

# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI*  
CULTURE E CIVILTÀ

*SCUOLA DI DOTTORATO DI*  
SCIENZE UMANISTICHE

*DOTTORATO DI RICERCA IN*  
STUDI FILOLOGICI, LETTERARI E LINGUISTICI

CICLO XXXII

(anno di inizio 2016)

## **GENERI E METRO IN SOFOCLE** **ANALISI DI ALCUNI CASI ESEMPLARI**

S.S.D. L-FIL-LET/02

Coordinatore: Prof. Paolo Pellegrini

Tutor: Prof. Andrea Rodighiero

Dottoranda: Dott.ssa Anna Maria Grazia Rita Maganuco

Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia (o versione superiore).

Per leggere una copia della licenza visita il sito web:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/>



**Attribuzione** Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modifiche. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.

**Non Commerciale** Non puoi usare il materiale per scopi commerciali.

**Non opere derivate** Se remixi, trasformi il materiale o ti basi su di esso, non puoi distribuire il materiale così modificato.

*Generi e metro in Sofocle. Analisi di alcuni casi esemplari*

Anna Maria Grazia Rita Maganuco

Tesi di Dottorato

Verona, 16 aprile 2020

Questa tesi è stata composta con  $\text{X}_{\text{L}}^{\text{A}}\text{T}_{\text{E}}\text{X}$   
usando la classe scrbook del pacchetto KOMA-Script.  
Il font adoperato è Cochineal, realizzato da Michael Sharpe  
e rilasciato ai sensi della SIL Open Font License (OFL), versione 1.1.

# Indice

<b>Introduzione</b>	7
---------------------	---

## PARTE I

### FRA LIRICA CORALE E TRAGEDIA

<b>1 Dal genere al metro: problemi di metodo</b>	13
1.1 I generi letterari nell'antica Grecia . . . . .	13
1.1.1 La lirica corale ad Alessandria . . . . .	16
1.2 Dalla lirica al dramma (e ritorno) . . . . .	18
1.3 Metro, ritmo, musica: lo 'scheletro' della <i>performance</i> . . . . .	23
1.3.1 Verso una metrica semantica . . . . .	26
1.3.2 Quale partitura metrica? . . . . .	28
<b>Nota al testo</b>	33

## PARTE II

### I CANTI IPORCHEMATICI

<b>2 L'iporchema</b>	39
2.1 Definizione del genere lirico-corale . . . . .	39
2.1.1 Un canto destinato agli dèi? . . . . .	40
2.1.2 La danza come arte mimetica . . . . .	41
2.1.3 Il legame con la pirrica . . . . .	44
2.1.4 Qualche vaga conclusione . . . . .	45
2.2 Metri e ritmi iporchematici . . . . .	46
2.2.1 Cretici e giambi lirici . . . . .	47
2.2.2 Il prosodiaco iporchematico: una conferma dall'iporchema di Pratina? . . . . .	51

2.2.3	Docmi ed eolo-coriambi . . . . .	56
2.3	Lo stasimo iporchematico: fortuna di un'etichetta . . . . .	59
2.3.1	Da stasimo a iporchema . . . . .	59
2.3.2	Sofocle e i canti di gioia . . . . .	60
<b>3</b>	<b>Sofocle, <i>Aiace</i> 693-718</b>	<b>65</b>
3.1	Testo e traduzione . . . . .	65
3.1.1	Scelte testuali . . . . .	66
3.2	Interpretazione metrica . . . . .	68
3.2.1	La colometria . . . . .	68
3.3	Analisi del canto . . . . .	71
3.3.1	Tracce di una <i>performance</i> iporchematica . . . . .	75
<b>4</b>	<b>Sofocle, <i>Trachinie</i> 205-224</b>	<b>79</b>
4.1	Testo e traduzione . . . . .	79
4.1.1	Scelte testuali . . . . .	80
4.2	Interpretazione metrica . . . . .	83
4.2.1	La colometria . . . . .	84
4.3	Analisi del canto . . . . .	86
4.3.1	«Lì si cantò non Bacco, non Peana, ma ... » . . . . .	95
4.3.2	Un'ipotesi sui movimenti di danza . . . . .	98
4.4	Qualche confronto drammatico . . . . .	106
4.4.1	Euripide, <i>Elettra</i> 585-595 . . . . .	107
4.4.2	Aristofane, <i>Tesmoforiazuse</i> 953-1000 . . . . .	109
4.4.3	Euripide, <i>Baccanti</i> 1153-1167 . . . . .	115
<b>5</b>	<b>Altri contesti mimetici in Sofocle</b>	<b>123</b>
5.1	Sofocle, <i>Elettra</i> 1384-1397 . . . . .	123
5.1.1	Testo e scansione metrica . . . . .	124
5.1.2	Analisi del canto . . . . .	126
5.2	Sofocle, <i>Edipo a Colono</i> 1044-1095 . . . . .	128
5.2.1	Testo e scansione metrica . . . . .	128
5.2.2	Analisi del canto . . . . .	133
5.3	Sofocle, <i>Edipo a Colono</i> 1447-1456 = 1462-1471 e 1477-1485 = 1491-1499 . . . . .	138
5.3.1	Testo e scansione metrica . . . . .	138

5.3.2	Analisi del canto . . . . .	142
<b>6</b>	<b>Scene di ricerca</b>	<b>147</b>
6.1	Sofocle, <i>Aiace</i> 866-878 . . . . .	147
6.1.1	Testo e scansione metrica . . . . .	148
6.1.2	Analisi del canto . . . . .	150
6.2	Sofocle, <i>Filottete</i> 201-218 . . . . .	151
6.2.1	Testo e scansione metrica . . . . .	152
6.2.2	Analisi del canto . . . . .	154
6.3	Sofocle, <i>Edipo a Colono</i> 118-136 = 150-168 . . . . .	156
6.3.1	Testo e scansione metrica . . . . .	157
6.3.2	Analisi del canto . . . . .	165
 <b>PARTE III</b>  		
<b>DUE RIPRESE TRAGICHE DELL'EPINICIO</b>		
<b>7</b>	<b>L'epinicio</b>	<b>171</b>
7.1	Il genere: storia e forme . . . . .	171
7.1.1	La struttura dell'epinicio . . . . .	175
7.1.2	L'esecuzione orchestico-musicale . . . . .	176
7.2	Epinicio e tragedia . . . . .	178
<b>8</b>	<b>Euripide, <i>Elettra</i> 859-889</b>	<b>181</b>
8.1	Testo e traduzione . . . . .	181
8.1.1	Scelte testuali . . . . .	182
8.2	Interpretazione metrica . . . . .	184
8.2.1	La colometria . . . . .	184
8.3	Analisi del canto . . . . .	186
8.3.1	Un epinicio iporchematico? . . . . .	193
8.3.2	Un messaggio etico e politico? . . . . .	195
<b>9</b>	<b>Sofocle, <i>Trachinie</i> 633-662</b>	<b>201</b>
9.1	Testo e traduzione . . . . .	201
9.1.1	Scelte testuali . . . . .	203

## *Indice*

9.2	Interpretazione metrica . . . . .	207
9.2.1	La colometria . . . . .	208
9.3	Analisi del canto . . . . .	210
9.3.1	Qualche traccia intertestuale . . . . .	218
	<b>Conclusioni</b>	227
	<b>Lista dei testimoni manoscritti</b>	229
	<b>Lista delle abbreviazioni metriche</b>	231
	<b>Bibliografia</b>	233
	<b>Sommario</b>	285

## Introduzione

Questo lavoro di tesi trova il suo presupposto nell'idea che le sezioni cantate della tragedia attica nascano – soprattutto in termini di composizione poetico-musicale – da un *background* comune alla produzione lirico-corale antecedente, o meglio: da un *background* che è costituito da quella produzione lirico-corale, cioè dal suo stesso 'impasto' linguistico, dai suoi stilemi retorico-formali, dalle sue forme metriche, dalle sue modalità performative.

Il genere drammatico è ovviamente un genere letterario a sé stante, con caratteristiche formali proprie e specificamente codificate; ma appare naturale pensare che i tragediografi e i commediografi ateniesi del V sec. a.C. attingessero a una memoria poetica che, nel caso della composizione delle parti liriche dei loro drammi, doveva essere principalmente costituita dalla tradizione poetica che li aveva preceduti. La forma di comunicazione teatrale, in fondo, contiene in sé l'idea della 'plurivocità', che è innanzitutto una pluralità di voci (dei diversi personaggi), ma anche una pluralità di registri stilistici e linguistici. Ciò fa sì che essa si presti naturalmente a inglobare forme diverse di comunicazione poetica, come si può facilmente notare nella continua alternanza di parti recitate e sezioni liriche.

Attribuendo allo 'spirito ateniese' questo specifico *modus operandi* – che consiste nell'appropriarsi di diverse tecniche ed esperienze maturate in altre realtà geografiche e storico-culturali, per poi combinarle insieme e creare qualcosa di nuovo –, John Herington ha efficacemente definito la tragedia come «a conscious and deliberate synthesis of most of the previously independent genres of Greek poetry into a new art» (HERINGTON 1985, 79): un nuovo genere, dunque, nato grazie a un "appropriato riuso della tradizione" (Aristot. *Po.* 1453b, 25-26, τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς). Nel passo della *Poetica* dal quale questa espressione è stata tratta, Aristotele non si sta riferendo alla nascita del genere, bensì all'*inventio* dei μῦθοι della tradizione (τοῖς παραδεδομένοις), cioè alle "trame" già esistenti nella memoria collettiva, che il tragediografo deve saper "trovare" (εὐρίσκειν) e "adoperare bene" (χρῆσθαι καλῶς) per poter comporre la propria storia nel modo più conveniente. La 'nuova' storia, infatti, risulterà ben composta se egli sarà in grado di mantenere gli elementi traditi e già noti al pubblico, ma ricombinandoli in maniera piacevole,

appropriata ed efficace sul piano drammatico.

L'analisi che si tenterà nei capitoli successivi sarà volta a mostrare che questa tecnica compositiva, applicata da Aristotele alla costituzione delle trame e da Herington alla nascita del genere tragico, può essere utilmente applicata anche alla composizione di singoli *cantica*.

In una cultura 'aurale' pienamente performativa, che ai testi poetici si approcciava per mezzo dell'ὄψις e dell'ἄκοή, la tradizione letteraria del passato era conosciuta soprattutto tramite *performance* 'dal vivo'. I grandi poeti tragici del V sec. a.C., dunque, potevano fruire della produzione lirica precedente e coeva in una dimensione 'totale', in quanto conoscevano i testi unitamente alle musiche e alle coreografie, e di tali componimenti facevano esperienza diretta, poiché ne fruivano direttamente nella loro collocazione in precisi contesti performativi. Questa stessa 'totalità' della fruizione poetica, derivata dall'esperienza viva e dalla pratica diretta di quella tradizione, veniva da essi riprodotta nelle loro *pièce* teatrali. La maggior parte di questa esperienza è per noi perduta: dei testi superstiti del teatro classico rimane, appunto, solo il testo, mentre la precedente produzione lirica si è conservata in misura ancora minore, e per lo più in stato frammentario. Come si può, dunque, indagare il rapporto tra i due generi a partire da materiali così scarni?

Per rispondere a questa domanda sarà necessario prendere le mosse dal concetto di 'genere letterario' e dalla valutazione della sua applicabilità al mondo della Grecia arcaico-classica e alla produzione lirica (§ 1.1): soltanto a partire da un discorso eidografico, infatti, è per noi possibile trarre delle conclusioni (e delle premesse) sulla ripresa di certi impianti formali propri della poesia lirico-corale nella melica tragica<sup>1</sup>. Poiché tali forme di 'ripresa' possono essere legittimamente considerate delle vere e proprie forme di 'ricezione', e dal momento che – per citare un titolo jaussiano – esse rispondono alla necessità di «trasformare il vecchio in nuovo» in una continua oscillazione fra «tradizione e innovazione»<sup>2</sup>, occorrerà postulare l'esistenza di una cornice formale entro la quale tali riprese possono essere iscritte e comprese, cercando di ricostruire (fin dove ci è possibile) quale potesse essere l' 'orizzonte d'attesa' di un antico fruitore dei testi che

---

1. Come ha scritto Francis Cairns, riferendosi più in generale all'intera esperienza poetica del mondo antico, «generic analysis can illuminate the logic and thought processes of classical writers, by showing what connexions of thought were built into the formulae behind particular writings» (CAIRNS 1972, 31). Per una difesa dei generi letterari contro gli attacchi della critica crociana si veda MELANDRI 1980.

2. Cfr. «Trasformare il vecchio in nuovo»? *Tradizione e innovazione nell'esperienza estetica*, in JAUSS 1988, 23-50. Sull'invenzione letteraria nell'antica Grecia come «constructions of novelty» (tragedia compresa), si veda D'ANGOUR 2011, 207-211.

andremo ad analizzare<sup>3</sup>. E con ‘cornice formale’, in questo caso, si vuole intendere un altro modo per indicare il concetto di ‘genere’:

possiamo quindi già affermare che ogni studio della letteratura, che lo voglia o meno, parteciperà a questo duplice movimento: dell’opera verso la letteratura (o il genere), e della letteratura (del genere) verso l’opera. [...] Conta, in compenso, la consapevolezza del grado di astrazione che si assume e della sua posizione di fronte all’evoluzione effettiva. Tale evoluzione si trova inscritta così in un sistema di categorie che le dà fondamento, e al tempo stesso ne dipende. [...] Più in generale, non riconoscere l’esistenza dei generi equivale a sostenere che l’opera letteraria non mantiene le proprie relazioni con le opere già esistenti. I generi rappresentano appunto quel tramite, in virtù del quale l’opera si mette in rapporto con l’universo della letteratura (TODOROV 1977, 11-12).

Bisognerà poi ‘incrociare’ i dati tratti da un’analisi ‘di genere’ della lirica corale con i corali drammatici di volta in volta esaminati, in un’ottica di *Kreuzung der Gattungen*<sup>4</sup> volta a mostrare punti di contatto e punti di divergenza fra le due esperienze poetiche, nella consapevolezza che si tratta pur sempre di due realtà distinte, anche se per tanti aspetti così vicine (§ 1.2). Il genere tragico e il genere lirico possono essere visti come due insieme che si intersecano parzialmente: in quella intersezione sta l’interesse precipuo di questo studio. Per questo motivo chiarire i concetti di ‘genere letterario’ e di ‘intersezione di generi’ servirà a gettare le basi preliminari del lavoro.

Dal momento che la parte preponderante dei capitoli successivi consisterà principalmente in un’analisi di dettaglio dei testi tragici, i cui *cantica* verranno sottoposti a una ‘scomposizione’ nei singoli elementi formali che li costituiscono, sarà utile enunciare anche i presupposti metodologici di tale operazione analitica. Come si è detto poco sopra, la dimensione performativa nella quale nascevano i testi lirici e teatrali – e che tanta parte doveva avere nei meccanismi di composizione poetica, nonché nelle modalità di fruizione e comprensione di tali testi – è per noi irrimediabilmente perduta: ciò che ci

---

3. Per rendere più esplicito questo concetto, basti la seguente formulazione di MOST 2000, 17-18: «genre is the *langue* that makes possible any literary *parole* [...]. Genre is often formulated as a set of rules, but it may be better to understand it as a historically contingent and flexible reciprocal system of mutually calibrated expectations, correlating some participants who are more or less active (call them poets [...]) with others who are more or less passive (call them listeners or readers [...]) within a loosely bounded but largely self-conscious cultural community».

4. Si continua a usare la felice definizione di Wilhelm Kroll, tratta dal titolo del capitolo *Die Kreuzung der Gattungen* (KROLL 1964, 202-224), tradotto in italiano da Luigi Belloni come “L’intreccio dei generi” (cfr. KROLL 1991, con l’introduzione di BELLONI 1991). FANTUZZI 1980, d’altro canto, rende *Kreuzung* con “contaminazione”; FEDELI 1993 con “intersezione”; BARCHIESI 2001, 142-145 preferisce rendere il concetto in inglese come “crossing” o “cross-breeding of literary genres”.

è pervenuto di questa ‘song culture’<sup>5</sup> sono “meri libretti”<sup>6</sup>. E poiché conosciamo troppo poco della pratica performativa dell’Atene classica in merito alla gestualità degli attori, alla modulazione della voce, ai movimenti coreutici, e così via, la nostra analisi è costretta a vertere sui soli dati che il nudo testo è in grado di fornire: il lessico, lo stile, la formulazione retorica, il metro. Si parte, dunque, dalla consapevolezza di una mancanza irrimediabile per giungere alla valorizzazione di quel poco che è presente, facendo di necessità virtù e mettendo

in risalto nell’espressività poetica il ruolo non accessorio della forma metrica, osservandone le potenzialità di riverberare significato sul testo. E tutto ciò nonostante una realtà indiscutibile: il codice metrico è soltanto lo scheletro ritmico-verbale di una compagine più articolata, complessa e purtroppo perduta. Paradossalmente, è questa una delle ragioni forti dell’analisi metrico-semantiche, perché, se la musica si fosse conservata, essa parlerebbe da sé: chi si sofferma a contare le sillabe nel libretto quando assiste alla *Traviata* o presta attenzione alla sinalefe nell’endecasillabo in *amami Alfredo amami quant’io t’amo?*<sup>7</sup> (ANDREATTA 2014, 38-39).

La centralità dell’analisi metrica che emergerà dalle prossime pagine deriva proprio dall’idea che l’‘ossatura metrico-ritmica’ sia l’unico elemento in grado di fare da ponte fra il testo che leggiamo e la sua perduta esecuzione orchestrale<sup>8</sup> (§ 1.3). Anche gli aspetti metrico-ritmici dovevano costituire un fondamentale mezzo di riconoscimento di un determinato genere corale per l’‘orecchio poetico’ del pubblico originario dei drammi, che doveva essere allenato a collegare ogni genere a un determinato *pattern* ritmico-musicale: in questo senso il piano strettamente metrico acquista un proprio valore semantico (§ 1.3.1). Perciò una ‘scomposizione’ del testo in tutti i suoi tasselli formali, dal dettaglio lessicale a quello ritmico, può rivelarsi ancora utile, allo scopo di recuperare qualche ‘tessera indiziaria’ che riveli l’uso di una *Kreuzung* anche sul piano della

---

5. Secondo la felice definizione di HERINGTON 1985, 3-40. Sulla comunanza di uno stesso sfondo performativo, nonché socio-culturale, fra poesia lirica e tragedia si vedano (oltre agli studi citati alla n. 8 di p. 15) anche D’IPPOLITO 1983; GENTILI 1983, 232-236; SEGAL 1993, 13-16.

6. Per tradurre i «reine Libretti» della lapidaria definizione di PÖHLMANN 1976, 70.

7. A proposito di questo paragone con la celebre aria della *Traviata*, proposto da Luisa Andreatta a scopo meramente ed efficacemente esemplificativo, è doveroso fare una puntualizzazione: il libretto di Francesco Maria Piave presenta l’endecasillabo «Amami, Alfredo, quant’io t’amo ... Addio», che nella partitura musicale di Giuseppe Verdi è stato riadattato come «Amami Alfredo, amami quant’io t’amo. Amami Alfredo, quant’io t’amo, quant’io t’amo ... addio». Nel passo citato sopra, dunque, la studiosa non fa riferimento all’endecasillabo del libretto, bensì alla prima porzione del suo adattamento in musica (che solo casualmente, se ne contiamo le sillabe, viene a coincidere con una misura endecasillabica).

8. BIANCONI 2005, 184: «entrambi i sistemi – musica e poesia – sono dotati di un’ossatura metrica, e questo fatto in una certa misura consente la conversione dell’uno nell’altro, e in una certa misura la ostacola».

partitura metrico-ritmica. In parecchi casi, dunque, nelle prossime pagine si vedrà che il tecnicismo è d'obbligo, ma non fine a se stesso. È per queste ragioni che sarà necessario esplicitare gli assunti metodologici che fanno da sfondo alle scelte metriche proposte e difese nel prosieguo della trattazione (§ 1.3.2).

A questo punto si rivela indispensabile una dichiarazione d'intenti, in quanto il presente lavoro non vuole avere alcuna pretesa di esaustività. Il campo d'indagine si limita a una selezione (necessariamente ristretta) di corali tragici, raggruppati in due macro-sezioni sulla base dell' 'etichetta di genere': da un lato l'iporchema (PARTE II), dall'altro l'epinicio (PARTE III). Per quanto il materiale trattato, a una prima scorsa dell'indice, possa sembrare molto eterogeneo, la selezione di testi proposta ha una sua coerenza interna, a partire dalla centralità data alla produzione sofoclea. I canti di Sofocle, infatti, costituiscono il nucleo della ricerca, nonché il punto di partenza per tutti gli 'inserti extra-sofoclei': tale centralità è evidente, ad esempio, nel fatto che quasi tutti i capitoli sono dedicati all'analisi specifica di uno o più canti del poeta di Colono (cfr. *infra* capp. 3, 4, 5, 6, 9), con la sola eccezione di un capitolo interamente dedicato a un corale euripideo (cfr. *infra* cap. 8) e dei due capitoli che fungono da introduzione ai due generi 'contenitori' (cfr. *infra* capp. 2 e 7). Alla selezione proposta si è giunti prendendo le mosse da un primo nucleo di 'canti iporchematici', riconosciuti dalla critica degli ultimi due secoli come un espediente drammaturgico tipicamente sofocleo (*infra* § 2.3.2); l'incertezza o la vaghezza della letteratura critica nella 'collocazione' di alcuni testi nel calderone del genere iporchematico o fra i canti di vittoria ha poi fatto sorgere l'articolazione bipartita del lavoro. La dichiarata organicità del *corpus*, dunque, deriva dal fatto che la presunta coesistenza, in uno stesso canto, di elementi iporchematici e di indizi testuali che invece richiamano l'epinicio possa essere sfruttata a fini esplicativi: il metodo di analisi qui condotto, infatti, potrà risultare ancora più chiaro proprio nella focalizzazione di queste apparenti incongruenze.

Spiegati i criteri di selezione, rimane solo da ribadire la 'non-pretesa' di esaustività di fronte alla limitatezza degli esempi portati, con un'ultima *excusatio* formulata nelle esatte parole di Tzvetan Todorov:

una delle prime caratteristiche dell'indagine scientifica è che essa non esige, per descrivere un fenomeno, l'osservazione di tutte le sue istanze, e procede molto più per deduzione. In pratica, si rileva un numero molto limitato di circostanze, se ne trae un'ipotesi generale e la si verifica su altre ipotesi, correggendola (o rigettandola). Qualunque sia il numero dei fenomeni studiati [...], non saremo pertanto maggiormente autorizzati a dedurre leggi universali; non è la quantità delle osservazioni ad essere pertinente, ma soltanto la coerenza della teoria (TODOROV 1977, 8).



**PARTE I**

**FRA LIRICA CORALE E TRAGEDIA**



# 1 Dal genere al metro: problemi di metodo

## 1.1 I generi letterari nell'antica Grecia

Una pagina ben nota delle *Leggi* di Platone testimonia che, almeno all'altezza del IV sec. a.C., si aveva la consapevolezza di una distinzione della poesia lirica *κατὰ εἶδη*, “per generi” (Plat. *Leg.* 700a-b):

διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ὧδῆς εὐχαὶ πρὸς θεοῦς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ὧδῆς ἕτερον εἶδος – θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν – καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ὧδῆν ὡς τινα ἑτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. τούτων δὲ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν, οὐκ ἐξῆν ἄλλο εἰς ἄλλο καταχρησθαι μέλους εἶδος·

«A quel tempo la musica era stata da noi divisa secondo determinati suoi generi e figure, e un certo genere di canto consisteva nelle preghiere agli dèi, e gli si dava il nome di “inni”; opposto a questo vi era un altro genere – si poteva dare ad esso il nome di “treni” – e un altro ancora, i “peani”, e un altro, chiamato “ditirambo”, che riguardava, credo, la nascita di Dioniso. Un altro tipo di canto aveva il nome stesso di “leggi”, e queste leggi si dicevano “citarodiche”. Definiti questi generi e alcuni altri, non era lecito usare una certa forma di melodia in luogo di un'altra» (trad. di F. Ferrari e S. Poli).

Il fatto che una distinzione chiara fra autori di ditirambi, encomi e altri generi lirici sia inserita da Platone anche nello *Ione*<sup>1</sup> – testo che rientra fra i dialoghi della giovinezza – ci consente di retrodatare questa consapevolezza almeno all'inizio del IV sec. a.C.: anche nelle *Leggi*, in fondo, nell'introdurre il tema della distinzione della produzione poetica (*μουσική*) in generi letterari (*κατὰ εἶδη*), l'Ateniese fa riferimento a un tempo passato (*τότε*).

Non siamo in grado di stabilire con certezza a quale epoca si debba fare risalire tale distinzione, né se si possa postulare un vero e proprio spartiacque fra un 'prima' indistinto e un 'dopo' più o meno nettamente ripartito, ma non sembra troppo ardito desumere da questo passo delle *Leggi* «che l'articolazione in generi è quella che aveva operato nella cultura greca dell'età arcaica e classica, pure all'interno di una sostanziale unità della produzione melica» (GENTILI 2006, 64). Già nei poemi omerici sono attestati chiari riferimenti ad alcuni generi lirico-coralici: il peana in *Il.* 1, 472-474; l'imeneo in *Il.* 18, 491-493;

1. Cfr. Plat. *Ion* 534c. Il passo sarà riportato interamente più avanti (*infra* p. 39, n. 2).

il *threnos* in *Il.* 24, 719-723. Questo, tuttavia, non ci giustifica a retrodatare così tanto una consapevolezza delle diverse tipologie di canto intesa come diversità 'di genere': all'origine, infatti, la differenza sarà stata dettata non tanto dal riconoscimento di determinati aspetti formali, quanto piuttosto dalla funzione svolta dal canto (ad esempio, l'imeneo per una cerimonia matrimoniale, il *threnos* per il lamento sul corpo di un defunto, e così via), poiché «le opere letterarie nascono dalla precisa 'richiesta' di un pubblico che vuole determinati tipi di produzione per determinate occasioni ed esige che certe 'attese' siano soddisfatte» (ROSSI 1971, 70).

L'idea di una forma letteraria che nasce 'naturalmente', in risposta alle esigenze di un determinato contesto storico e socio-culturale (e certamente *prima* della riflessione teorica sull'opera stessa), è cosa ovvia già a partire dall'antichità<sup>2</sup>, perciò nessuno vorrà metterla in dubbio o farne il *focus* della discussione. Ciò che riguarda più da vicino i fini della presente ricerca è piuttosto il passaggio dall'epoca delle "leggi non scritte, ma rispettate" a quella delle "leggi scritte e rispettate", per riprendere le felici definizioni che Luigi Enrico Rossi attribuisce rispettivamente all'età arcaica e a quella classica. Nella sua trattazione di questi temi Rossi sostiene – a ragion veduta – che l'epoca arcaica non conoscesse dei 'manuali di letteratura', ai quali i poeti attingevano per apprendere le tecniche di composizione: la poesia stessa era il terreno naturale per discutere del 'fare poesia', poiché «anche in mancanza di opere tecniche specifiche, tacere delle leggi non si può: ogni opera che le ignori è condannata all'insuccesso, esse sono l'espressione più chiara del legame col pubblico» (ROSSI 1971, 76). A cosa si riferirebbe, altrimenti, la "legge" (τεθμός) che vieta a Pindaro di dilungarsi nel racconto<sup>3</sup>, se non alle restrizioni imposte al poeta dal 'codice generico' dell'epinicio, e cioè a un'osservanza delle 'attese' del pubblico<sup>4</sup>?

Le cose cambiano sensibilmente nel periodo che va dalla metà del V sec. a.C. alla fine del IV, quando il progressivo declino di forme poetiche che fino ad allora erano state in

---

2. Si consideri, ad esempio, quanto dice Quintiliano all'inizio della sua trattazione sulle origini della retorica: *initium ergo dicendi dedit natura, initium artis obseruatio* (Quint. *Inst.* III 2, 3).

3. Pind. *Nem.* 4, 33-34, τὰ μακρὰ δ' ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμός/ ὄραί τ' ἐπειγόμεναι, «la legge e il tempo che fugge mi trattengono dal dilungarmi nel racconto».

4. CAREY 2012, 19: «like all modes of communication, genre operates at a point of convergence between the general and the particular, working with a pre-existing set of conventional signs and values which are reshaped to meet the needs of contexts which are at base typical but which recur with individual variations». Anche la moderna teoria dei generi letterari è solita rimarcare questo forte legame fra le norme del genere e le aspettative del pubblico, come traspare da questa pagina di *Anatomia della critica* di Northrop Frye: «è evidente che la distinzione tra i generi è basata, in letteratura, sul radicale della presentazione. [...] In ogni caso possiamo dire che la base di una teoria critica dei generi è retorica, nel senso che il genere è determinato dal tipo di rapporto stabilito tra il poeta e il suo pubblico» (FRYE 1969, 328).

auge (la lirica corale), l'emergere di nuovi generi letterari (il teatro, l'oratoria, la storiografia) e la nascita della τέχνη ῥητορική contribuirono a gettare le basi per un 'discorso sulla letteratura', che sfocerà nella composizione dei primi trattati di critica letteraria. È particolarmente significativo che il primo trattato a noi noto sull'arte drammatica sia il Περὶ χοροῦ scritto da Sofocle<sup>5</sup>, del quale purtroppo sappiamo troppo poco<sup>6</sup> per capire se vi venissero affrontate anche questioni di stile e di composizione delle sezioni *in lyricis*. Pare, tuttavia, che l'età classica non abbia prodotto un 'manuale' sulla poesia lirica, nel quale si proponesse una divisione in generi sulla base degli aspetti formali e dei contesti performativi di destinazione: se un testo simile fosse esistito, sarebbe stato indubbiamente di grande aiuto per la classificazione tentata nel corso dell'età ellenistica, sotto la spinta di esigenze strettamente editoriali. È molto probabile che tale esigenza non sia sorta prima per un semplice motivo: chi praticava la poesia lirica nel corso del V sec. a.C. ne faceva esperienza direttamente 'sul campo', immerso in quella stessa cultura aurale e di viva *performance* che si poneva in stretta continuità con l'epoca arcaica; nel IV sec. a.C., d'altra parte, non fu più avvertita l'utilità di una trattazione descrittiva o precettistica della lirica corale – analoga a quella che Aristotele cercò di fornire per la τέχνη δραματική – perché ormai il genere poteva considerarsi 'morto'.

Così, dunque, i componimenti della lirica arcaica giunsero fino alla sistemazione aleksandrina come in un inestricabile groviglio di generi, stili e occasioni, dal quale i filologi del Μουσεῖον dovettero faticosamente estrarre i principi formali attraverso l'analisi delle opere stesse, che è quanto siamo costretti a fare ancora oggi. E i problemi di definizione e di suddivisione sono molteplici: non esiste, infatti, un solo criterio 'oggettivo' (il contenuto, la lingua, il metro) che ci consenta una classificazione netta e certa dei componimenti lirici. Neppure i vari tentativi di suddivisione in sottospecie, anche laddove si tengano in considerazione contemporaneamente due o più criteri di classificazione, riescono a «rispecchiare il carattere pragmatico della lirica arcaica: un genere estremamente fluido – sfuggente a ogni rigido schema interpretativo – nel quale sfumano i confini tra una specie e l'altra, e ogni specie si carica di funzioni diverse assolate in sincronia o in diacronia in ambiti assai differenziati» (CINGANO 1998, 109)<sup>7</sup>.

5. Cfr. BAGORDO 1998, 11-12 e DE MARTINO 2003, 441-448.

6. Le uniche testimonianze sull'argomento sono riportate da BAGORDO 1998, 165: si tratta di *TrGF IV T 2* (= *Suda* σ 815 Adler) e *TrGF IV T 100*.

7. Sulle difficoltà di definizione e classificazione della lirica arcaica sono state scritte molte pagine: si vedano, ad esempio, CALAME 1974; ALONI 1990, 103-104; SEGAL 1992, 961-963; NAGY 1994; PAVESE 1997, 25-27; CALAME 1998; CINGANO 1998, 101-112; DEPEW – OBBINK 2000, 3-5; KÄPPEL 2000 (incentrato su Bacchilide); NERI 2004, 29-38; CAREY 2009, 21-22; TSAGALIS 2009, 211-212; IANNUCCI 2011, 75-77; ROTSTEIN 2012; ERCOLLES 2013a, 171-172; ERCOLANI 2014, 10-12; MASLOV 2015, 36-116 (con un approccio comparatistico alla storia

Ciò che a noi appare nebuloso e pieno di contraddizioni, tuttavia, doveva ancora essere chiaro e lineare nel V sec. a.C., se è vero che a quel tempo «lo stretto legame con un caleidoscopio di occasioni ormai per noi inafferrabile rendeva superfluo, nell'epoca del farsi concreto della lirica, ogni tentativo classificatorio» (CINGANO 1998, 108-109). Infatti, come prosegue Ettore Cingano, «l'unico vincolo che – nel solco della tradizione – determinava nel poeta la scelta della struttura, dei temi, dell'armonia musicale e delle modalità di esecuzione era il rapporto immanente con l'attualità: in altre parole, le esigenze del committente, il contesto storico-politico-sociale, il tipo di festa e la sua funzione» (p. 111).

Ribadire l'influenza dell' 'occasione' nella formazione della lirica corale arcaica e classica – e nella sua percezione da parte dei fruitori ad essa contemporanei – è di fondamentale importanza per comprendere le ragioni delle riprese di questo genere in contesti 'altri', primo fra tutti il contesto drammatico. Se da un lato il contesto culturale dei festival drammatici costituisce un evidente punto di intersezione con la dimensione festiva e rituale della melica corale<sup>8</sup>, d'altro canto è proprio la finzione drammatica a fornire il punto di contatto fra i due generi poetici, poiché la natura mimetica della poesia tragica genera spontaneamente situazioni sceniche che 'chiamano' specifici generi lirici. In questo senso si potrebbe dire che in entrambi i casi – così nella vita reale, come nella finzione drammatica – è l' 'occasione' stessa a generare, o almeno a favorire, l'uso di uno specifico genere lirico-corale. Dal momento che la tragedia è μίμησις πράξεως (Aristot. *Po.*, 1449b 24), sarà logico e naturale per il tragediografo imitare un inno cletico se il coro del dramma dovrà pregare gli dèi, un imeneo se dovrà celebrare un matrimonio, un lamento funebre se dovrà piangere la morte di un personaggio e così via: lo scopo, molto semplicemente, sarà stato quello di avvicinarsi quanto più possibile alle comuni azioni umane, cioè di 'imitarle'<sup>9</sup>.

Ad Eschilo, Sofocle ed Euripide sarà risultato, appunto, 'naturale' e automatico mettere in pratica questa forma di 'imitazione allusiva', perché i tre grandi tragediografi avevano esperienza diretta dei contesti performativi della lirica corale e condividevano tale esperienza con il loro pubblico. Noi, che invece con quel mondo non abbiamo un contatto diretto, ci troviamo costretti a ripercorrere la strada già battuta dagli Alessandrini: cioè tentare di ricavare le 'leggi compositive' di ogni genere lirico a partire «da un *esame interno* delle opere stesse [...]: la *tematica* ovvero i contenuti, la *struttura* ovvero la

---

letteraria); FOSTER – KURKE – WEISS 2020.

8. Un punto, questo, messo spesso in luce nel dibattito critico su questi temi: cfr. *supra* p. 9, n. 5; CALAME 1977b, IX-XXVII; GIANOTTI 1992, 143-149; CALAME 1996, 476-480; BUDELMANN 2013; CALAME 2017a, 43-91.

9. Sulla tragedia come 'genere onnivoro' proprio in virtù della sua natura mimetica cfr. HALL 1999, 121; SWIFT 2010, 26; CAREY 2012, 18; RODIGHIERO 2012a, 12-13; CALDERÓN DORDA 2017, 10.

disposizione delle parti e le dimensioni, la *lingua* ovvero il dialetto e il livello stilistico, ed infine il *metro*; si aggiungano la *musica* e la *danza*, quand'esse sono presenti» (Rossi 1971, 71).

### 1.1.1 La lirica corale ad Alessandria

Come è stato già accennato nelle pagine precedenti, soltanto quando i testi giunsero ad Alessandria nel III sec. a.C. si pose il problema della classificazione. Posti di fronte a una delle più grandi imprese editoriali nella storia della cultura occidentale, i filologi della Biblioteca si trovarono costretti a scegliere *cosa* selezionare del vasto patrimonio culturale della Grecia arcaica e classica e, soprattutto, *come* inventariarlo<sup>10</sup>. Di fronte al coacervo di testi rappresentato dalla poesia lirica dovettero subito emergere tutti i problemi appena discussi, che si possono riassumere nel seguente quesito: quale criterio adottare per redigere i *volumina* che raccoglievano la produzione poetica arcaica? Le frammentarie notizie che abbiamo in merito a questi aspetti ci permettono di concludere che per ogni autore del *canone* lirico furono adottati criteri diversi, e talvolta anche più criteri per lo stesso autore: per la poesia corale, nella fattispecie, si scelse una sistemazione *κατὰ εἶδη*.

A tale proposito, la spiegazione più completa di questa classificazione ci è giunta soltanto attraverso un riassunto del X secolo: si tratta del riepilogo fatto da Fozio, nella sua *Biblioteca*, dei due libri della *Crestomazia grammaticale* di Proclo (*codex* n. 239), personaggio da identificare probabilmente con un grammatico del II sec. d.C. e non con il filosofo neoplatonico. Sebbene tarda, la testimonianza è quanto di più completo ci rimane sull'argomento; in più è plausibile che i principî enunciati nell'opera di Proclo a proposito dei generi lirici attingessero direttamente al *Περὶ λυρικῶν ποιητῶν* di Didimo Calcentero<sup>11</sup>, grammatico alessandrino attivo fra il I sec. a.C. e il I sec. d.C., seguace della scuola

10. ROSSI 1971, 80: «è questa un'epoca di leggi universalmente scritte e lo scopo che più salta agli occhi è quello della *descrizione*. Gli antichi vanno capiti, prima di poterne curare l'edizione, e se ne descrivono le strutture. [...] il criterio classificatorio (non certo improvvisato) e le necessità editoriali dovevano *coincidere*». A proposito dell'impresa editoriale dei filologi alessandrini (e dei problemi che essa poneva), si vedano anche le pagine di HARVEY 1955, 157-164; ANGELI BERNARDINI 1991, 85-89; BARBANTANI 2009, 297-300. Per una panoramica più ampia sulla trasmissione e ricezione dei testi lirici nell'antichità e sulla 'fissazione' del canone alessandrino, si vedano ora HADJIMICHAEL 2019 e i saggi raccolti in CURRIE – RUTHERFORD 2020.

11. Già SCHMIDT 1854, 390-392, editore di tutti i frammenti di Didimo Calcentero, sostiene che il pensiero e l'impostazione dell'opera di Didimo *Sui poeti lirici* si possano verosimilmente ricavare dalla *Crestomazia* di Proclo, la quale in certe sue parti doveva costituirne un'epitome. La derivazione dell'opera di Proclo direttamente da quella di Didimo è accettata senza riserve da SMYTH 1900, xxiv-xxvi; ROSSI 1971, 74-75; DI MARCO 1973-1974, 326. Più cauti, poiché propensi a credere a una molteplicità di fonti per Proclo, sono invece FÄRBER 1936, I 16-19 (il quale riprende l'idea di WILAMOWITZ 1922, 108, secondo cui fu Apollonio di Alessandria, detto 'Eidografo', a inventare lo schema di classificazione dei generi lirici che poi ritroviamo

di Aristarco e dunque probabile ‘testimone indiretto’ di quei criteri di classificazione che, qualche generazione addietro, erano stati alla base delle edizioni dei poeti lirici. Tali criteri si evincono dal seguente passo di Fozio (Phot. *Bibl.* 319b-320a):

περὶ δὲ μελικῆς ποιήσεώς φησιν ὡς πολυμερεστάτη τε καὶ διαφόρους ἔχει τομάς. ἃ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ ἀνθρώποις, ἃ δὲ θεοῖς καὶ ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς προσιπτούσας περιστάσεις. καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ὕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, διθύραμβον, νόμον, ἀδωνίδα, ἰόβακχον, ὑπορχήματα. εἰς δὲ ἀνθρώπους ἐγκώμια, ἐπίνικον, σκόλια, ἐρωτικά, ἐπιθαλάμια, ὕμναιους, σίλλους, θρήνους, ἐπικήδεια. εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους παρθένια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ὠσχοφορικά, εὐκτικά· ταῦτα γὰρ εἰς θεοὺς γραφόμενα καὶ ἀνθρώπων περιείληφεν ἐπαίνους. τὰ δὲ εἰς τὰς προσιπτούσας περιστάσεις οὐκ ἔστι μὲν εἶδη τῆς μελικῆς, ὑπ’ αὐτῶν δὲ τῶν ποιητῶν ἐπικεχίρηται τούτων δὲ ἔστι πραγματικά, ἐμπορικά, ἀποστολικά, γνωμολογικά, γεωργικά, ἐπισταλτικά.

«A proposito della poesia melica, [scil. Proclo] sostiene che è, fra tutte, quella più diversificata e che contiene al suo interno diverse parti. Ci sono, infatti, i componimenti riservati agli dèi, quelli riservati <agli uomini, quelli riservati a dèi e> uomini contemporaneamente, e infine quelli riservati a circostanze occasionali. Fra i componimenti agli dèi rientrano l’inno, il prosodio, il peana, il ditirambo, il *nomos*, l’adonidio, lo iobacco, l’iporchema. Sono invece componimenti destinati agli uomini l’encomio, l’epinicio, lo *scolion*, i carmi erotici, gli epitalami, gli imenei, i sillii, il *threnos* e l’epicedio. Fra i componimenti agli dèi e agli uomini rientrano partenì, dafneforici, <tripodeforici>, oscoforici e carmi votivi, poiché essi, pur essendo scritti per gli dèi, contengono anche la lode degli uomini. Infine, non c’è una forma specifica della poesia melica per le circostanze occasionali, in quanto sono gli stessi poeti a porvi mano per adattarli: appartengono a questa categoria i carmi pragmatici, emporici, apostolici, gnomologici, georgici, epistaltici».

Appare evidente che il primo passo verso una classificazione onnicomprensiva fu quello di creare un’opposizione, almeno nominale, fra due grandi ‘contenitori’: la poesia sacra e quella profana<sup>12</sup>. Un terzo contenitore fu ideato per quei componimenti che, per diversi aspetti, potevano rientrare sia nell’uno che nell’altro insieme, e un quarto per quelli che restavano fuori da queste tre categorie. Per quanto riguarda le prime due partizioni, poi, la posizione di preminenza data all’inno e all’encomio sembra essere dettata da una ragione meramente logica, che risponde alla volontà di procedere dal generale al particolare: i termini ὕμνος ed ἐγκώμιον, infatti, comprendono in sé i generi che li seguono, rispetto ai quali possono essere intesi come degli ‘iperonimi’. Come il peana o il ditirambo erano delle specifiche forme di inno agli dèi, così l’epinicio, l’epitalamio e il lamento funebre erano delle specifiche forme poetiche di ἔπαινος rivolte ai mortali. Tutto

in Didimo e in Proclo); HARVEY 1955, 159-160; PFEIFFER 1973, 292-293; GRANDOLINI 1999, 10-20.

12. Questa bipartizione è rispecchiata, infatti, nella struttura dell’edizione alessandrina di Pindaro, sulla quale si vedano i contributi di NEGRI 2004, 152-179; LOWE 2007, 172-173; PRODI 2017, 553-572.

ciò che non poteva rientrare in queste sottocategorie (la cui individuazione può dipendere dalla funzione o dalle modalità del canto) si faceva probabilmente rientrare nella rispettiva sovracategoria: ad esempio, se un canto destinato agli dèi non era classificabile come peana, come ditirambo, come iporchema, e così via, allora veniva etichettato più genericamente come 'inno'.

Pur essendo ben consapevoli delle falle e delle incoerenze di questa tassonomia dei generi lirici ideata dagli Alessandrini<sup>13</sup>, ancora oggi ci risulta impossibile distaccarci del tutto da essa: anche la critica letteraria odierna procede per sistematizzazioni, come richiede una *forma mentis* parascientifica di cui l'intera cultura occidentale è impregnata, già a partire dall'età post-aristotelica. La tuttora attuale esigenza manualistica di una classificazione e di una descrizione analitica del *corpus* dei testi poetici classici è molto più vicina all'ottica dei grammatici alessandrini che alla 'realtà' della Grecia arcaica: non è casuale che le più complete e sistematiche trattazioni della critica moderna sui generi lirici abbiano mantenuto l'impianto strutturale della *Crestomazia* di Proclo<sup>14</sup>. Privati degli aspetti performativi, i nostri mezzi di discernimento sono in gran parte analoghi a quelli adoperati nel III sec. a.C.: vale a dire l'analisi del testo, nei suoi contenuti e nei suoi elementi formali. Ma non bisogna dimenticare una sostanziale differenza: i filologi del Μουσείον possedevano molto di più di quanto è giunto a noi e – cosa ancora più dirimente – quel poco che si è salvato e che ancora oggi siamo in grado di leggere è passato attraverso il loro vaglio.

Preso atto di questo dato incontrovertibile della tradizione, non ci resta che trarre dall'opera di selezione, sistemazione e classificazione della filologia alessandrina ciò che ci è utile a comprendere meglio i testi in analisi. Trattando il problema della ripresa dei generi lirico-corali nel dramma attico, però, bisognerà tenere a mente un *caveat*: l'operazione di 'smontaggio e rimontaggio' che accomuna il critico letterario di età ellenistica e la moderna filologia è un mezzo – forse l'unico rimasto – che ci consente un'interpretazione, passando attraverso la tappa obbligata della descrizione, in un continuo rimbalzo dal particolare al generale. Questo *modus operandi* è proprio di una cultura libresca e intellettualistica<sup>15</sup>, costretta a recuperare faticosamente una dimensione lirica che appare

13. Si vedano, ad esempio, le critiche (a tratti troppo ingenerose) di HARVEY 1955, 164-175.

14. Si fa riferimento a due testi in particolare: *Greek Melic Poets* di Herbert Weir Smyth (cfr. SMYTH 1900) e *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike* di Hans Färber (cfr. FÄRBER 1936). Ma la medesima impostazione è mantenuta anche nella trattazione della poesia melica proposta da NERI 2004, 38-49.

15. Così, infatti, Luigi Enrico Rossi ha descritto l'operato dei poeti-filologi nell'epoca delle "leggi scritte e non rispettate": «sembra quasi che l'analisi accurata dei generi classici venga fatta apposta per violarne meglio le leggi. [...] il procedimento è di natura estremamente intellettualistica: il lavoro di 'smontaggio', operato dalla teoria (reso agevole, cioè, dalla accurata descrizione) è seguito nella prassi degli autori da un

ormai un retaggio del passato: d'altra parte, ben diverso doveva essere l'approccio di un tragediografo di V sec. a.C. a una produzione lirica conosciuta e praticata nel contesto vivo di una *performance culture*.

## 1.2 Dalla lirica al dramma (e ritorno)

Negli ultimi due decenni il tema delle riprese dei generi lirici nel teatro tragico di V sec. a.C. ha cominciato a ricevere una notevole attenzione nel dibattito critico: le cose sembrano cambiate da quando, nel non troppo lontano 2001, Gregory Hutchinson lamentava una deplorable esiguità di studi su questo argomento<sup>16</sup>. L'ovvio paragone fra i due generi sul piano dell'istituzione corale non è certamente nuovo<sup>17</sup>, ma è passato un discreto lasso di tempo prima che il percorso degli studi si muovesse lungo il sentiero dell'analisi formale dei corali tragici a confronto con la tradizione poetica precedente, nonostante l'analisi formale delle sezioni corali condotta da Walther Kranz in *Stasimon* del 1933 si muovesse già nella direzione di un recupero degli elementi culturali nei corali tragici<sup>18</sup>, e nonostante l'importante traguardo segnato da John Herington nel 1985, con il suo *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*.

Con la fine del vecchio e l'inizio del nuovo millennio, tuttavia, nel giro di pochi anni sono stati pubblicati alcuni titoli importanti sull'argomento, segnando così una notevole inversione delle tendenze critiche del passato. Si propone di seguito una carrellata dei titoli più significativi<sup>19</sup>:

- *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, un volume monografico della rivista «Arion» a cura di Herbert Golder e Stephen Scully, raccoglie una prima selezione

---

complicato lavoro di 'rimontaggio', che mette insieme gli elementi strutturali più disparati» (ROSSI 1971, 83).

16. HUTCHINSON 2001, 427: «the choral songs of Attic tragedy present a remarkable adaptation of the lyric tradition; but they are too seldom considered from this perspective. Whatever the prehistory of tragedy, [...] one surely may and should view its lyrical element against the background of earlier and contemporary lyric poetry».

17. Basterà citare solo una selezione dei numerosi contributi su questo argomento, quasi tutti di Claude Calame: CALAME 1994-1995; NAGY 1994-1995; CALAME 1999; CALAME 2005; CALAME 2007. Queste e altre riflessioni dello studioso sul rapporto fra coro tragico e cori lirici sono state recentemente raccolte nella monografia *La tragédie chorale: poésie grecque et rituel musical* (cfr. CALAME 2017a).

18. Cfr. KRANZ 1933, 127-225.

19. Sarebbe troppo lungo e dispersivo citare tutti i singoli saggi che si sono occupati di analizzare le forme e le funzioni del riuo di generi lirici nel dramma attico: quelli specificamente pertinenti alla trattazione saranno citati nei prossimi capitoli, mentre in questa sezione ci limiteremo a citare i titoli di raccolte e monografie incentrate sul rapporto fra i canti corali della tragedia e la precedente (o contemporanea) lirica corale. Nell'elenco che segue non viene dunque menzionato lo studio di DE POLI 2012b, perché riguarda i canti monodici di Euripide.

- ne di studi sul coro tragico in un'ottica che comincia a guardare nella direzione indicata da Herington (cfr. GOLDER – SCULLY 1994-1995);
- nel suo volume del 2003, *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*, Andreas Bagordo ha passato al vaglio i testi dei tragici alla ricerca di puntuali citazioni lessicali e richiami stilistici («sprachstilistische Erscheinungsformen») dei poeti lirici<sup>20</sup>, fornendo un utile *database* di partenza per una ricerca nel campo della *Kreuzung* fra i due corpora;
  - la miscellanea del 2007 curata da Franca Perusino e Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca* (PERUSINO – COLANTONIO 2007), contiene studi di vario taglio relativi a entrambi i generi drammatici;
  - una svolta importante nella storia degli studi è stata segnata da *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, la monografia del 2010 grazie alla quale Laura Swift sembra aver risvegliato l'interesse della critica anglosassone su questi temi<sup>21</sup>;
  - per un'analisi che vada più a fondo nei singoli dettagli formali dei corali sofoclei si deve aspettare il 2012, anno di pubblicazione della monografia di Andrea Rodighiero, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle* (RODIGHERO 2012a);
  - del 2013 è una miscellanea di area anglosassone a cura di Renaud Gagné e Marianne Govers Hopman, *Choral Mediations in Greek Tragedy* (GAGNÉ – GOVERS HOPMAN 2013), incentrata sì sulla tragedia, ma comprendente saggi di taglio e argomento molto vario, fino a toccare il problema della 'ricezione del coro' nella teoria e nella pratica teatrale moderne e contemporanee;
  - molto mirato, invece, è un volume del 2018 curato da Rosa Andújar, Thomas Coward e Theodora Hadjimichael, *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy* (ANDÚJAR – COWARD – HADJIMICHAEL 2018), che comprende una ricca casistica di

---

20. Cfr. BAGORDO 2003a, 15. Una selezione dei passi relativi a Sofocle (che, per ovvi motivi, sono quelli di maggiore interesse per il presente lavoro) è stata estrapolata e tradotta separatamente anche in italiano: cfr. BAGORDO 2003b. Su questi argomenti l'autore è poi tornato anche in anni più recenti (cfr. BAGORDO 2015b, all'interno di un volume monografico della rivista «Skené» dedicato al coro nel dramma attico e ad alcune sue rivisitazioni tra il XVI e il XX secolo), a seguito del rinnovato interesse della critica per questi temi, sorto in seguito alla pubblicazione delle monografie di SWIFT 2010 e RODIGHIERO 2012a.

21. Questo lavoro (cfr. SWIFT 2010) è strutturato per generi lirico-corali: peana (pp. 61-103), epinicio (pp. 104-172); partenio (pp. 173-240); imeneo (pp. 241-297); *threnos* (pp. 298-366). L'appendice finale (pp. 377-410) raccoglie in tabelle i riferimenti testuali e contestuali ai cinque generi trattati nel *corpus* delle tragedie superstiti.

intersezioni fra poesia lirica e corali tragici.

La recente abbondanza di trattazioni sulla contiguità fra i due generi ci consente di procedere rapidamente sulla discussione storico-metodologica, in quanto le premesse e i principî relativi alle modalità e alla funzionalità dei richiami allusivi alla lirica corale in tragedia sono già stati ampiamente e lucidamente esposti nelle introduzioni a questi studi e in altri saggi che si occupano degli stessi temi<sup>22</sup>. Sarà sufficiente, perciò, toccare solo alcuni punti.

Una ricerca delle allusioni a determinati passi di poeti lirici e delle evocazioni di generi lirici<sup>23</sup> in tragedia rivela, sin dalle prime battute, un primo e non trascurabile problema: tali riferimenti possono essere spesso isolati, accostati a richiami di segno opposto, o calati in contesti apparentemente ‘inappropriati’. È innegabile quanto la tragedia risulti sfuggente su questi aspetti, specialmente se (per restare nell’alveo della poesia drammatica) la si guarda a confronto con la commedia: il ‘codice’ compositivo del comico, infatti, prevede un grado maggiore di immediatezza e chiarezza della comunicazione, e così la ripresa di un genere lirico è dichiarata o resa esplicita per mezzo di imitazioni talvolta caricaturali, poiché il suo fine è spesso parodico. Questo fa sì che i generi lirici ‘inglobati’ nella commedia possano essere bachtinianamente intesi come veri e propri ‘generi intercalari’<sup>24</sup>, che essa – analogamente a quanto accade nel genere romanzesco – usa «come forme elaborate di assimilazione verbale della realtà» (BACHTIN 1979, 129)<sup>25</sup>. Una simile trasparenza del dettato poetico e delle intenzioni dell’autore si rivela rarissima nel caso della tragedia<sup>26</sup>; nella maggior parte dei casi, tuttavia, ci troviamo di fronte a situazioni di questo tipo:

set types of song (such as paeans) are often referred to and exploited by choruses in contrast or analogy to their own singing [...]. The elements of the genre and the

---

22. Cfr. BACON 1994-1995; HUTCHINSON 2001, 427-439; BAGORDO 2003a, 24-28; BAGORDO 2003b, 5-6; GENTILI 2007; SWIFT 2010, 26-60 e 367-376; ERCOLES – FIORENTINI 2011, 21-24 (sulla conoscenza di Stesicoro da parte di Euripide); CAREY 2012, 18; RODIGHIERO 2012a, 7-17; SWIFT 2012, 149-154; BUDELMANN 2013; GAGNÉ – GOVERS HOPMAN 2013, 18-28; GOLDHILL 2013, 102; BAGORDO 2015b (sulle reminiscenze liriche in Sofocle); ANDÚJAR – COWARD – HADJIMICHAEL 2018, 1-8; FORD 2018; WEISS 2020.

23. La distinzione fra ‘allusione’ ed ‘evocazione’ è di BAGORDO 2015a, 164: «un poeta tragico può in un determinato passo *alludere* a un determinato passo di un’opera precedente, o alternativamente può con una sola parola, con un certo lessico o anche costellando di spie un intero dramma, *evocare* un altro genere letterario, la sua atmosfera, i riti a esso connessi».

24. Per l’enunciazione e la formalizzazione del concetto di ‘genere intercalare’ cfr. BACHTIN 1979, 129-133.

25. L’applicazione di questa categoria ermeneutica allo studio dei generi corali nella commedia antica si deve a LOMIENTO 2007a, la cui analisi è specificamente dedicata ai metri-ritmi. Sulle allusioni ai lirici e ai generi corali in Aristofane si vedano, più in generale, KUGELMEIER 1996 e CALAME 2004.

26. Vedremo uno di questi rari casi nel cap. 8.

performance become part of a subtle and powerful art of allusion<sup>27</sup> (HUTCHINSON 2001, 434).

Il nostro interesse, tuttavia, non si focalizza tanto su queste singole citazioni o allusioni all'uno o all'altro genere poetico, quanto sul *pattern* che si configura dall'insieme di questi elementi, e che può avvicinarsi a un 'quadro' già noto (ad esempio a un inno cletico) oppure distaccarsene, creando una figura del tutto nuova. I singoli riferimenti, seppure isolati in contesti 'altri' o in sezioni specifiche di un canto, saranno riconosciuti e discussi, ma sempre per poi tornare a osservarli e valutarli da un'angolazione più ampia e in un'ottica precipuamente drammaturgica, allo scopo di indagare il meccanismo e l'effetto dell'interazione fra i diversi elementi all'interno del testo tragico<sup>28</sup>. In altre parole, i dettagli formali di volta in volta saranno messi a fuoco, ma per essere trattati come «delle 'sorgenti luminose' che pur collocandosi al di fuori del 'quadro' della tragedia sofoclea nondimeno possano aiutare a rischiararla, ovviamente al fine di esaltarne il colore e non di stemperarne, o peggio smentirne, l'unicità» (RODIGHERO 2012a, 7), e nella piena consapevolezza che «un testo non è soltanto il prodotto di un procedimento combinatorio, preesistente (costituito dalle proprietà letterarie virtuali); è anche una trasformazione di questo procedimento» (TODOROV 1977, 10-11). Non bisogna dimenticare, infatti, che proprio in virtù del suo carattere finzionale il genere drammatico si presta naturalmente alla decontestualizzazione e alla rifunzionalizzazione dei generi lirici che ingloba: non dovrà stupire, perciò, la grande libertà mostrata dai drammaturghi nel mescolare stilemi afferenti a generi diversi o nell'usare determinate coloriture di genere in contesti scenici che, se calati nella vita reale, risulterebbero 'impropri'.

Dal momento che (almeno nella loro destinazione originale) questi testi non erano letti, bensì cantati, musicati e danzati, è legittimo – e anche, a questo punto, doveroso – chiedersi in quale misura uno spettatore riuscisse a cogliere eventuali citazioni e

27. Sull'arte allusiva in tragedia si vedano STINTON 1986 e GARNER 1990. Per un discorso più teorico sulla pratica dell'allusione poetica nel mondo antico, sviluppata soprattutto a partire dalla letteratura latina, si vedano PASQUALI 1951; D'IPPOLITO 1995; EDMUNDS 1995; HINDS 1998; CONTE 2012, 23-36; BONANNO 2018, 17-32.

28. BAGORDO 2015b, 38: «the concept of interaction seems the most appropriate one to define this kind of echoing, not limited to formal and purely literary aspects; indeed, this concept also allows the examination of tragic allusions to lyric genres as a way to evoke a whole cultural system which intersects the normative assumptions and inherited conventions permeating the poetic tradition». D'altronde l'analisi del dettaglio avrà anche una sua utilità, come è stato notato anche da chi ha scritto pagine importanti sul concetto di 'interaction': «concentration on anything inevitably distorts its importance; but when a general possibility has been consistently undermentioned or partially misunderstood, or when reference to its particular manifestations has been inadequate for want of the corrective or stimulus of a systematic discussion, then distortion of this sort is legitimate and even necessary» (SILK 1974, 4).

giochi allusivi al primo ascolto<sup>29</sup>. Sembra ragionevole pensare che una ‘tessera stilistica’ fortemente connotata – quale, ad esempio, poteva essere il *refrain* peanico – fosse colta immediatamente dal pubblico; ma cosa pensare della singola citazione o reminiscenza letteraria (una *iunctura* omerica, per fare un esempio, o una costruzione sintattica tipica dello stile pindarico)? Era forse destinata a pochi intenditori – forse i fantomatici ‘spettatori colti’?<sup>30</sup> – oppure è possibile che venisse compresa in un secondo momento, cioè quello della fruizione personale del testo (in occasione di una *reperformance* o della lettura del ‘copione’ già in circolazione)<sup>31</sup>?

Non siamo in grado di rispondere a tali quesiti, ma sembra quantomeno ragionevole credere che durante la *performance* il pubblico avrebbe colto «il messaggio nel suo insieme, anche, quindi, nel suo aspetto musicale e orchestico, in quella parte cioè del codice che possiamo definire spettacolare»<sup>32</sup> (ROSSI 1992, 88), e all’interno della quale tutti i fili della trama sarebbero risultati ben intrecciati e i diversi tasselli intertestuali rifunzionalizzati<sup>33</sup>. Ciò equivale a dire che, se il poeta avesse concentrato in un canto la presenza di *più* elementi collegabili all’uno o all’altro genere lirico, l’attenzione del pubblico sarebbe stata catalizzata dall’*insieme* dei riferimenti contestuali, lessicali, contenutistici e

---

29. Nella pratica performativa, infatti, il problema della “percettibilità” diventa basilare: «the considerations adduced concerning prominence, intention and aesthetic status all ultimately relate to the question of *significant existence*, which is, in turn, bound up with *perceptibility*» (SILK 1974, 73). Una sintesi efficace sulla consapevolezza e la competenza del pubblico teatrale, con discussione della bibliografia pregressa, si ha in RODIGHIERO 2012a, 64-65. Si vedano anche le osservazioni di ROSSI 1992, 85-95 sulla probabile differenza fra la percezione di un’ode pindarica e quella di un corale drammatico da parte del pubblico.

30. Sulla composizione sociale e culturale del pubblico che andava a teatro nell’Atene del V-IV sec. a.C. si veda ora KAWALCO ROSELLI 2011.

31. Su questi aspetti della replica di testi teatrali e della circolazione materiale dei testi cfr. HERINGTON 1985, 48-50; FLEMING – KOPFF 1992, 763-764; FALKNER 2002 (che studia il problema a partire dalle informazioni ricavabili dagli scolii); BATTEZZATO 2003, 9-19; FINGLASS 2015b; FINGLASS 2015a (relativamente a Sofocle); LAMARI 2017; PIETRUCZUK 2019, 31-46.

32. Considerazioni molto simili si leggono in REVERMANN 2006, 103: «the competence issue must be framed not (inter)textually but theatrically, with philological rigour but also with due regard for the theatrical event as a whole and the ways in which audiences construe meaning in theatrical communication». E ancora in WEISS 2020, 168: «even while we should recognize that these different sorts of choral performance are present in the tragedy, any attempt to label each one according to the particular “nondramatic” lyric genre that it evokes is ultimately unsatisfying, for it is the complex mix of choral styles that makes up the one tragic play» (si vedano anche le pp. 180-181).

33. BAGORDO 2015b, 53: «this redirecting of their function very much depended on the ability of the playwright to attract the attention of the audience towards particular expectations of an audience already absorbed by the dramatic action». Nel caso specifico di un *corpus* poetico inserito in un altro contesto poetico, poi, si pone anche il problema della rifunzionalizzazione dello schema metrico del testo alluso in un altro *pattern* metrico-ritmico: si pone, cioè, il problema della ‘metafrasi metrica’, a proposito della quale si rinvia agli studi di BOTTIN 1977-1978 (sul concetto teorico di ‘metafrasi’); MARCHIORI 1995 (sulla metafrasi metrica delle formule omeriche nella poesia lirica e drammatica); MARCHIORI 2000 (a proposito di Sofocle); MARCHIORI 2008 (incentrato sulla metafrasi linguistica).

musicali al lamento funebre, all'imeneo, all'epinicio e così via.

Ed è così che il filo del discorso ci riporta ai generi lirico-corali, tornando a spiegare in che modo possa risultare utile nell'interpretazione della tragedia un discorso sul 'genere', ancor più che un'analisi che miri al 'recupero' delle singole citazioni e delle allusioni a determinate opere. Ed è così che giustifichiamo anche la scelta delle sezioni corali *in lyricis*: per poter parlare delle riprese di generi lirico-corali, infatti, è necessario che il testo 'di arrivo' e il *corpus* dei testi 'di partenza' siano accomunati almeno da una base strutturale, che in questo caso coincide con la natura melica e corale della *performance*. Sarà sufficiente fare un solo esempio esplicativo: un'esclamazione di dolore alla notizia della morte di qualcuno, se collocata all'interno di una sticomitia in trimetri giambici, sarà percepita come una momentanea esternazione del sentimento provato in quel momento dal personaggio; ma se collocata in un dialogo commatico *in lyricis* fra attore e coro – dove l'esclamazione viene ripetuta, intonata alla melodia dell'aulo e accompagnata dal gesto iterato del *κοπετός* – stimolerà lo spettatore a credere che quel canto antifonale sia la versione teatrale di un lamento funebre, la mimesi di un reale *threnos*.

Oltre alla ricerca dei richiami lessicali, stilistici, retorici, tutti gli aspetti che possiamo ancora ricavare dal testo – dalla situazione scenica in cui il canto è collocato ai riferimenti del coro stesso all'accompagnamento orchestrale-musicale, laddove questi siano presenti – sono utili a farci recuperare qualche tassello della perduta *performance*. Dal momento che di essa, oltre alla base (le parole del testo), ci è rimasta soltanto una nuda intelaiatura (lo schema metrico), non ci resta che passare alla trattazione del rapporto fra metro e parola: in relazione alle intersezioni fra lirica e tragedia, questo ad oggi sembra l'aspetto meno indagato nel dibattito critico internazionale<sup>34</sup>.

### 1.3 *Metro, ritmo, musica: lo 'scheletro' della performance*

Quasi non sappiamo più quanto profondamente la musica permeasse ogni aspetto della vita pubblica e privata dei Greci; quasi abbiamo dimenticato che le tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide erano drammi in musica, e che quando leggiamo Pindaro e gli altri poeti lirici dobbiamo immaginare i loro testi non "accompagnati" dalla

---

34. Se infatti si esclude la produzione scientifica italiana, che da anni cerca di andare oltre il tecnicismo metrico finalizzato all'edizione del testo o alla stesura di manuali di metrica, indagando l'interazione fra testo e partitura metrica a fini interpretativi, questo resta un campo piuttosto inesplorato nella produzione scientifica in altre lingue (così GALVANI 2017, 105 a proposito di SWIFT 2010: «colpisce nel volume la pressoché totale assenza di riferimenti relativi all'aspetto metrico-ritmico; secondo la Swift la correlazione tra l'allusione ad un particolare genere poetico e l'utilizzo di determinati metri-ritmi non sarebbe particolarmente significativa»).

## 1 Dal genere al metro: problemi di metodo

musica, ma intrisi di musica, pensati con la musica e per la musica (visto che l'autore della musica, dei testi e delle danze era di solito la stessa persona, quasi in un grandioso e originario *Gesamtkunstwerk*). È un'immagine drammaticamente perduta per sempre: come la scultura greca, nata policroma, è «diventata» monocroma, così la parola poetica greca, nata come squisitamente e intimamente musicale, ha perduto per sempre la propria "colonna sonora" (SETTIS 2002, 106-107).

Con queste parole Salvatore Settis ci ricorda che nell'approcciarci alla melica greca dobbiamo sempre tenere a mente un dato di fatto, di fronte al quale possiamo solo mantenere un atteggiamento di disarmante consapevolezza: ciò che ci rimane è indubbiamente troppo poco per darci la presunzione di poter ricostruire la *performance* dei testi lirici greci. E tuttavia questo 'poco' è sufficiente a consentirci di comparare la poesia lirica e la poesia tragica su un piano che va *oltre* la parola, per tentare di cogliere almeno una parte di quella «*chiave* preassegnata» (TYNJANOV 1973, 150) che ancora oggi costituisce l'elemento discriminante fra poesia e prosa<sup>35</sup>.

Con questo non si vuole dire che l'analisi metrica della poesia lirica greca possa essere condotta con gli stessi mezzi della metrica moderna, né che possa conseguire i medesimi risultati: c'è, ovviamente, una distanza enorme tra le *nostre* modalità di composizione e fruizione della poesia e quelle adoperate nell'antica Grecia, una differenza sostanziale che riguarda sia il tipo di comunicazione, sia il codice linguistico (dal quale deriva anche un diverso codice metrico). Se nella poesia italiana – almeno per ciò che riguarda la produzione lirica degli ultimi secoli – 'basta' osservare il rapporto fra parola e metro per trarre delle conclusioni sullo stile di un autore, lo stesso non si può dire per la poesia lirica greca, dove «la perdita delle melodie [...] non ci consente di conoscere in concreto come lingua e musica si siano integrate nella prassi della *performance*, quali intonazioni, coloriture, evidenziamenti enfatici il disegno ritmico-musicale abbia operato nei confronti della struttura metrica del testo»<sup>36</sup> (GENTILI 1978, 15).

Come i musicologi non mancano di ricordarci, infatti, la partitura metrica *non coincide* con la partitura melodica<sup>37</sup>; e, poiché è evidente che la parola 'messa in musica' venga

---

35. TYNJANOV 1973, 150: «i versi si differenziano dalla prosa non tanto in base a caratteristiche immanenti, ad una realtà sperimentale, quanto per la serie preassegnata, per la chiave. Ciò crea una profonda differenza fra i due generi: il significato delle parole in poesia viene modificato dal suono, in prosa invece il suono delle parole viene modificato dal loro significato». Sulla percezione della differenza fra poesia e prosa nel mondo antico, a partire da un famoso passo di Dionigi d'Alicarnasso (Dion. Hal. *Comp.* 22, 17) dove viene enunciata una distinzione fra *colon* retorico e *colon* metrico, si veda LOMIENTO 2004a.

36. Analogamente PÖHLMANN – WEST 2001, 1: «but everything that comes under the heading of 'performance practice' remains open to question: intonation, tempo, vocal forces, tuning, the form of the accompaniment».

37. BIANCONI 2005, 184: «il ritmo della poesia e il ritmo della musica rispondono a sistemi metrici diversi, eterogenei: essi un po' convergono e un po' divergono, un po' sono compatibili e un po' sono incompatibili».

modificata e qualificata più dalla melodia che dall'impianto metrico sottostante, sarebbe quasi impensabile per uno studioso dell'opera lirica analizzare il testo con gli strumenti del metricologo. Ma se da un lato l'accostamento fra l'antica tragedia greca e la moderna esperienza dell'opera lirica ci offre un parallelo immediato (e ancora fruibile) della partecipazione di parola, musica e danza nella medesima *performance*, dall'altro lato il tentativo di equiparazione fra i due generi di dramma in musica può ancora considerarsi un «matrimonio mancato»<sup>38</sup>.

Per quel poco che riusciamo a ricostruire, infatti, almeno fino alla seconda metà del V sec. a.C. il connubio di parole e musica in Grecia «non comportò [...] modi d'integrazione delle due strutture così articolati e complessi come nella musica vocale-strumentale moderna» (GENTILI 1978, 16 = 2006, 56). Nella pratica musicale greca si giunse a un divorzio fra testo poetico e melodia – e di conseguenza fra ritmo metrico e ritmo musicale – soltanto con la rivoluzione della 'Nuova Musica': allora furono introdotte variazioni ritmiche elaborate, superallungamenti e melismi, che risultano certamente più vicini alle nostre arie d'opera, ma che ancora alla fine del secolo erano avvertiti come sgradevoli novità<sup>39</sup>. È proprio la reazione scandalizzata degli intellettuali del tempo a farci supporre, con un buon grado di probabilità, che fino ad allora il testo e la melodia avessero convissuto senza grandi contrasti nel loro «matrimonio di convenienza» (ROSSI 1997, 755), anche se non siamo in grado di delineare la prassi effettiva di tale relazione<sup>40</sup>: questa è la premessa necessaria per sostenere non solo la legittimità di un'analisi metrica dei canti tragici, ma anche (e soprattutto) la sua necessità nell'ottica di un tentato recupero dell'elemento performativo<sup>41</sup>.

Ovviamente non si può pensare di 'ricostruire' l'originaria rappresentazione drammatica o presumere di poter recuperare la melodia e la danza a partire dallo schema metrico:

---

Non sono mai (mai) totalmente ridicibili l'uno all'altro. Mettere in musica dei versi è come un tradur poesia da una lingua all'altra: operazione notoriamente impossibile, se non come reinvenzione»; FABBRI 2007, 4: «non si dimentichi [...] che, quand'anche sillabico, l'intervento musicale può modificare perfino la tipologia metrica».

38. La bella formulazione è di NAPOLITANO 2003 (con revisione e aggiornamento in NAPOLITANO 2010).

39. Si pensi al celebre  $\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\sigma\sigma\epsilon\tau\epsilon$  di Ar. *Ran.* 1314, con il quale Eschilo parodia le innovazioni musicali adottate da Euripide. Sulle innovazioni ritmiche e musicali della nuova musica si veda ora ERCOLES 2019a. La progressiva trasformazione della 'melodia parlata' in 'melodia cantata' sembra essere una costante universale nell'evoluzione di diversi linguaggi musicali (cfr. LA VIA 2006, 40-43).

40. A tale proposito potrebbe risultare proficua una vera collaborazione fra gli studiosi di metrica greca e gli specialisti di musica e ritmica greca, discipline ancora percepite come branche separate della ricerca scientifica, con il risultato che rimangono ancora aperti (e forse sono destinati a restare tali) i quesiti posti da LOMIENTO 2008b con l'intento di «(ri)avviare un dialogo».

41. Cfr. DALE 1960 7 (= 1969, 161); COMOTTI 1988, 25; GENTILI 1988, 13-14; PÖHLMANN 1995, 15; ROSSI 1997, 755; GENTILI – LOMIENTO 2003, 17-19; GENTILI 2006, 51-54; ERCOLES 2019b, 39-40.

per quanto si possano fare piccoli sforzi in tale direzione – sempre rimanendo ancorati al dato testuale e solo nella forma di singole ipotesi sull'esecuzione di una determinata figura orchestrale, dell'accompagnamento di qualche strumento musicale, del plausibile uso di un'armonia rispetto a un'altra –, l'ὄψις e la μελοποιία rimarranno inevitabilmente due μέρη della tragedia (cfr. Ar. Po. 1450a 8-10) che non conosceremo mai veramente<sup>42</sup>, ma che dobbiamo tenere in considerazione nell'interpretazione complessiva dei drammi<sup>43</sup>, anche solo per rimarcare che «la 'parola scenica' non si può separare dagli altri codici comunicativi, anche se per noi sono perduti» (ANDRISANO 2011, XXVI).

Non tutto, però, è perduto: la 'nuda' parola e le aride sequenze sillabiche di lunghe e di brevi, pur se segni inerti sulla pagina scritta, possono ancora permetterci di elaborare delle ipotesi sul ritmo della *performance*. Ovviamente non si tratta di proporre una semplicistica equiparazione fra metro e ritmo<sup>44</sup>: essi sono due elementi concettualmente distinti della parola poetica classica (l'uno relativo alla disposizione ordinata delle quantità sillabiche, l'altro alla successione di elementi tensivi e risolutivi)<sup>45</sup>, ma nel dar vita ad essa risultano inestricabilmente legati. In una poesia scritta *in musica*, infatti, il collante fra λέξις e μελοποιία è costituito proprio dall' 'intreccio metrico-ritmico' (πλοκή), come appare chiaro già nella dottrina ritmico-musicale antica<sup>46</sup>: Platone, infatti, usava il ter-

---

42. Qualunque tentativo di ricostruzione complessiva di questi aspetti è destinato, purtroppo, alla rassegnazione di fronte all'insufficienza dei dati in nostro possesso. A proposito della musica nella tragedia si vedano i tentativi di sintesi fatti da PINTACUDA 1978; COMOTTI 1989; WILSON 2005; POWER 2012 (su Sofocle); D'ANGOUR 2017 (su Euripide); ERCOLES cds. (sull'intera esperienza drammatica). Per ciò che riguarda la danza – 'musa sfuggente' più di qualunque altra – la situazione appare ancora più disperata: a proposito dello stato dell'arte sugli studi di danza antica sono condivisibili le recentissime riflessioni di ERCOLES 2019c; più specificamente, sulla danza in tragedia si vedano LAWLER 1964b, 22-62 e DALE 1968, 208-214. BRUNET 2010-2011 ha proposto di partire dai *pattern* ritmici di ogni tipo di metro (nelle relazioni di arsi e tesi) per tentare una ricostruzione della danza, ma l'opinione dominante in materia rimane quella di un quasi totale scetticismo (cfr. NAEREBOUT 2017, 59-61). Come ha recentemente mostrato SCHIRONI 2020, i commentatori antichi non possono venirci in aiuto per ciò che riguarda gli aspetti strettamente performativi, poiché essi stessi traevano le proprie supposizioni dai soli dati testuali.

43. Hanno ragione CALAME 2017a, 13-17 e ZIMMERMANN 2019, 106-108 a ribadire la necessità di leggere la tragedia anche in relazione alla sua dimensione melica e visiva, ma sarà bene rimanere strettamente ancorati agli indizi testuali e fermarsi prima dell' 'orizzonte degli eventi'.

44. PETROBELLI 2009, 56-57: «il ritmo può coincidere con il metro, ma il metro da solo non può creare o determinare il ritmo. Nel linguaggio musicale vi sono infatti molti altri modi per creare il ritmo, e la ricchezza di pensiero musicale di una composizione sta anche nel modo con cui un compositore 'adopera' questi altri modi». Sulla necessità di distinguere il *metrical pattern* dalla sua realizzazione ritmica anche nella metrica greca cfr. ΣΤΕΡΠΙΝ 2010, 13-14.

45. La distinzione è già nota al tempo di Aristofane, come lascia intendere il passo delle *Nuvole* in cui Socrate chiede a Strepsiade se preferisca essere istruito περί μέτρων ἢ περί ἐπῶν ἢ ῥυθμῶν (Ar. Nub. 638): è questa la prima distinzione tecnica attestata in letteratura greca fra le tre componenti della λέξις poetica (parola, metro e ritmo). La compresenza dei termini μέτρον e ῥυθμός, però, c'è già in Aesch. Cho. 794-799 (cfr. LOMIENTO 2013a, 16-17).

46. L'argomento è diffusamente trattato in LOMIENTO 2004b.

mine ῥυθμός collocandolo in una posizione mediana fra μέλος e μέτρον (cfr. Plat. *Gorg.* 502c) o fra μέτρον e ἄρμονία (cfr. Plat. *Resp.* 601a). Pertanto un'analisi metrica condotta in un'ottica 'performativa', che cioè valuti il piano metrico come lo 'scheletro' della *performance*, non può prescindere dalla valutazione degli aspetti ritmici. Nel far ciò oggi siamo fortunatamente agevolati dal notevole sviluppo degli studi di ritmica greca registratosi negli ultimi anni<sup>47</sup>, grazie anche a nuovi approcci sperimentali che cercano di far luce su singoli problemi ritmici che possono avere ricadute sull'interpretazione metrica<sup>48</sup>.

Per il metricologo è molto importante avere contezza di tali problemi legati alla *facies* ritmica, poiché essa può rivelarsi risolutiva nei casi in cui una medesima sequenza metrica risulti ambigua, cioè passibile di diverse interpretazioni. In tali situazioni, infatti, prendere in considerazione le possibili realizzazioni ritmiche della sequenza e valutare il 'contesto ritmico' in cui essa è inserita può essere l'unico modo per scegliere l'interpretazione metrica più 'appropriata'. In altri casi, poi, ragionare sull'effettiva realizzazione ritmica di determinati *metra*<sup>49</sup>, o sull'affinità fra metri afferenti alla stessa 'famiglia ritmica', può aiutarci a comprendere meglio apparenti anomalie metriche (come le responsioni libere), che non sempre in passato sono state 'normalizzate' a ragion veduta<sup>50</sup>.

Il ritmo, dunque, è l'unico elemento ancora recuperabile che ci permetta di ampliare il discorso sulla metrica – discorso che ha necessariamente una sua componente tecnica e filologica non trascurabile – a considerazioni di carattere interpretativo. Poiché è nella concreta realizzazione ritmica che lo schema metrico prende forma, una corretta analisi metrica non potrà prescindere da una valutazione complessiva di entrambi gli elementi, osservati nella loro interrelazione. In questo senso, quando parliamo della metrica trattandola come il relitto di una *performance* cantata e danzata, dobbiamo sempre intenderla nell'interezza dell'intreccio metrico-ritmico: solo così potremo valutare lo schema metrico in relazione al testo poetico (a fini sia ecdotici, sia esegetici), invece di cercare di "misurarlo con squadra e righello"<sup>51</sup>, come se si trattasse di un esercizio di

---

47. Il volume di SILVA BARRIS 2011 – anticipato nelle sue linee generali in SILVA BARRIS 2007 e nato come sviluppo del capitolo di WEST 1992, 129-159 su *Rhythm and Tempo* – costituisce oggi la trattazione più estesa e completa sullo stato dell'arte: in esso trovano spazio, in una trattazione organica e sistematica, nuovi e vecchi problemi di ritmica greca (cfr. ROSSI 1963b; ROSSI 1988; GENTILI – LOMIENTO 1995). Per una nuova ipotesi sulla 'natura' del ritmo greco si veda ora LYNCH 2016a.

48. Un esempio particolarmente significativo è costituito dalla ricerca di SILVA BARRIS 2011, 10-11 sulle 'sillabe protraibili', che è stata applicata da HAGEL 2018 ai dattilo-epitriti.

49. Si pensi alla possibilità di ritmizzazione del cretico in sei tempi (cfr. *infra* 50, n. 48).

50. Una sintesi completa di questi aspetti, con bibliografia pregressa, è in ANDREATTA 2014, 117-128.

51. Il riferimento è alla scena che precede l'ingresso di Eschilo ed Euripide nelle *Rane* di Aristofane, quando un servo spiega a Xantia che stanno per assistere all'agone fra i due tragediografi «e per misurare i versi porteranno righelli e squadre, stampi compatti ... assi e cunei» (Ar. *Ran.* 799-801, καὶ κανόνας ἐξοίσουσι καὶ

geometria.

Non è forse un caso che anche un titolo di Amy Marjorie Dale, *Expressive Rhythm in the Lyrics of Greek Drama* (DALE 1969, 248-258), sottolineasse l'espressività *del ritmo* piuttosto che quella del metro a proposito di una selezione di passi tragici che testimoniano un uso "espressivo" della partitura metrica. Così, dunque, arriviamo a capire in che modo la valorizzazione del livello ritmico possa aggiungere un *quid* in più allo studio della forma metrica di un canto tragico, consentendoci di leggerla in chiave interpretativa.

### 1.3.1 Verso una metrica semantica

Veniamo così ad occuparci brevemente di quella branca degli studi di metrica greca che si occupa dell'interazione fra metro e parola, solitamente denominata 'semantica metrica'<sup>52</sup> o 'metrica interpretativa'<sup>53</sup>.

Il 'caposcuola' di questo tipo di analisi metrica è comunemente individuato in Roberto Pretagostini, il quale – muovendo da uno spunto di riflessione tratto dal manuale di Dietmar Korzeniewski<sup>54</sup> – ha aperto la strada agli studi successivi con un saggio del 1990 intitolato *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*. Poiché nelle pagine di questo saggio vengono enucleati principî teorico-metodologici che stanno alla base delle analisi proposte nei capitoli successivi, sarà opportuno riproporli nelle parole stesse dello studioso:

se è vero che il metro senza la parola è un puro e sterile gioco di lunghe e di brevi, è *observatio* senza interpretazione, è anche vero che in molti casi l'elemento verbale acquista maggior forza e addirittura un accrescimento di significato in virtù dell'elemento metrico che l'accompagna. Alla base di questa considerazione c'è il presupposto, in teoria riconosciuto da tutti, nella pratica applicato da pochi, che la metrica, rispetto alla struttura verbale cui fa riferimento, è un significante aggiuntivo che coopera alla realizzazione del significato globale del testo. [...] se è vero

---

πήχεις ἐπῶν/ καὶ πλαίσια ξύμπικτα ... / καὶ διαμέτρους καὶ σφῆνας).

52. Cfr. LOMIENTO 2004c; GALVANI 2009; DE POLI 2013, 108; PARLATO 2014.

53. Cfr. ZIMMERMANN 2010.

54. KORZENIEWSKI 1998, 155: «una metrica senza la parola è vuota e inerte». Parole nelle quali già la recensione di Luigi Enrico Rossi aveva indicato «la più importante novità del manuale» (ROSSI 1969b, 318), e seguite da considerazioni altrettanto importanti per lo studio che si propone in questo lavoro, sebbene siano riferite in questo passo specifico all'arte metrica di Pindaro: «l'accordo tra metro e contenuto può essere visto come una conferma dell'analisi metrica; e se questa armonia, in qualche caso, non è o non è più per noi avvertibile, ciò non autorizza a trarre l'errata conclusione che essa non sia riscontrabile in altri casi: soltanto la singola osservazione e la specifica interpretazione possono portare ad una comprensione generale del sistema metrico pindarico» (KORZENIEWSKI 1998, 155). Un esempio di applicazione di tali principî alla lirica drammatica viene poi proposto dall'autore alle pp. 164-173, dove è analizzata la sezione lirica della parodo dei *Persiani* di Eschilo.

### 1.3 *Metro, ritmo, musica: lo 'scheletro' della performance*

che le forme metriche non hanno un loro *ethos*, nel senso che non esiste una corrispondenza univoca fra determinati versi o *cola* e i sentimenti e le azioni rivelati dal testo verbale, è anche vero che in singoli casi specifici il metro coopera in funzione di significante distinto dal significante verbale ad una più completa comprensione del testo inteso nella sua globalità (PRETAGOSTINI 1990, 107 e 113-114).

Ad oggi questa linea interpretativa rimane quasi del tutto confinata all'accademia italiana<sup>55</sup>, mentre all'estero continua a perdurare una netta distinzione fra gli studi di metrica (relegati nel cantuccio di un tecnicismo apparentemente fine a se stesso o considerati utili solo a scopi ecdotici) e l'interpretazione letteraria dei testi. Fatta eccezione per le sparse osservazioni sul rapporto fra parola e metro contenute in diversi commenti ai testi drammatici – che ogni commentatore sviluppa o approfondisce in maniera più o meno estesa in base alle proprie competenze e inclinazioni – nella critica in lingua inglese rimane ben poco sull'argomento. Da ultimo Patrick Finglass ha raccolto qualche passo esemplificativo di uso espressivo del metro in Sofocle, traendo gli esempi sia dalle sezioni liriche che dai trimetri giambici<sup>56</sup>; negli ultimi anni anche i ritmicologi e i musicologi hanno cominciato a mostrare interesse verso questo tipo di analisi del testo<sup>57</sup>, ma con una sostanziale differenza rispetto alla 'scuola italiana': questi ultimi, infatti, tendono a tralasciare l'interpretazione metrica delle sequenze analizzate, valutandone *solo* l'aspetto ritmico, cioè osservandole come mere successioni di tempi forti e tempi deboli. Il risvolto negativo di un'analisi di questo tipo risulta evidente: partendo da un intento di valorizzazione dell'impianto ritmico, si finisce col perdere di vista la centralità dell'analisi del testo (in tutte le sue componenti) e, di conseguenza, l'importanza del testo stesso, che diventa quasi un mero contenitore di arsi e tesi.

Nell'affermare un valore semantico del metro, poi, si potrebbe incorrere in un errore al quale accennava lo stesso Pretagostini nella chiusa del suo saggio: il rischio, cioè, di attribuire un *ethos* a ogni forma metrica, come se ogni tipologia di metro fosse portatrice di un proprio valore etico a prescindere dal contesto in cui essa si trova inserita<sup>58</sup>. Anche questo eccesso è da evitare. Per fare un solo esempio: l'uso 'marcato' di una partitura docmiaca in un contesto gioioso non potrà essere letto in chiave 'stridente' solo perché il docmio, nella maggior parte dei casi, è impiegato in contesti di lamento; una simile proposta di lettura dovrà invece essere argomentata a partire da evidenti dati testuali,

---

55. Sull'eredità di Pretagostini per gli studi di metrica si vedano CERBO 2007; ROSSI 2007; ZIMMERMANN 2010; ERCOLES 2013b; ANDREATTA 2014, 128-132.

56. Cfr. FINGLASS 2019, 65-72.

57. Si vedano SILVA BARRIS 2013 (sull'*Agamennone* di Eschilo) e PHILLIPS 2018 (su Pindaro).

58. Una lettura socio-politica della varietà metrica della tragedia è stata proposta da HALL 2011.

dai quali si possano ipotizzare un'intenzionale ambiguità del dettato e un conseguente effetto scenico appropriato.

In definitiva, dunque, un'analisi dei metri-ritmi con finalità interpretativa non dovrà prescindere dall'interpretazione del dato testuale, ma dovrà cercare di integrarlo. Ed ecco che il filo del discorso ci riporta alla centralità del dettato metrico-testuale: cioè all'unico elemento 'certo' in nostro possesso. Ma qui sorgono altri quesiti, ai quali occorrerà rispondere prima di affrontare l'analisi dei testi: se anche il dato testuale, come quello metrico, ci è stato tramandato in forme non sempre certe e condivisibili, come fare a stabilire il testo e la partitura metrica su cui fondare la nostra analisi metrica?

### 1.3.2 Quale partitura metrica?

Come accade per tutti i campi d'indagine 'incerti', perché in larga misura manchevoli di elementi probanti, negli studi di metrica greca non è possibile parlare di *una* teoria metrica, quanto piuttosto di *tante* scuole di pensiero, il cui numero tende ad avvicinarsi ironicamente alla somma delle singole teste pensanti. Più di quattro decenni fa Bruno Gentili parlava di una «*concordia discors* che regna tra “gli addetti ai lavori”» come della «prova più evidente del carattere arbitrario e soggettivo della ricerca metrica» (GENTILI 1978, 11). Purtroppo l'immagine di una *concordia discors* appare anche fin troppo ottimistica, nonché lontana dalla realtà odierna, che somiglia piuttosto a quella che si potrebbe definire una *discordia bellifera*.

È cosa nota che all'inizio del XIX secolo gli studi di metrica classica subirono un vero e proprio 'cambiamento di paradigma', quando August Böckh si prefisse il compito di recuperare il 'verso melico' degli antichi<sup>59</sup>. Così gli epinici di Pindaro e le sezioni *in lyricis* dei drammi, che fino ad allora erano stati riprodotti – senza grandi mutamenti, riflessioni o ripensamenti – nella forma colometrica della tradizione manoscritta (della quale veniva di volta in volta scelto un esemplare), furono 'ricolometrizzati' in versi di una certa estensione, sulla base di criteri legati all'individuazione della fine di verso<sup>60</sup>. Da quel momento in poi c'è stata una progressiva svalutazione dei documenti della tradizione antica e medievale, ritenuti 'non autorevoli' ai fini del discernimento e della comprensione delle strutture metriche antiche, fino all'esplicita condanna da parte delle

---

59. Dal momento che le ragioni, le tappe, i principi e l'influenza del lavoro di Böckh sono stati oggetto di studi approfonditi da parte di Andrea Tessier in questi ultimi anni, basti rinviare alle sue utili sintesi (TESSIER 2007; TESSIER 2007-2008; TESSIER 2010-2011) e alla sua trattazione più estesa sull'argomento (TESSIER 2012).

60. Per una discussione dei criteri böckhiani in relazione all'individuazione del verso lirico nei *cantica* della tragedia si veda PACE 2013.

personalità più autorevoli in materia nel corso del XX secolo: «die Handschriften mit ihrer Versabteilung unverbindlich sind» (WILAMOWITZ 1921, 83); «la scienza metrica antica ci offre soltanto descrizioni superficiali, classificazioni meccaniche, speculazioni infruttuose» (MAAS 2016, 7); «the ancient metricians often made acute observations, but they failed to grasp many fundamental facts which have become apparent since the beginning of the nineteenth century» (WEST 1982, 28).

Poiché sarebbe lungo e tedioso, se non eccessivo, ripercorrere in questa sede le tappe della storia degli studi di metrica greca degli ultimi due secoli<sup>61</sup>, ci limiteremo a toccare i punti necessari a gettare le basi metodologiche del lavoro, allo scopo di chiarire i criteri che fanno da fondamento all'analisi dei canti tragici svolta nei prossimi capitoli.

Nel corso degli ultimi vent'anni lo scontro fra le diverse scuole di metrica è stato animato – spesso anche con una certa asprezza – dalle discussioni sulla colometria manoscritta: questa è stata riportata alla ribalta dagli studi di Thomas Fleming ed E. Christian Kopff, subito abbracciati in Italia dalla 'scuola urbinata', nelle figure di Bruno Gentili e Liana Lomiento<sup>62</sup>. L'idea di base sostenuta dagli studiosi è che i filologi alessandrini nel III sec. a.C. avessero stabilito il *layout* colometrico della poesia lirica e dei *cantica* dei drammi non per facilitare l'ἀνάγνωσις delle sequenze retorico-grammaticali<sup>63</sup>, né per migliorare la *mise en page* allo scopo di fornire un più agevole supporto alla critica testuale<sup>64</sup>, bensì sulla base delle notazioni musicali giunte insieme ai testi direttamente da Atene. Secondo questa ipotesi, la divisione colometrica dei testi lirici risalente all'età ellenistica – e preservata dai manoscritti medievali in maniera più o meno accurata – non sarebbe stata condotta dagli Alessandrini *ope ingenii*, ma basandosi sull'individuazione delle 'frasi musicali' direttamente a partire dai documenti più vicini (geograficamente e cronologicamente) agli originali. La questione è molto controversa e il dibattito non sembra affatto destinato a placarsi<sup>65</sup>, per cui sia sufficiente fare solo qualche considerazione

---

61. Oltre ai già citati studi di Andrea Tessier, ai quali ora si aggiunge un'utile storia della trasmissione dei testi tragici fino alle prime edizioni a stampa (TESSIER 2018), risulta ancora proficua la lettura di ROSSI 1966, che ha affrontato una sintesi storica della disciplina nella sua recensione a DAIN 1965; particolarmente agevole è poi il saggio di ANDREATTA 2008. La ricognizione attualmente più distesa e aggiornata sulle teorie metriche del XX secolo, con uno sconfinamento in questa prima parte del XXI, si deve ora a ERCOLES 2016.

62. Cfr. FLEMING – KOPFF 1992; FLEMING 1999; GENTILI 1999; GENTILI – LOMIENTO 2001; LOMIENTO 2001, 301-308; GENTILI – LOMIENTO 2003, 7-12 e 37-38.

63. Secondo una nota opinione di WILAMOWITZ 1900, 41-42 (cfr. anche WILAMOWITZ 1921, 83).

64. Cfr. IRIGOIN 1958, 33 e PARKER 2001, 52.

65. Si forniscono di seguito i riferimenti bibliografici principali per seguire cronologicamente le linee del dibattito sulle colometrie alessandrine e sul loro presunto legame con i documenti musicali (da integrare agli studi citati *supra*, n. 62): BARRETT 1964, 84-90; MASTRONARDE – BREMER 1982, 151-164; ZUNTZ 1984, 31-35; DIGGLE 1991, 132-151; TESSIER 1995, 13-34; PARKER 1997, 98-106; PARKER 2001, 31-52; i saggi raccolti in GENTILI – PERUSINO 1999, fra i quali soprattutto MARINO 1999 sulla 'colometria' del papiro dell'*Oreste*

utile ai fini del presente lavoro.

Non sappiamo – ed è più che probabile che non sapremo mai – se gli Alessandrini avessero a disposizione testi con notazione musicale, né se e in che modo li abbiano usati per stabilire la ‘corretta colometria’ dei *cantica* della tragedia: per quanto ognuno dei due fronti opposti ritenga di avere dalla propria parte argomenti più o meno forti, non esiste allo stato attuale un elemento probante che possa dirimere la controversia in maniera risolutiva. E anche qualora emergesse una prova del genere<sup>66</sup>, non sarebbe sufficiente a convincere i ‘detrattori’ della validità delle colometrie manoscritte per un semplice motivo: anche ammesso che gli Alessandrini avessero la notazione musicale, nulla ci garantisce che essa corrispondesse alla partitura originale composta dall’autore ed eseguita in occasione della prima *performance*. Questo è un altro punto che non potrà mai essere provato con certezza, e che è stato spesso affrontato con eccessivo ottimismo<sup>67</sup>: ci mancano, infatti, troppe informazioni relative alla circolazione dei copioni originali (contenevano notazioni musicali i testi dei tragici?), alla frequenza e alle modalità delle riesecuzioni dei drammi (venivano rispettati *in toto* il testo e la musica?), ai mutamenti delle modalità performative fra il V e il III sec. a.C. (i canti venivano ‘rimusicati’ per essere ‘adattati’ ai gusti estetici del tempo?<sup>68</sup>).

Le domande sono tante e le risposte già tentate troppo poco risolutive. Un dato di

---

di Euripide; WILLET 2002 (con l’*addendum* di GENTILI 2002); BATTEZZATO 2003, 19; PRAUSCELLO 2003; PRAUSCELLO 2006, 7-183; FINGLASS 2007a, 52-56 (con il controattacco di TESSIER 2009); LOMIENTO 2007b (recensione a PRAUSCELLO 2006, con conseguente risposta dell’autrice); BATTEZZATO 2008a; BATTEZZATO 2008b; LOMIENTO 2008a; BARBANTANI 2009, 300-302; BATTEZZATO 2009, 13-18; TESSIER 2010; GALVANI 2015, 13-19; PIETRUCZUK 2019, 47-48.

66. TESSIER 2010 ritiene di averla trovata in uno scolio a Dionisio Trace riportato all’attenzione della critica da PRAUSCELLO 2006, 51-58 (*ad* Dion. Thr. *Ars gramm.* 2 = AG II 751, 30-32 Bekker): τί ἔστι ποίησις λυρική; ἥτις οὐ μόνον ἐμμέτρως γέγραπται ἀλλὰ καὶ μετὰ μέλους· διὸ οὐδ’ ὁ στίχος κείται ἐν τῇ στοιχίσει τέλειος ἀλλὰ μέχρι τοῦ ἀπηχήματος τῆς λύρας στίζει τὴν ὀρμήν, ὡς ὄρας τὰ τοῦ Πινδάρου συγκεκομμένως ἐκφερόμενα, «cos’è la poesia lirica? È poesia scritta non solo in metrica, ma anche in unione alla musica: per questo motivo lo *stichos* non viene trascritto tutto intero nel rigo di scrittura, ma fino a marcare l’impeto del suono della lira, come puoi vedere dalla pubblicazione dei canti di Pindaro, tagliati in piccoli pezzi». Secondo Andrea Tessier è improbabile che in questo scolio il termine στίχος sia usato nel senso böckhiano di ‘verso melico’, ma si tratterà piuttosto del ‘rigo di scrittura’; di conseguenza il passo dimostrerebbe «1) che il testo melico pre-colometrico era di norma scritto in ampie colonne [...]; 2) che comunque già prima della colizzazione le pause nel *melos* erano percepibili dal lettore colto e dal *technites*, anche se non esplicitamente marcate nella scrittura in *colon-continuum*; 3) che la presentazione per *cola* avrebbe dunque semplicemente esplicitato quanto già iscritto *ab origine* nell’opera melica» (TESSIER 2018, 50).

67. FLEMING 1999, 29: «there is every reason to believe (and little or no rational basis for skepticism) that the *cola* of Alexandrian editions reflect the rhythmical intentions of fifth century dramatists».

68. Sulle «possibilità di *musical resetting*» ha insistito molto PRAUSCELLO 2003, 60: non è affatto scontato che in epoca ellenistica venissero ‘rispettate’ le modalità performative dei testi di epoca classica, anche quando venivano riproposti in forma integrale o parziale e in contesti non sempre teatrali; sembra anzi più plausibile che gli spettacoli venissero riadattati secondo i gusti e le consuetudini dell’età ellenistica.

fatto che non può essere ignorato è la differenza di *layout* fra le edizioni dei testi poetici, le quali presentano una sistemazione colometrica, e i papiri che preservano traccia di notazione musicale, dove il testo è disposto in *scriptio continua*. Il secondo caso è facilmente «riconducibile ad esigenze di carattere pratico», se ragioniamo sul fatto che il musicista aveva (come oggi) la necessità di «avere davanti a sé, durante l'esecuzione, una porzione di testo sufficientemente estesa in modo da poterne seguire e precorrere mentalmente l'andamento melodico» (PRAUSCELLO 2003, 63)<sup>69</sup>. Il testo 'colometrizzato', infatti, non sarebbe stato di grande utilità per il musicista: esso risponde piuttosto alle esigenze di un lettore ellenistico, che forse già allora preferiva individuare visivamente i versi della poesia (sia di quella destinata alla recitazione, sia di quella destinata al canto) grazie agli 'a capo', come accade ancora oggi per i libretti d'opera e per la trascrizione dei testi delle canzoni. Se dunque gli editori Alessandrini avessero sistemato la *mise en page* dei poeti lirici e drammatici seguendo un 'orecchio musicale', siamo autorizzati a non tenere in considerazione il loro lavoro solo perché si tratta di un prodotto della loro epoca e non del prodotto originale? Certo, con ciò non si vuole sostenere che il sistema sia del tutto coerente, perché tante cose ci sfuggono e altre non combaciano<sup>70</sup>: questa mancata unitarietà ci induce ad accettare l'ipotesi di «un processo di trasmissione dei testi che presuppone una dimensione che sembra essere stata, purtroppo o per fortuna, ben più fluida e 'contaminata'. Edizioni Alessandrine e 'innesti' performativi devono avere comunicato in più di un solo modo» (PRAUSCELLO 2003, 74).

Tuttavia, pur partendo da questa consapevolezza, siamo davvero legittimati a mettere da parte i dati della tradizione e a proporre una *nostra* ricostruzione delle partiture metriche? Se anche i filologi di Alessandria si fossero basati soltanto sulle proprie forze, cioè sull'*observatio* delle forme poetiche antiche e su informazioni tratte dalla pratica o dalla manualistica contemporanea, possiamo davvero avere la pretesa di 'superare' le loro capacità di discernimento e risalire «direttamente alla mente creatrice di un Eschilo o un Pindaro» (ANDREATTA 2014, 49)? Per riprendere un'icastica similitudine di Thomas Fleming,

trying to understand the meters of Greek songs without the music is like an attempt to form a conception of an oil painting based only on a black-and-white photograph: in that case, one would have to make a careful study of the photograph, looking for evidence of shading and hue and comparing it both with other photographs and with any scraps of information [...]. As difficult and unreward-

---

69. Così anche JOHNSON 2000, 67-68.

70. A proposito delle 'falle del sistema' si veda BATTEZZATO 2008b.

ing as the process would be, no sane person would throw away the photograph and consult only his own intuition (FLEMING 1999, 17-18).

Su una superficie così scivolosa, come quella in cui ci muoviamo, non sarebbe né logico, né metodico fare *tabula rasa* dei documenti della tradizione: essi andrebbero invece tenuti in considerazione, analizzati, compresi (spesso anche a fatica) e usati fin dove possono aiutarci a recuperare qualche tassello in più di un mondo che è lontano da noi più di quanto non lo sia da quegli stessi documenti<sup>71</sup>. Anche se «gli studiosi alessandrini hanno probabilmente introdotto questa divisione sulla base delle loro conoscenze metriche, forse basandosi anche sulla pratica esecutiva a loro contemporanea, e sicuramente tenendo conto delle esigenze pratiche di *mise en page*», non possiamo esimerci dal trattare il loro lavoro sulla disposizione colometrica dei testi lirici «al pari del testo verbale, e con lo stesso metodo filologico, ma con la consapevolezza che per la colometria il metodo filologico ci permette di ricostruire una disposizione ellenistica. Una disposizione che a volte non è accettabile» (BATTEZZATO 2008b, 155).

Un atteggiamento fideistico è indubbiamente sbagliato, sia da un lato che dall'altro, e il rischio di incorrere in errori legati all'inconscia volontà di far quadrare tutto è sempre dietro l'angolo. Ogniqualvolta la colometria di un manoscritto medievale trova corrispondenza in frammenti papiracei che possono vantare una certa 'antichità'<sup>72</sup>, ad esempio, siamo certamente tentati di vederla come una 'conferma' o di fare assurgere la singola scoperta a verità universale: questo potrebbe senz'altro generare un errore di prospettiva. La coincidenza fra alcune colometrie dei codici medievali e quelle ricavabili dai papiri – che, almeno per ciò che riguarda il piccolo campionario di testi che riusciamo ad osservare e a confrontare, risulta quantomeno la tendenza maggioritaria – ovviamente non garantisce la 'correttezza' o l'originalità di quella colometria: essa, infatti, ci dimostra soltanto che una stessa disposizione colometrica si è mantenuta nel corso dei secoli e attraverso le varie tappe della tradizione del testo<sup>73</sup>. Ponendoci nella più rosea delle

---

71. Considerazioni metodologiche di questo tipo sono state ampiamente affrontate da LOMIENTO 2013a e, in una versione più sintetica, LOMIENTO 2013b. Si veda anche la conclusione di Bruno Gentili al dibattito che segue FLEMING – KOPFF 1992, 773: «in conclusione, non il rifiuto, ma l'attenta valutazione critica della colometria antica [...] è la via da percorrere per evitare speculazioni teoriche prive di un reale fondamento storico».

72. Quel poco che è rimasto dei frammenti lirici tragici emersi dalle sabbie dell'Egitto – e solitamente organizzati secondo un'accurata impaginazione – è stato raccolto da SAVIGNAGO 2008 (si vedano anche SAVIGNAGO 2003a per Sofocle e SAVIGNAGO 2003b per Euripide).

73. Ciò ovviamente non si avvera sempre, in quanto non sempre la tradizione colometrica è uniforme. Per questo è utile tenere sempre a mente un fondamentale distinguo di TESSIER 1999, 33: «vi è [...] per le successive fasi della tradizione metrica un *a priori* da rimuovere: che i mss. medievali continuino in modo diligentemente lineare la colometria ellenistica, è infatti affermazione di cui non si saprebbe giustificare

prospettive, una 'buona' colometria medievale può farci supporre che essa derivi direttamente dalla colometria dell'edizione alessandrina, che possiamo considerare l' 'archetipo colometrico' oltre il quale non ci è dato risalire.

Fatte queste premesse, come possiamo dunque 'verificare' di volta la correttezza di una colometria manoscritta? A questa domanda ha già tentato di rispondere Liana Lomiento in un saggio dal quale si traggono le seguenti linee-guida metodologiche<sup>74</sup>:

- innanzitutto è fondamentale partire da un'analisi critico-testuale volta a verificare se il testo, la responsione e le singole sequenze metriche 'funzionano' sia su basi linguistiche, sia su basi metriche;
- a proposito di queste ultime, esse dovranno essere giudicate sulla base di criteri desunti dalla teoria metrica antica, ovviamente aggiornata e integrata dalle teorie metriche moderne, ma non allo scopo di metterla al bando;
- la partitura metrico-ritmica così 'ottenuta' andrà verificata sul piano del contenuto, per vedere se i cambi di metro coincidono con cambi di senso, cioè se è presente un'interazione fra metro e parola;
- infine andrà valutata la maggiore o minore 'pertinenza' di tale analisi metrica rispetto alle colometrie e alle interpretazioni metriche proposte dagli editori moderni.

Nel prosieguo della trattazione, dunque, si cercherà di 'verificare' le premesse e le considerazioni storico-metodologiche esposte in questo capitolo attraverso un'analisi metrico-stilistica dei testi lirici proposti.

---

la fortuna».

74. Cfr. LOMIENTO 2008c, 127-128.



## Nota al testo

In questa ‘nota al testo’ si intende fornire qualche chiarimento in merito all’organizzazione del lavoro nelle pagine successive, affinché risulti chiara la struttura espositiva dei capitoli dedicati all’analisi dei testi (*infra* capp. 3, 4, 5, 6, 8 e 9).

Ogni testo è preceduto da una breve introduzione: in essa vengono chiariti il contesto scenico da cui il brano è stato estrapolato e la sua collocazione all’interno del dramma. Tutti i *cantica* analizzati sono accompagnati da una traduzione<sup>1</sup> e seguiti da due apparati critici<sup>2</sup>: il primo, strutturato in maniera ‘positiva’, contiene le varianti della tradizione manoscritta, le correzioni e le congetture di editori e critici; il secondo è un apparato colometrico, nel quale si rende conto della colometria tramandata dai testimoni manoscritti (papiri e codici medievali), indicati di volta in volta tra parentesi quadre al principio di ogni sezione<sup>3</sup>. Questo secondo apparato è organizzato in maniera ‘negativa’, vale a dire che vi si riportano solo le ‘varianti di *layout*’ che divergono dalla colometria accettata in questo lavoro. Per lo scioglimento dei *sigla codicum* si rimanda alla *Lista dei testimoni* (pp. 229 s.).

Dal momento che la *constitutio textus* è frutto di riflessione personale, nelle sezioni intitolate *Scelte testuali* vengono spiegate le scelte attuate, discusse in maniera più o meno estesa e proporzionalmente all’entità dei problemi di critica testuale presentati dai singoli brani. La disamina di questi aspetti critico-testuali è poi seguita – nelle sezioni intitolate *Interpretazione metrica* – dalla scansione e dall’interpretazione metrica del can-

---

1. Laddove non diversamente specificato, tutte le traduzioni dal greco sono di chi scrive.

2. Soltanto per l’unico testo comico analizzato (*infra* § 4.4.2) vengono omissi gli apparati, con rinvio a uno studio di riferimento.

3. La maggior parte dei testimoni è stata consultata per mezzo di riproduzioni digitali, laddove si trattasse di risorse disponibili in *open access* o di foto e microfilm in possesso dei docenti del Dipartimento di Culture e Civiltà dell’Università di Verona (l’accesso a questi materiali è stato reso possibile grazie alla generosità del prof. Paolo Scattolin e alla disponibilità dei dipendenti della Biblioteca centrale “Arturo Frinzi”, che hanno messo a disposizione la propria assistenza nell’uso dello scanner per la lettura e l’archiviazione digitale di microfilm). Per i manoscritti di cui non è stato possibile trovare una riproduzione, ci si è fidati dei dati riportati negli apparati critici e colometrici (laddove anche questi fossero presenti) delle edizioni critiche preesistenti. Un caso particolare è rappresentato da  $\Lambda$  (*Leid. BPG 60A*), l’accurato palinsesto conservato a Leiden che conserva tutte le tragedie di Sofocle nella *scriptio inferior* (cfr. SCATTOLIN 2012); i dati colometrici in tal caso sono stati tratti da GIANNACHI 2007. Per quanto riguarda i papiri, oltre alle riproduzioni digitali sono stati visionati autopicamente *in loco* gli esemplari conservati presso la *Sackler Library* di Oxford.

to, per la quale sono state adottate in larga parte le abbreviazioni metriche di GENTILI – LOMIENTO 2003, XIII-XIV: per ulteriore chiarezza tutte le sigle metriche utilizzate in questo lavoro sono state raccolte nella *Lista delle abbreviazioni metriche* (pp. 231 s.). Le scelte colometriche vengono illustrate nelle sezioni intitolate *La colometria*, attraverso il confronto fra le colometrie della tradizione manoscritta e quelle delle edizioni moderne, e attraverso la discussione dei problemi legati all'interpretazione di singole sequenze metriche che potrebbero apparire 'problematiche'.

Per motivi di organizzazione interna, la ripartizione fin qui descritta è stata variata nelle analisi di alcuni canti. Si offre di seguito un elenco delle sezioni in cui l'esposizione è organizzata diversamente:

- nei §§ 4.4.1, 4.4.2 e 6.1 l'esposizione dei problemi testuali, colometrici e metrici è sinteticamente unificata e anteposta al testo, mentre l'interpretazione metrica è immediatamente posposta agli apparati;
- nel § 4.4.3 la nota colometrica è anteposta al testo, ma la lunga digressione critico-testuale segue l'analisi metrica;
- nel § 5.1 le note critico-testuali e colometriche risultano entrambe posposte allo schema metrico;
- nei §§ 5.2, 5.3, 6.2 e 6.3 il testo greco è preceduto dalle note critico-testuali, mentre le discussioni sulla colometria seguono la scansione metrica dei brani.

Occorre poi fornire alcune precisazioni in merito a determinati aspetti metodologici che hanno guidato l'analisi metrica, al fine di chiarire la *ratio* seguita nelle scansioni metriche e nell'assetto colometrico dei *cantica*.

Nella delimitazione dei confini delle sequenze metriche e nella descrizione delle stesse si procederà per *cola*, poiché chi scrive individua nel *colon* l' 'entità metrica' che veniva percepita dagli antichi nell'ambito della poesia melica<sup>4</sup>.

Nell'interpretazione di tali sequenze, non si segue la distinzione qualitativa fra strutture 'costruite *κατὰ μέτρον*' e 'costruite non *κατὰ μέτρον*' (MARTINELLI 1995, 24-25) o fra «sistemi *κατὰ κῶλον* e sistemi *κατὰ μέτρον*» (PRETAGOSTINI 1978): ai fini di un'immediata interpretazione ritmica delle sequenze metriche, tutti i *cola* sono considerati delle sequenze costruite *κατὰ μέτρον*, sulla base della teoria metrica antica che individuava appunto nei *metra* le cellule che compongono la 'misura' del verso, e che non si trova

---

4. Secondo quanto esposto in GENTILI – LOMIENTO 2003, 7 e 38-39 (*contra*, ad esempio, MARTINELLI 1995, 20-21).

in disaccordo con la distinzione dei generi ritmici<sup>5</sup>. Per chiarire con un solo esempio questo punto di vista, si prenda il caso del leccio: nelle pagine seguenti si userà il termine ‘leccio’ secondo quanto stabilito da PRETAGOSTINI 1972, cioè solo a proposito di sequenze ‘pure’ (–υ–υ–υ–) e mai per descrivere sequenze ‘impure’ (–υ–υ–υ–); tuttavia si ritiene che la ‘natura ritmica’ del leccio sia sempre trocaica e che quindi, sul piano ritmico, non sussista una sostanziale differenza tra le denominazioni ‘leccio’ (*lekynth*) e ‘dimetro trocaico catalettico puro’ (*2tr<sub>λ</sub>*).

La sillaba finale di ogni sequenza metrica viene normalmente trattata come un *elementum indifferens* (secondo le considerazioni di ROSSI 1963a, 63-64): nella scansione metrica si è tentato di registrarne, di volta in volta, la quantità prosodica ‘in astratto’, che è obiettivamente deducibile solo considerando l’ultima sillaba di una sequenza sempre ‘virtualmente’ in *sandhi* prosodico con quanto segue<sup>6</sup>. Per segnalare con un maggiore grado di certezza l’interruzione di una catena verbale, tuttavia, negli schemi metrici che richiedono ‘in astratto’ un ultimo elemento lungo viene segnalata l’eventuale occorrenza di (*syllaba*) *brevis in (elemento) longo*, intendendo boeckhianamente la sua presenza come indizio della fine di ‘verso melico’. Da ciò deriva l’individuazione dei ‘blocchi di sinafia’ certi – segnati dalla consueta doppia barra verticale – per mezzo dell’occorrenza di iato (||<sup>H</sup>) o *brevis in longo* (||<sup>≡</sup>)<sup>7</sup>.

A proposito della mancata interruzione di fiato fra due o più *cola*, l’unica tipologia di sinafia segnalata per mezzo dell’*eisthesis* è la presenza di *sandhi* verbale, e cioè di parola metrica che ‘sconfina’ nel *colon* seguente, considerando questa l’unica tipologia di sinafia certa. Non vengono segnalati, invece, altri eventuali fenomeni di *sandhi* ritmico-prosodico o ritmico (secondo le distinzioni dei vari tipi di sinafia proposte da ROSSI 1978), in quanto l’individuazione di tali fenomeni è oggetto di discussione e tende spesso a derivare da ‘regole metriche’ che non sempre risultano unanimemente condivise<sup>8</sup>.

5. Si vedano le definizioni di ‘metron’, ‘piede’ e ‘ritmo’ in GENTILI – LOMIENTO 2003, 43-44, 46-47, 50-51.

6. Tale principio è esposto in maniera particolarmente chiara da TESSIER 2009, 134: «sarà ovviamente solo un’interpretazione sticometrica che isoli i cd. ‘blocchi di sinafia’ a tracciarne i confini. E qui la determinazione delle pause nella continuità della massa melica (e dunque la ‘cesura’ sticometrica che ne consegue) è affidata anche alla *syllaba anceps* (poi, maasianamente, *brevis in longo*, con tutti gli equivoci che ciò comporta), nel senso che possa costituire ostacolo concreto alla continuazione del ritmo una sillaba di valore diverso da quello richiesto dal ‘verse-design’ astratto. Dovrebbe esser acquisito che quel (dis)valore possa determinarsi solo in sinafia prosodica virtuale».

7. Si veda ANDREATTA 2014, 146 a proposito della distinzione terminologica tra ‘blocco di sinafia’ e ‘reale *brevis in longo*’ enunciata da MARTINELLI 1995, 22.

8. Si considerino, a titolo esemplificativo, le osservazioni di Andrea Tessier sul «*tabu* del dattilo acatalettico finale» (cfr. TESSIER 2011; TESSIER 2012, 97-118), poi confluite nel suo studio sui peani dattilici (cfr. TESSIER 2014).



## **PARTE II**

### **I CANTI IPORCHEMATICI**



## 2 L'iporchema

Nei commenti ad alcune tragedie di Sofocle e di Euripide affiora talvolta l'uso di termini quali 'iporchema' o 'iporchematico' per descrivere canti che lasciano intuire esecuzioni orchestriche particolarmente movimentate. Purtroppo non risulta sempre chiaro quale realtà celi una simile etichetta. Per tale ragione questo capitolo si propone di rispondere a un'esigenza di chiarezza sulla 'questione iporchematica', partendo dalla domanda «cos'è un iporchema?», per arrivare a illustrare come si sia arrivati – in epoca moderna – all'uso del vocabolo in ambito teatrale.

### 2.1 Definizione del genere lirico-corale

Come scrive Rosa Andújar, ci sono ottimi motivi per considerare l'iporchema «one of the most elusive and least understood choral lyric genres» (ANDÚJAR 2018, 265): “elusivo” e sfuggente soprattutto a causa delle tanto eterogenee testimonianze che rendono impossibile ai nostri occhi – e forse già agli occhi degli editori Alessandrini – una definizione netta, l'iporchema è senza dubbio uno dei generi “meno compresi” della lirica corale arcaica anche a causa dei pochissimi frammenti superstiti<sup>1</sup>.

L'attestazione più antica del sostantivo ὑπόρχημα ricorre nello *Ione* di Platone, dalla cui testimonianza<sup>2</sup> si può ragionevolmente dedurre che – almeno al principio del IV sec. a.C. – ci fosse una consapevolezza eidografica in grado di classificare un componimento poetico di età arcaica o classica come 'iporchematico'. Per una definizione più chiara del

---

1. È probabilmente questa sua 'inafferrabilità' ad aver generato negli ultimi anni un'insolita fortuna degli studi sul genere iporchematico: da studi volti a recuperare una dimensione 'genuinamente iporchematica' di alcuni corali tragici (cfr. RODIGHIERO 2012a, 19-60 su *Soph. Aj.* 693-718; ANDÚJAR 2018 su *Eur. El.* 859-879) a tesi di dottorato che ripropongono un vaglio delle testimonianze sul genere e dei frammenti a esso attribuiti (cfr. RECCHIA 2017).

2. Plat. *Ion* 534c, ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοίρα, τοῦτο μόνον οἶός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν, «dunque, poiché non per arte poetano e dicono molte e belle cose intorno agli argomenti di cui trattano, come tu intorno ad Omero, bensì per sorte divina, ciascuno dei poeti può fare bene solamente ciò a cui la Musa lo spinge: chi ditirambi, chi encomi, chi iporchemi, chi poemi, chi giambi; per tutto il resto, invece, ciascuno di essi non vale nulla» (trad. di G. Reale).

genere, bisogna tuttavia guardare a queste poche righe della *Biblioteca* di Fozio, dove è riassunto il contenuto della *Crestomazia* di Proclo<sup>3</sup> (Phot. *Bibl.* 320b-321a):

ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ἁδόμενον μέλος ἐλέγετο· καὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ τὴν ὑπό' ἀντὶ τῆς 'μετά' πολλάκις ἐλάμβανον. Εὐρέτας δὲ τούτων λέγουσιν οἱ μὲν Κουρήτας, οἱ δὲ Πύρρον τὸν Ἀχιλλέως· ὅθεν καὶ πυρρίχην εἶδος τι ὀρχήσεως λέγουσιν.

«Era chiamato 'iporchema' un canto eseguito con l'accompagnamento della danza (infatti gli antichi usavano spesso la preposizione ὑπό al posto di μετά). Alcuni dicono che gli inventori di questi canti furono i Cureti, altri Pirro, il figlio di Achille, e da qui chiamano 'pirrica' una modalità di danza».

Questa esigua testimonianza ci fornisce già tre elementi fondamentali per circoscrivere il campo dell'iporchema:

1. era un canto religioso destinato agli dèi;
2. veniva eseguito con l'accompagnamento della danza;
3. la sua invenzione è collegata alla pirrica o danza armata.

Vediamo di trarre qualche parziale conclusione partendo da questi tre punti, pur consapevoli del fatto che abbiamo a che fare inevitabilmente più con dei punti interrogativi che con dei punti fermi.

### 2.1.1 Un canto destinato agli dèi?

Partendo dal primo elemento, si può già notare come la prima informazione fornita dal Patriarca di Costantinopoli non entri in contraddizione con i principî dell'eidografia alessandrina, la quale collocava gli iporchemi fra i τὰ εἰς θεούς, e dunque collegava l'iporchema a contesti religiosi<sup>4</sup>.

Nell'edizione alessandrina delle opere di Pindaro, infatti, gli iporchemi sono gli ultimi fra i componimenti religiosi, situati fra i prosodî e gli encomî; una posizione 'estrema' che Marco Recchia spiega avvalendosi di due possibili spiegazioni: innanzitutto abbiamo notizia di iporchemi esplicitamente destinati a mortali<sup>5</sup> e questo rende tali componimenti un perfetto ponte fra la sezione dei τὰ εἰς θεούς e quella dei τὰ εἰς ἀνθρώπους;

3. La questione è stata affrontata nel capitolo precedente (cfr. *supra* § 1.1.1).

4. Questa informazione è anch'essa ricavabile dal riassunto che Fozio fa della *Crestomazia* di Proclo (si veda soprattutto Phot. *Bibl.* 319b-322a). Sulla dipendenza di quest'opera dall'eidografia alessandrina e in particolare da Didimo Calcentero, si veda il § 1.1.1, p. 16 (con la n. 11).

5. Un iporchema certamente scritto per un mortale è quello composto da Pindaro per Ierone I di Siracusa (fr. 105 Sn.-M.), che tuttavia mantiene un tono distintamente religioso (almeno nell'*incipit* del componimento che leggiamo ancora, *infra* § 2.2.3, p. 56), in quanto il sovrano viene celebrato nella sua veste di fondatore di *Aitna* e dunque circondato da un'aura di sacralità. Proprio a partire da questo frammento, GRANDOLINI 1999, 15 propone che gli iporchemi potessero essere considerati «odi di genere misto».

inoltre gli iporchemi – forse a causa della vivacità orchestica che secondo molti doveva contraddistinguere l'esecuzione – potevano contenere dei tratti giocosi che non si addicevano del tutto alla σεμνότης richiesta nei canti destinati alle divinità<sup>6</sup>. L'importanza dell'organizzazione dell'edizione che Aristofane di Bisanzio apprestò per le opere di Pindaro non è da sottovalutare ai fini della nostra trattazione sul genere iporchematico, in quanto Pindaro fu senza dubbio il più noto e prolifico autore di iporchemi dell'antichità, se si considera che a questo genere erano dedicati ben due dei diciassette libri dell'edizione alessandrina<sup>7</sup>.

Entrambe queste spiegazioni ci inducono a interpretare l'inserzione degli iporchemi fra i canti destinati agli dèi con una certa flessibilità. Mantenendo per adesso il *focus* su questa prima informazione, si potrebbe pensare che questo genere potesse essere avvertito come religioso non soltanto perché fra i componimenti iporchematici figuravano veri e propri inni alle divinità, ma anche perché formule tipiche dell'innologia potevano essere impiegate in canti scritti per mortali e destinati a contesti per così dire 'laici' (per quanto – è fondamentale sottolinearlo – si trattasse di *non*-comuni mortali).

Vediamo già, dunque, che i confini cominciano a farsi frastagliati e che per comprendere meglio queste ultime affermazioni bisognerà analizzare le altre notizie fornite da Fozio.

### 2.1.2 La danza come arte mimetica

La seconda importante informazione si lega alla spiegazione etimologica del sostantivo ὑπόρχημα come un "canto intonato con l'accompagnamento della danza" (τὸ μετ' ὀρχήσεως ἀδόμενον μέλος), secondo un uso antico della preposizione ὑπό, la quale poteva essere usata in luogo di μετά per esprimere l'idea dell'unione o dell'accompagnamento, rendendo così l'espressione ὑπ' ὀρχήσεως equivalente al μετ' ὀρχήσεως del greco classico e post-classico. Alla luce delle diverse testimonianze che confermano questo uso di

6. Parla esplicitamente di una danza scherzosa la controversa testimonianza di Athen. *Deipn.* 630e (= XIV 28 Kaibel), ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῆ κωμικῆ οἰκείουται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ, «la danza iporchematica si avvicina a quella comica, che viene detta 'cordace'». È sulla base di questa testimonianza che vengono fatte affermazioni (forse troppo generalizzanti) sulla vivacità degli iporchemi, con conseguente slittamento del significato verso 'canti pieni di gioia'. Cfr. a tal proposito Plut. *Quaest. Conv.* 711f; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 351; DI MARCO 1973-1974, 340-344; RECCHIA 2017, 48 e 82-84. Anche WEBSTER 1970b, 95-96, pur basandosi soltanto sull'analisi dei frammenti iporchematici di Pindaro e Bacchilide, conclude: «the best that we can say is that there seems to have been a lively type of chorus with at least a cretic flavour» (p. 96).

7. Per una raccolta e un commento delle testimonianze sull'edizione alessandrina di Pindaro cfr. RECCHIA 2017, 41-48, nonché il classico IRIGOIN 1952, 35-50. Più in generale, sui criteri adottati dagli Alessandrini nella classificazione delle opere pindariche si vedano NEGRI 2004, 196-197 e 208-225 e i contributi citati alla n. 12 di p. 17.

## 2 *L'iporchema*

ὑπό + genitivo<sup>8</sup>, la spiegazione di Fozio/Proclo – forse troppo ingiustamente definita un «goffo tentativo etimologizzante» (DI MARCO 1973-1974, 336, n. 21) – non è da considerare priva di attendibilità.

Se ora lasciamo da parte il problema etimologico (o paretimologico), rimane la notizia certa dell'importanza e della centralità della danza nell'esecuzione di questo genere lirico. Dovremo supporre che questa danza avesse qualcosa di particolare, perché il suo ruolo emergesse a tal punto da giustificare la propria presenza nel nome stesso di (ὑπ)όρχημα. Tutta la lirica corale arcaica e classica, infatti, prevedeva l'accompagnamento della danza, perciò la sua mera presenza non può essere ritenuta sufficiente a 'caratterizzare' il genere. Per capire quale fosse la specificità dell'esecuzione orchestrale impiegata nell'iporchema, dunque, occorrerà leggere altre testimonianze:

Plut. *Quaest. Conv.* 748a:

ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα [μιμούμεναι] περὶ <τὸ> ὑπορχημάτων γένος ἐν ἔργον ἀμφοτέραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

«Fra la poesia e la danza esiste una piena comunione e una partecipazione reciproca, ed entrambe portano a compimento la mimesi per mezzo di figure di danza e parole, soprattutto quando imitano un'unica azione nel genere dell'iporchema».

Luc. *Salt.* 16:

ἐν Δήλῳ δὲ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες ὑπ' αὐλῶ καὶ κιθάρα οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπαρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ἕσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο καὶ ἐμπέπληστο τῶν τοιούτων ἡ λύρα.

«Nell'isola di Delo i sacrifici non si svolgevano mai senza danza, ma con l'accompagnamento di danza e musica. Danzavano in coro i ragazzi, radunatisi al suono dell'aulo e della cetra, e quelli giudicati i migliori fra di loro danzavano cantando. I componimenti scritti per queste danze corali venivano dunque chiamati 'iporchemi' e la poesia lirica ne abbondava».

Athen. *Deipn.* 15d-e (= I 27 Kaibel):

ὑποσημαίνεται δὲ ἐν τούτοις ὁ ὑπορχηματικὸς τρόπος, ὃς ἤνθησεν ἐπὶ Ξενοδήμου καὶ Πινδάρου. καὶ ἐστὶν ἡ τοιαύτη ὀρχησις μίμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐρμηνευομένων πραγμάτων.

«In questi versi ci si riferisce alla modalità esecutiva della danza iporchematica, che fiorì ai tempi di Senodamo e Pindaro. E tale danza è imitazione delle azioni espresse dalle parole del canto».

Athen. *Deipn.* 628d (= XIV 25 Kaibel):

διὰ τοῦτο γὰρ καὶ ἐξ ἀρχῆς συνέταττον οἱ ποιηταὶ τοῖς ἐλευθέροις τὰς ὀρχήσεις καὶ

8. Per questo significato si veda la voce 'ὑπό' del *LSJ*<sup>9</sup> nel significato A.5, con i *loci* ivi elencati, dove la preposizione è impiegata con il genitivo per esprimere il concetto dell'accompagnamento musicale nella poesia arcaica, poi allargato nella poesia drammatica e nella storiografia a qualunque mezzo o accompagnamento. Si vedano anche SEVERYNS 1938, 174; PRATO – DEL CORNO 2001, 318; RECCHIA 2017, 38.

ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ἀδομένων, τηροῦντες αἰεὶ τὸ εὐγενὲς καὶ ἀνδρώδεις ἐπ' αὐτῶν, ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον.

«Perciò fin da principio i poeti componevano danze per gli uomini liberi e si servivano solo delle figure di danza che illustravano il senso di ciò che cantavano, stando sempre attenti a mantenere in esse la nobiltà e la virilità, donde chiamavano tali composizioni 'iporchemi'».

Athen. *Deipn.* 631c (= XIV 30 Kaibel):

ἡ δ' ὑπορχηματικὴ ἐστὶν ἐν ἧ ἄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται.

«È iporchematica la danza in cui il coro danza mentre sta cantando».

Una lettura sinottica di queste testimonianze ci permette di isolare almeno un dato comune a tutte: il tratto che viene considerato specificamente iporchematico è individuato in una danza 'particolarmente mimetica', finalizzata a illustrare visivamente le azioni evocate dal testo poetico tramite i movimenti dei coreuti<sup>9</sup>. Ed è plausibile pensare che fu proprio «l'imprescindibilità e la particolare natura del rapporto danza-canto» (DI MARCO 1973-1974, 336) a innescare le condizioni che causarono la scomparsa prematura dell'iporchema: così legato all'esperienza viva della *performance*, esso nacque e fiorì nella cultura aurale e performativa propria dell'età arcaica, ma non dovette sopravvivere al passaggio dal V al IV sec. a.C., cioè all'evoluzione culturale che s'impose in età post-classica<sup>10</sup>. Il declino del genere in questo arco di tempo spiegherebbe anche la confusione – che troviamo riflessa nelle fonti di età imperiale – fra l'iporchema e il pantomimo<sup>11</sup>: anche in quest'ultimo, infatti, la mimesi era la componente principale e l'attenzione del pubblico si concentrava sui movimenti orchestici di un danzatore, che risultava il protagonista assoluto dello spettacolo mentre il canto e la melodia erano eseguiti da altri<sup>12</sup>.

Se da una parte siamo giunti a fissare un punto fermo sulla *performance* iporchematica, cioè il ruolo centrale della danza e il suo legame indissolubile con le parole del canto, dal-

9. Questo aspetto è l'unico sul quale concordano tutte le fonti e tutti gli studiosi moderni: cfr. FÄRBER 1936, I 34-35; DI MARCO 1973-1974, 329-337; NEUBECKER 1977, 51-52; CAREY 2009, 28; RECCHIA 2017, 347. Per una raccolta delle testimonianze sulle modalità mimetiche della danza greca si veda ora ROCCONI 2017, con la bibliografia ivi citata.

10. Così DI MARCO 1973-1974, 332: «la difficoltà di tramandare, insieme con il testo poetico, gli schemi musicali e le relative figure orchestiche condizionò certo in maniera determinante la fortuna del genere, il quale, forse anche per il 'corrompersi' della musica tradizionale e il dilagare di ritmi più sfrenati, finì ben presto con lo snaturarsi: in epoca post-classica, nel quadro di una generale 'Kreuzung der Gattungen', lo troveremo confuso e assimilato al meno nobile (ma certamente più popolare) pantomimo».

11. Ancora DI MARCO 1973-1974, 344: «nella misura in cui le fonti dei nostri autori si allontanano dall'età classica, le contraddizioni crescono e s'infittiscono a dismisura, fino a divenire, in alcuni degli scrittori più tardi, del tutto inestricabili».

12. Sulla *performance* pantomimica si vedano MONTIGLIO 1999; GARELLI 2006; LADA-RICHARDS 2011; TESDESCHI 2019. Interessanti anche le considerazioni di HALL 2008 a proposito del paragone fra il pantomimo e la nascita del moderno balletto.

## 2 *L'iporchema*

l'altra nuovi interrogativi e nuove incertezze emergono di fronte a un ulteriore tentativo di indagine sulle modalità effettive di questa *performance* coreutica. Ancora una volta, infatti, se proviamo a fare un passo in avanti per capire in quale modo s'intrecciassero il canto e la danza, ci scontriamo con un'apparente contraddizione nelle fonti:

Athen. *Deipn.* 15d (= I 27 Kaibel):

οἶδε δὲ ὁ ποιητὴς καὶ τὴν πρὸς ὤδῃν ὄρχησιν· Δημοδόκου γοῦν ἄδοντος κοῦροι πρωθῆβαι ὠρχοῦντο· καὶ ἐν τῇ Ὀπλοποιίᾳ δὲ παιδὸς κιθαρίζοντος ἄλλοι ἐναντίοι μολπῇ τε ὄρχηθμῶ τε ἔσκαιρον.

«E Omero conosce anche la danza che si esegue sul canto: mentre Demodoco cantava, ad esempio, giovinetti in erba danzavano (*Od.* 8, 261-264); e ancora nella *Fabbricazione delle armi*, mentre un ragazzo suonava la cetra, altri scalpitavano di fronte a lui con il canto e la danza (*Il.* 18, 569-572)».

Luc. *Salt.* 30:

πάλαι μὲν γὰρ αὐτοὶ καὶ ἦδον καὶ ὠρχοῦντο· εἴτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ὤδῃν ἐπετάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αὐτοῖς ὑπέδειν.

«Un tempo, infatti, i danzatori cantavano e danzavano contemporaneamente; poi, dal momento che il respiro affannoso dovuto ai loro movimenti disturbava il canto, si pensò fosse meglio far cantare altri per accompagnare i danzatori».

Mentre in una testimonianza citata precedentemente (Athen. *Deipn.* 631c, a p. 42) Ate-neo afferma chiaramente che nell'*iporchema* il coro danza e canta contemporaneamente e in maniera unitaria, nella testimonianza appena riportata (*Deipn.* 15d) il medesimo autore individua il *τρόπος ὑπορχηματικός* in alcuni passi omerici dai quali si evince non una natura mimetica della danza, bensì una divisione dei 'compiti' fra un coro che esegue la danza e un solista che suona e canta<sup>13</sup>. La testimonianza di Luciano, almeno, sembra riguardare esplicitamente il pantomimo, ma il riferimento a non meglio precisati "tempi antichi" (*πάλαι*), senza un'ulteriore specificazione sul contesto performativo dei danzatori, non ci permette di sapere con certezza se stesse pensando a più antiche *performance* pantomimiche o ad altri generi. A complicare ulteriormente l'analisi comparata dei dati contribuisce il fatto che Luciano non oppone un danzatore solista a un coro cantante, ma accenna a un'evoluzione cronologica che condusse a una progressiva specializzazione dei ruoli: si partì da un'esecuzione corale unitaria per poi giungere a una *performance*

13. Le medesime conclusioni si possono trarre da Jo. Chr. *Contra eos qui subintroductas habent virgines* 9, 78, πρῶτον μὲν γὰρ ἐν ἀγέλῃ θερααινίδων τσοούτων μόνος στρέφεται μέσος, καθάπερ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας ἐν τῷ χορῶ τῶν γυναικῶν ὁ τοῖς ὑπορχουμένοις ὑπέδων χορευτής, «innanzitutto volteggia da solo, in mezzo a una mandria di così tante servette, come un coreuta che nell'orchestra, in mezzo a un coro di donne, accompagna con il proprio canto loro che danzano». Purtroppo la provenienza molto tarda (V sec. d.C.) e l'incertezza sulle fonti lette da Giovanni Crisostomo non ci consentono di capire se l'autore potesse riferirsi all'antico genere iporchematico o – più plausibilmente – al pantomimo di età imperiale.

'bipartita' fra una pluralità di voci e una pluralità di danzatori<sup>14</sup>.

Le incongruenze rintracciabili in queste testimonianze si possono spiegare con il fatto che Ateneo e Luciano vivono e scrivono in un'epoca in cui il genere iporchematico viveva ormai soltanto nella memoria libresca, mentre il pantomimo godeva di una vasta fortuna di pubblico. Per questo motivo non è sempre chiaro nelle loro trattazioni se distinguessero nettamente i due generi, sia sul piano qualitativo che sul piano cronologico. Ciononostante, la presenza di fonti che in maniera così esplicita descrivono una netta divisione dei ruoli fra cantori e danzatori sembra aver generato la diffusa convinzione che essa rappresentasse l'unica modalità esecutiva caratteristica dell'antico iporchema<sup>15</sup>. Un materiale così magmatico, refrattario a qualunque tentativo di interpretazione univoca e schematica, non ci consente però una conclusione così netta: la compresenza in Ateneo di due informazioni antitetiche ci spinge piuttosto a non escludere l'eventualità che esistessero due possibili modalità esecutive, probabilmente coesistenti anche in età arcaica e classica. Gli stessi frammenti pindarici lasciano supporre che il medesimo autore potesse comporre iporchemi destinati sia a un coro 'diviso' in base a una specializzazione dei compiti, sia a una *performance* unitaria, probabilmente per adattare il testo al contesto cui era destinato e alle competenze del coro che lo avrebbe eseguito<sup>16</sup>.

### 2.1.3 Il legame con la pirrica

Tornando adesso alla testimonianza di Fozio, rimane da prendere in considerazione la terza importante informazione che ci trasmette: vale a dire il presunto legame fra l'iporchema e la pirrica. Dal riassunto di Fozio, infatti, sembra di capire che nella *Crestomazia* Proclo nominasse i Cureti o Pirro come gli inventori dell'iporchema, per poi presentare la pirrica come un tipo di danza in qualche modo collegata a questo genere.

14. Una simile prospettiva diacronica, sebbene di segno diverso, è stata adottata da FLACH 1884, 268-269, ma non sembra aver avuto fortuna.

15. Si vedano, ad esempio, SMYTH 1900, LXXII; LATTE 1913, 14-15; LAWLER 1945, 62; DEL VALLE LUCERO 1979, 79; LADA-RICHARDS 2007, 26; PAVESE 2014, 278; ANDÚJAR 2018, 270-276. Secondo RECCHIA 2017, 56-58 e ANDÚJAR 2018, 282-283 andrebbe a favore di questa lettura anche la più antica attestazione del verbo ὑπορχέομαι in Aesch. *Cho.* 1024-1025, πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος/ ἄδειν ἑτοιμός, ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ, «la paura è pronta a cantare al mio cuore, e questo a danzare sulla scia del rancore». Ma questa descrizione di una divisione dei ruoli tra φόβος (cantante) e καρδία (danzante) si basa su un testo emendato (ἢδέ > ἢ δέ) ed è dunque destinata a rimanere incerta.

16. Così RECCHIA 2017, 62-63. Anche CIPOLLA 2003, 67 risolve l'apparente contraddittorietà delle fonti ammettendo la possibilità che la prassi esecutiva «mutasse in base alle circostanze e al tipo di mimesi richiesta. È ovvio, infatti, che un coro non può eseguire una melodia elaborata e al tempo stesso una danza acrobatica; ma se l'argomento richiedeva una mimesi meno movimentata, potevano essere gli stessi cantori a eseguirla».

## 2 *L'iporchema*

Non è questa l'unica testimonianza che pone in relazione l'iporchema e la pirrica<sup>17</sup>: Ateneo, ad esempio, cita episodi dell'*Anabasi* di Senofonte come esempi di danze iporchematiche, mentre in tutti i casi descritti dallo storico si parla più specificamente di danze armate<sup>18</sup>; uno scolio alla *Pitica 2* di Pindaro dà notizia di iporchemi scritti per la pirrica, spiegando che secondo alcuni furono i Cureti a inventare e “danzare” (ὑπορχήσασθαι) una ἔνοπλος ὄρχησις – poi ‘ordinata’ dal cretese Pirrico e per la quale Taleta fu il primo a comporre degli iporchemi – e che il grammatico Sosibio chiamava ‘cretesi’ tutti i canti iporchematici, mentre altri fanno risalire il nome ‘pirrica’ a Pirro Neottolemo<sup>19</sup>.

Da queste testimonianze si ricava che fra l'iporchema e le danze cretesi doveva essere avvertito un collegamento di qualche tipo, che è confermato da diversi passi che collocano la nascita stessa delle danze nell'isola di Creta<sup>20</sup>; e che l'‘iporchematicità’ delle danze armate era dovuta, molto probabilmente, alla natura mimetica della loro esecuzione, natura che risulta ben evidente nel resoconto di Senofonte.

Non si può parlare, tuttavia, di una stretta equivalenza fra pirrica e iporchema<sup>21</sup>: le testimonianze che presuppongono una vicinanza fra i due generi sono più plausibilmente da spiegare con il fatto che la danza armata prevedeva un'imitazione di azioni guerresche da parte dei coreuti, e quindi in tal senso essa poteva essere definita ‘iporchematica’<sup>22</sup>. Questo ‘punto d'intersezione’ ci fa comprendere bene perché Taleta di Gortina abbia composto proprio degli iporchemi destinati alla pirrica, e non altri generi lirici: d'altronde è la stessa ‘labilità’ del concetto di genere letterario nell'antichità a farci comprendere come due generi ‘elastici’ come l'iporchema e la pirrica potessero intersecarsi.

### 2.1.4 Qualche vaga conclusione

Per tentare di trarre una parziale conclusione dalle notizie discusse fin qui: abbiamo visto che un tentativo di definizione del genere iporchematico non può basarsi univo-

---

17. Si veda, a tal proposito, la sintesi di RODIGHIERO 2012a, 58-59. Per una precisazione sul peculiare *status* di genere della pirrica si veda anche CECCARELLI 2002, 209-210.

18. Cfr. Xen. *An.* VI, 1, 5-11; Athen. *Deipn.* 15e-16a (= I 27 Kaibel); Plut. *Num.* 13, 7.

19. Cfr. *schol. vet.* Pind. *Pyth.* 2, 127 (vol. II, pp. 52-53 Drachmann). Per il commento alla testimonianza cfr. CECCARELLI 1998, 100-101 e 178-179; RECCHIA 2017, 63-68.

20. Cfr. Eust. *ad Hom. Il.* 18, 593-605 (vol. IV, p. 269, 17-20 van der Valk).

21. Non sembrano esistere gli estremi per sostenere un'ipotesi di SEVERYNS 1938, 176-177, che immagina la prima forma letteraria dell'iporchema al tempo di Taleta come un canto di accompagnamento a una danza armata, mentre solo in un secondo momento esso divenne un canto di accompagnamento a qualunque tipo di coreografia.

22. Così CECCARELLI 1998, 179: «probabilmente è al carattere mimetico marcato delle danze guerriere che si deve la loro caratterizzazione come iporchematiche. Una prova di ciò è nel fatto che entrambe alla fine arrivano a confondersi con il mimo». Non del tutto d'accordo RECCHIA 2017, 67.

camente né sui contenuti del canto, né sull'occasione o sul destinatario del canto, bensì sulle sole modalità della sua *performance*. Questo fa sì che l'iporchema venga considerato – almeno nella nostra ottica – una specifica modalità esecutiva di un canto corale, più che un genere letterario a tutti gli effetti<sup>23</sup>. La sua classificazione fra i canti destinati agli dèi veicola l'idea che questi componimenti fossero legati a un contesto religioso e che avessero un contenuto (o talvolta soltanto una forma?) di stampo innodico, ma l'elemento discriminante – e quindi ciò che consentiva agli antichi di distinguere l'iporchema dall'inno vero e proprio – doveva consistere in quel legame strettissimo fra danza e parole, legame che rendeva la sua esecuzione marcatamente mimetica<sup>24</sup>.

In mancanza dell'elemento 'vivo' della *performance*, dunque, è molto difficile per noi (e dovette esserlo già per i filologi del Μουσείον) capire se un canto indirizzato a una divinità fosse un iporchema, un prosodio o un inno: se i primi due fra questi 'generi corali' possono essere in qualche modo considerati delle sottospecie dell'inno – definibili solo qualora se ne conoscesse l'esecuzione originale in forma di danza mimetica o di processione –, si capisce perché le fonti ci trasmettano non di rado l'idea di un'eccessiva vaghezza e di una certa confusione fra le diverse categorie<sup>25</sup>.

E tuttavia, se da un lato sembrerebbe reggere questa interpretazione dell'iporchema come sottocategoria dell'inno, dall'altro la notizia di iporchemi destinati a mortali ci porta di nuovo a fare un passo indietro, inducendoci ad abbandonare delimitazioni troppo schematiche a favore di contorni più sfumati. Tali canti corali, in altri termini, potevano essere composti anche per onorare uomini che si fossero distinti per meriti militari, politici, atletici, e così via<sup>26</sup>; meriti in virtù dei quali alcuni fra i mortali potevano assurgere a

23. Ma dal momento che la nostra ottica è pur sempre distante e diversa da quella di chi ha 'inventato' le categorie di genere letterario nel mondo antico, sarebbe forse ingiusto adottare un atteggiamento negazionista, come quello di SEAFORD 1977-1978, 87: «as the word itself suggests, ὑπόρχημα is not a genus at all but an (ambiguous) description; and that is why the accounts of the 'genus' appear to be contradictory».

24. Analoga la conclusione di GRANDOLINI 1995, 255-256.

25. Sono esplicative, a tal proposito, le riflessioni di RECCHIA 2017, 78 sulla confusione fra peani e iporchemi: «perché vi sia incertezza sull'appartenenza di un canto al genere del peana o a quello dell'iporchema, è infatti necessario supporre che le due categorie fossero in qualche modo affini, o almeno non così diverse da escludersi a vicenda. [...] La definizione di 'peana', d'altronde, poteva occasionalmente sommarsi ad altre categorie tassonomiche, che mettevano in evidenza aspetti della *performance* diversi dal carattere apollineo. Gli scolii a Pindaro (*ad Isthm. 1 inscr. b*), ad esempio, fanno riferimento a un παιὼν προσοδιακός, in cui, se è lecito avanzare ipotesi, l'elemento apollineo (παιῶν) doveva combinarsi con modalità performative processionali (προσόδιον): l'effetto complessivo doveva essere quello di un canto che era un 'peana' sotto il profilo culturale, un 'prosodio' sotto quello orchestico. Alla luce di questo dato, e in considerazione dell'incertezza classificatoria cui accenna lo Pseudo-Plutarco, non possiamo escludere *a priori* neppure l'esistenza di peani 'iporchematici', in cui la preghiera ad Apollo fosse accompagnata da una danza mimetica: il canto, in tal caso, poteva risultare peana e iporchema al tempo stesso».

26. La varietà dei temi che traspare dai pochi frammenti iporchematici di Pindaro è posta in risalto da

un rango semi-divino, che giustificerebbe l'uso di mezzi espressivi propri della sacralità per la celebrazione delle loro imprese. Resta fermo solo un dato: affinché simili canti celebrativi venissero chiamati 'iporchemi', dovevano prevedere l'impiego di una danza dal carattere spiccatamente mimetico<sup>27</sup>. Proprio in ragione del peso preponderante dell'elemento performativo, rimane una sola via da percorrere per poter affermare qualcosa di più su questo genere lirico: l'analisi metrico-ritmica dei frammenti superstiti e la lettura delle testimonianze che parlano di 'metri iporchematici'.

### 2.2 Metri e ritmi iporchematici

Diventa a questo punto necessario chiedersi se esistessero dei metri-ritmi che la tradizione antica percepiva come tipicamente 'iporchematici'. La domanda appare legittima, se consideriamo che uno scolio a Dionisio Trace<sup>28</sup> definisce l'iporchema in questi termini:

ὑπόρχημά ἐστιν ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον πρὸς τὸν αὐτὸν ῥυθμόν, ὃς δὴ ὑπορχηματικὸς καλεῖται.

«L'iporchema è un componimento poetico scritto per la danza in quel ritmo che viene definito appunto 'iporchematico'».

L'unico modo che abbiamo per capire come riconoscere un ritmo iporchematico è vagliare le controverse testimonianze che parlano esplicitamente di metri o ritmi iporchematici e osservare la tessitura metrica dei pochi frammenti superstiti del genere.

Quanto all'accompagnamento musicale, una testimonianza di Polluce lascerebbe intendere che negli iporchemi era impiegato uno specifico tipo di aulo, l'αὐλὸς δακτυλικός<sup>29</sup>. Non ci sarà, tuttavia, una sezione del capitolo dedicata a questo aspetto, perché gli unici elementi deducibili dalle fonti riguardano una generica preferenza per l'aulo in contesti mimetici<sup>30</sup>, in quanto si trattava di uno strumento particolarmente adatto a ritmi celeri e vivaci; ma non è da escludere la possibilità dell'uso di strumenti a corda co-

---

HUBBARD 2011, 358.

27. Come giustamente fa notare GRANDOLINI 1995, 255, il fatto che l'iporchema prevedesse una perfetta armonia fra danza, musica e parole «non significa, tuttavia, che nel peana o nel ditirambo sia mancata la consonanza fra danza e canto; significa solo che l'iporchema era più mimetico e richiedeva perciò nella sua esecuzione una maggiore abilità».

28. *Schol. Lond. (AE)* p. 451, 26-27 Hilgard.

29. Poll. 4, 82, ἐνιοὶ δὲ καὶ ἐμβατηρίους αὐλοὺς ὠνόμασαν τοὺς ἐπὶ τοῖς προσοδίοις, καὶ δακτυλικούς τοὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν.

30. Si vedano, ad esempio, i continui riferimenti all'accompagnamento dell'aulo nelle danze armate fortemente mimetiche descritte da Senofonte in *An.* VI 1: πρὸς αὐλὸν ὠρχήσαντο (5); ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν αὐλὸν (7 e 10); ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλοῦμενον (11).

me la lira, probabilmente per esecuzioni dall'andamento più lento e forse di carattere processionale<sup>31</sup>.

### 2.2.1 Cretici e giambi lirici

La tradizione antica vedeva nei Cretesi gli inventori delle danze e delle evoluzioni acrobatiche<sup>32</sup>, perciò l'iporchema era ritenuto un genere d'invenzione cretese, al punto che i componimenti riconducibili a esso erano chiamati anche Κρητικά. Questa informazione è tramandata da Ateneo in un passo<sup>33</sup> al quale l'autore fa seguire con intento esplicativo la seconda parte di un brevissimo frammento anonimo, testimone di una 'maniera cretese' di danzare, che è stato integrato nella sua parte iniziale grazie a una citazione contenuta in Plut. *Quaest. Conv.* 748c (Pind. fr. 107b Sn.-M.):

ἐλαφρὸν ὄρχημ' οἶδα ποδῶν μειγνύμεν·	υ υ --- υ --- υ	dim <sup>P</sup> (tr cho) cr
Κρήτα μὲν καλέοντι τρόπον,	--- υ --- υ ---	hemiascl I cr
τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν <sup>34</sup> .	υ --- υ ---	zia <sub>λ</sub>

Il frammento è attribuito dai più a Pindaro in coppia con il fr. 107a Sn.-M. (*infra* p. 55)<sup>35</sup>, secondo l'ipotesi che possa trattarsi di due brani estrapolati dallo stesso iporchema solo in base alla vicinanza con cui vengono citati da Plutarco. Il testo pone più quesiti che soluzioni: l'inizio della citazione nel testo plutarco è molto incerto e il luogo sembra anche corrotto<sup>36</sup>, ragion per cui l'interpretazione metrica lascia il tempo che trova; la danza che l'io *loquens* afferma di saper "intrecciare con i piedi" – sempre che questa interpretazione di ποδῶν μειγνύμεν sia corretta – è detta una "modalità cretese" (Κρήτα ... τρόπον), ma non abbiamo ulteriori spiegazioni su cosa ciò voglia dire in termini di *performance*; lo strumento musicale di accompagnamento potrebbe essere stato un aulo molosso<sup>37</sup>, ma il

31. Si vedano le conclusioni cui è giunta CECCARELLI 1998, 180-182 a proposito degli strumenti privilegiati della pirrica, che possono essere ritenute valide anche per le esecuzioni iporchematiche. Quanto all'ipotesi di un'evoluzione diacronica, che prevedeva l'uso della sola *kithara* in età omerica, per poi passare a una netta preferenza per l'aulo dopo l'attività di Taleta di Gortina a Sparta (cfr. SMYTH 1900, LXXIII), sarebbe più prudente mantenere una certa cautela.

32. Le fonti sono reperibili in LAWLER 1951a; LAWLER 1951b, 63-66; LAWLER 1964a, 28-39.

33. Athen. *Deipn.* 181b (= V 10 Kaibel), τοῖς μὲν οὖν Κρησὶν ἢ τε ὄρχησις ἐπιχώριος καὶ τὸ κυβιστᾶν. [...] ὅθεν καὶ Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα, «dunque fra i Cretesi la danza e le acrobazie sono tradizioni locali [...] perciò anche gli iporchemi sono chiamati 'danze cretesi'».

34. «Una danza leggera con i piedi io so intrecciare: cretese è detto il modo, lo strumento molossio» (trad. di R. Sevieri).

35. Si vedano, tuttavia, le perplessità sollevate da RECCHIA 2017, 197 sull'attribuzione dei due frammenti allo stesso iporchema. Sul problema dell'attribuzione a Pindaro o ad altro autore si veda la n. 72 a p. 55.

36. Cfr. RECCHIA 2017, 198-201 per una discussione delle soluzioni proposte.

37. Così RECCHIA 2017, 206-207.

## 2 *L'iporchema*

termine ὄργανον è troppo generico per affermarlo con certezza. Rimane tuttavia un dato fruibile: la tessitura metrico-ritmica ricavabile da questi pochi versi – seppure incerta a causa dell'esiguità del frammento e delle modalità di citazione della fonte – contiene *in nuce* una varietà di metri che riscontreremo in parecchi altri frammenti iporchematici (coriambi, cretici e giambi).

Ma torniamo per adesso alla dichiarata provenienza cretese dell'iporchema. Non genera stupore il fatto che il grammatico di IV secolo Mario Vittorino – le cui conoscenze metriche derivano dal trattato in quattro libri del retore antiocheno Aftonio – ritenesse che fosse proprio il cretico il metro tipico di questi canti per la danza<sup>38</sup>, mentre gli scolii a Efestione di Giorgio Cherobosco spiegano che era il peone quarto (una delle forme solute del cretico:  $\sim\sim-$ ) a meritare l'appellativo di 'iporchematico'<sup>39</sup>. In effetti, l'esistenza di iporchemi composti in metro cretico sembra confermata dal seguente frammento bacchilideo (fr. 15 M. = *hyp.* 2 I.):

Οὐχ ἔδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς,	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$	3cr
ἀλλὰ χρυσαργίδος Ἴτωνίας	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$	3cr
χρῆ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$	3cr
θόντας ἀβρόν τι δεῖξαι $\sim\sim\rightarrow$ <sup>40</sup> .	$\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim\sim$	3cr

Questi quattro *cola* tramandati da Dionigi d'Alicarnasso (*Comp.* 25, 28) costituiscono l'*incipit* di un iporchema di Bacchilide<sup>41</sup>. Si tratta di quattro trimetri cretici, nell'interpretazione metrica che qui si predilige<sup>42</sup>: il fatto che Ateneo, citando soltanto il primo verso, si fermi alla misura del trimetro cretico ci induce a credere che esso fosse avvertito come la prima porzione metricamente indipendente del canto, piuttosto che come il primo

38. Mar. Victorin. GL VI 46, 4-5, *hoc pede* (scil. *cretico*) ὑπορχήματα componuntur, «in questo piede (scil. cretico) sono composti gli iporchemi».

39. Choerob. in *Heph.* p. 218, 13-15 Consbruch, παίων τέταρτος, ὁ ὑπορχηματικός, ὁ καὶ κρετικός, ἐκ τριῶν βραχειῶν καὶ μακρᾶς <πεντάχρονος>, «il peone quarto, detto 'iporchematico' e anche 'cretese', è una misura di cinque tempi formata da tre brevi e una lunga». È forse sulla base di queste testimonianze sul cretico che SEVERYNS 1938, 172 afferma – in maniera forse un po' troppo apodittica – che l'iporchema fosse scritto in un tempo di  $\frac{5}{8}$  (se volessimo 'trasporre' il ritmo cretico in termini musicali moderni, considerando il fatto che la misura del piede coincide con quella del metro, sarebbe forse più corretto descriverlo come un tempo di  $\frac{5}{4}$ ).

40. «Non è il tempo dell'inerzia o del rinvio: giunti al tempio ben lavorato dell'Itonia dall'egida aurea è nostro compito dare un saggio di leggiadria» (trad. di M. Giuseppetti).

41. Di questo, come dell'attribuzione al genere, abbiamo notizia grazie alla testimonianza di Athen. *Deipn.* 631c (= XIV 30 Kaibel), che tramanda soltanto il primo verso. Per il commento al testo si veda RECCHIA 2017, 329-342.

42. Così anche in GENTILI – LOMIENTO 2003, 224, mentre è meno chiara la scansione di MARTINELLI 1995, 211, che mantiene i quattro *cola* ma li vede molto probabilmente come un unico sistema κατὰ μέτρον (si veda la nota seguente).

emistichio. Gli editori di Bacchilide, tuttavia, pur disponendo i *cola* su quattro righe, descrivono la sequenza metrica come due esametri cretici acataletti (*6cr*)<sup>43</sup>: il verso risulta attestato nella versificazione greca<sup>44</sup>, ma per i motivi enunciati si preferisce descrivere la sequenza *κατὰ κῶλον*.

Non c'è alcuna certezza, invece, sull'attribuzione al genere iporchematico di un altro componimento bacchilideo, il cui *incipit* è tramandato da Efestione (p. 42, 23-26 Consbruch) come esempio di canto interamente composto in metro cretico (*5cr*): Bacch. fr. 16 M. = *hyp.* 4 I., ᾠ Περικλείτε, τᾷλλ' ἀγνοήσειν μὲν οὐ σ' ἔλπομαι, «oh Perikleitos, spero che tu non ignori il resto». Dal momento che quest'unico verso è inserito dagli editori di Bacchilide tra i frammenti iporchematici esclusivamente per il metro cretico, non può essere ragionevolmente considerato una prova ulteriore della presenza di iporchemi in cretici, a meno di non voler entrare in un ragionamento circolare<sup>45</sup>.

Di ritmo prevalentemente cretico è anche il più cospicuo frammento iporchematico di Bacchilide, tramandato da Stobeo (*Flor.* III 11, 19) sotto la dicitura Βακχυλίδου Ὑπορχημάτων (fr. 14 M. = *hyp.* 1 I.):

λυδία μὲν γὰρ λίθος	—υ— —υ—	cr ia <i>vel</i> tr cr
μανύει χρυσόν, ἀν-	—υ— —υ—	2cr
δρῶν δ' ἀρετὰν σοφία τε	—υ— —υ— —υ—	hem <sup>f</sup>
παγκρατῆς τ' ἐλέγγει	—υ— —υ—    <sup>H</sup>	cr ba
ἀλάθεια ... <sup>46</sup>	υ— —υ— ...	ba υ <i>vel</i> do ... ?

Questa colometria è quella scelta in ambedue le edizioni correnti del testo, proposta da Bruno Snell sulla base dell'individuazione di un presumibile *elementum indifferens* al terzo *colon* e di uno iato fra il quarto e il quinto *colon*. L'interpretazione metrica proposta sia da Maehler che da Irigoien, tramite l'isolamento di cretici e bacchei, tende ad evidenziare la presenza di un ritmo emiolio; ma non è questa l'unica interpretazione possibile:

43. La sinafia verbale fra il terzo e il quarto *colon* li porta infatti a seguire l'interpretazione di HERMANN 1816, 201 e poi di WEST 1982, 76, che nel frammento vedono due 'sistemi' *κατὰ μέτρον* secondo un preciso assunto di base: «l'interpretazione *κατὰ κῶλον* [...] è improponibile per i sistemi costituiti da cretici [...]. I sistemi cretici, dunque, sono sempre sistemi *κατὰ μέτρον*» (PRETAGOSTINI 1978, 174).

44. Ne dà notizia Hephaest. p. 42, 15-26 Consbruch alla fine della sua trattazione sul cretico: *δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον διὰ τὸ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν*. Si veda anche la testimonianza – piuttosto confusa – del grammatico di VII secolo Tricha (p. 399, 5-9 Consbruch).

45. Anche RECCHIA 2017, 61 rifiuta la natura iporchematica del brano. Questa è stata proposta in prima istanza da NEUE 1822, 35 esplicitamente ed esclusivamente «*numerorum causa*» e poi accettata dai successivi editori, pur senza grandi convinzioni, né decise contestazioni (cfr. MAEHLER 1997, 318). L'attribuzione al genere iporchematico, tuttavia, più recentemente ha ricevuto una nuova difesa da parte di SKEMPIS 2017, 94-96.

46. «Come la pietra lidia rivela l'oro, così il valore dell'uomo è provato dall'arte e dalla possente verità» (trad. di M. Giuseppetti).

## 2 *L'iporchema*

il primo e il quarto *colon*, infatti, potrebbero avere un andamento trocaico – come si dirà più avanti (*infra* p. 51) – e l'esiguità del frammento non ci consente di propendere nettamente per l'una o per l'altra interpretazione metrica. Non appare sufficientemente giustificata, invece, l'interpretazione omoritmica data da Martin West, il quale propone di ridurre l'apparente varietà metrica a una partitura ritmica quasi interamente giambica, mediante la 'mutazione' delle cellule cretiche in giambi acefali e di quelle bacchiache in giambi catalettici:  $\wedge ia \bar{ } ia \mid \wedge ia \wedge ia D ia ia \parallel^H ia \wedge \smile^{47}$ . Per quanto la 'ritmizzazione' giambica di metri pentasèmi sia ben documentata e studiata<sup>48</sup>, una simile riduzione delle possibilità esecutive del frammento iporchematico in questione non appare necessaria: basti considerare il fatto che proprio la varietà ritmica poteva contribuire alla vivacità dell'esecuzione dell'iporchema, canto che – sarà bene ricordarlo – trovava caratterizzazione proprio nei movimenti orchestrici. Esistono inoltre altri componimenti della poesia lirica arcaica e classica (Pind. *Ol.* 2; Bacch. 17 M. = *dith.* 3 I.) che mostrano una veste metrico-ritmica così variegata, che nel corso del tempo – a partire dalla *Griechische Verskunst* di Wilamowitz – si è cercato di ridurre al comune denominatore dei 'giambi lirici', altrimenti detti 'metra ex iambis orta' o 'giambi liberi', rifacendosi proprio alla possibilità di ricondurre cretici, bacchei e coriambi a un'interpretazione ritmica 'giambica'<sup>49</sup>. Simili tentativi omologanti, però, sembrano troppo poco oggettivi per essere difesi.

Una veste metrica similmente varia si ritrova, fra l'altro, in un altro frammento iporchematico (Pind. fr. 108a Sn.-M.):

θεοῦ δὲ δείξαντος ἀρχάν	υ-υ-υ-υ-υ-	ia tr
ἕκαστον ἐν πρᾶγος, εὐθεῖα δὴ	υ-υ-υ-υ-υ-υ-	ia 2cr
κέλευθος ἀρετὰν ἐλεῖν,	υ-υ-υ-υ-υ-	ia cr
τελευταί τε καλλίονες <sup>50</sup> .	υ-υ-υ-υ-υ-	dim <sup>P</sup> (antisp cho)

Nell'impossibilità di conoscere l'effettivo ritmo e la melodia dell'esecuzione di questi canti, è forse più corretto interpretare simili sequenze metriche così come esse appaio-

47. Cfr. WEST 1980, 143.

48. Per la possibilità di esecuzione di cretici e bacchei (ritmi emiolii di cinque tempi) in ritmi doppi di sei tempi si vedano DALE 1968, 73; COMOTTI 1988, 21-22; GENTILI 1988, 9-12; ROSSI 1988, 14 e 21-22; GENTILI – LOMIENTO 1995, 61-73; PÖHLMANN 1995, 7-12; GENTILI – LOMIENTO 2003, 44-45; SILVA BARRIS 2011, 136-137; GALVANI 2014, 60-61.

49. Cfr. WILAMOWITZ 1921, 299-322; SNELL 1977, 57-58; WEST 1982, 68-69; MARTINELLI 1995, 194-195; KORZENIEWSKI 1998, 153; GENTILI – LOMIENTO 2003, 141-145.

50. «Quando un dio indica il principio in ogni azione, davvero diritta è la strada per ottenere la virtù, e gli esiti migliori». Il frammento è tramandato da Socr. *Ep.* 1, 7; a partire dalla proposta di BLASS 1900, 91-92, esso viene pubblicato in coppia con il fr. 108b Sn.-M. sia per affinità contenutistiche, sia perché una responsione fra i due frammenti è ricostituibile a seguito di alcune trasposizioni, ma l'operazione pare troppo arbitraria per essere accettata senza riserve (si veda, a tale riguardo, RECCHIA 2017, 212-214).

no sulla pagina, limitandoci a descriverle come sequenze di metri «giambico-trocaico-cretico-coriambici» (GENTILI 1979, 20), organizzate per singole ‘cellule metriche’ i cui tratti distintivi sono la varietà e la frammentarietà, e per le quali Roberto Pretagostini ha coniato le suggestive espressioni ‘atomismo metrico’, ‘atomismo metrico-ritmico’, ‘cellule metriche atomistiche’<sup>51</sup>, mostrando altresì come ogni tentativo di ‘omogeneizzazione ritmica’ si riveli in ultima istanza arbitrario, in quanto per sequenze di tal fatta un’interpretazione trocaica è valida almeno quanto un’interpretazione giambica<sup>52</sup>.

Per maggiore chiarezza su questo punto, vale la pena di prendere in considerazione per il frammento bacchilideo anche un’interpretazione metrica che mira a prediligere il ritmo trocaico: non perché si ritenga più pertinente rispetto a quella proposta in precedenza, ma per mostrare come la difficile definizione di queste sequenze metriche lasci ampio spazio all’arbitrarietà di ogni singolo studioso. Si tratta, infatti, di una proposta di divisione colometrica leggermente diversa rispetto a quella presente nelle edizioni del testo, avanzata da Marco Recchia nel suo commento al frammento bacchilideo<sup>53</sup>:

λυδία μὲν γὰρ λίθος	—υ— —υ—	2tr <sub>λ</sub>
μανύει χρυσόν,	—υ— —   <sup>υ</sup>	hypodo (penthem <sup>tr</sup> )
ἀνδρῶν δ’ ἀρετὰν σοφία τε	—υ—υ—υ—υ	en <sup>a</sup>
παγκρατῆς τ’ ἐλέγχει	—υ—υ— —   <sup>H</sup>	ithyph (2tr <sub>λλ</sub> )
ἀλάθεια ...	υ—υ—...	ba υ vel do ... ?

Contrariamente all’interpretazione metrica di West, questa proposta colometrica non è dettata da una precisa volontà di omologazione ritmica, ma dall’intenzione di vagliare una possibilità alternativa sulla base di alcune testimonianze metriche che non hanno goduto di grande fortuna fra gli editori di iporchemi, ma che possono ancora rivelare dati interessanti. Cercheremo di vagliare questi dati nelle prossime pagine.

### 2.2.2 Il prosodiaco iporchematico: una conferma dall’iporchema di Pratina?

Una testimonianza metrica piuttosto curiosa di Plozio Sacerdote cita un verso denominato ‘prosodiaco iporchematico’ (Sacerd. *GL* VI 545, 11-14):

*prosodiacum hyporchematicum fit syllaba et penthemimerico dactylico et syllaba et tribus trochaeis [ithyphallo],*

51. Queste espressioni sono usate rispettivamente in PRETAGOSTINI 1972, 261-263; PRETAGOSTINI 1980, 132-133; PRETAGOSTINI 2004, 22-27.

52. Si veda a tal proposito PRETAGOSTINI 1980, 131.

53. Cfr. RECCHIA 2017, 327-328.

*iam arma uirumque cano iam o beata Musa.*

Il grammatico latino parla di una sequenza di sillabe che comprende una *syllaba anceps*, un pentemimere dattilico, un'altra *syllaba anceps* e una tripodia trocaica, schematizzabile dunque come  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$  e passibile delle seguenti interpretazioni metriche:

1.  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$      $\text{pros}^a + \text{zia}_\lambda$ ;
2.  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$      $\text{en}^a + \text{ithyph} (\text{ztr}_\lambda)$ .

Si noterà la coincidenza fra la seconda proposta di interpretazione metrica e la sequenza presente ai *cola* 3-4 della colometria proposta da Marco Recchia per il fr. 14 M. di Bacchilide, cosa che spiega la sua preferenza per una colometria alternativa.

Sebbene molto tarda, la testimonianza è interessante non soltanto perché Plozio Sacerdote potrebbe rifarsi a una tradizione metrica risalente a trattati greci ben più autorevoli del suo libello, ma soprattutto perché essa coincide parzialmente con un'altra testimonianza di natura ancora più sfuggente. Si tratta dei lemmi metrici posti a corredo degli epigrammi del XIII libro dell'*Anthologia Palatina*: annotazioni spesso difficilmente decifrabili e apparentemente così bizzarre da essere state considerate incomprensibili e inutili, ma che sono state rivalutate negli anni Ottanta dagli studi di Bruna Palumbo Stracca e Giuseppe Morelli<sup>54</sup>. È di particolare interesse il lemma ad *AP* XIII 11<sup>55</sup>, che parla laconicamente di *πεντάμετρον ὑπορχηματικόν*<sup>56</sup> a proposito di un epigramma composto da tre versi di misura diversa, dei quali il primo mostra uno schema metrico straordinariamente vicino al verso composto da Plozio Sacerdote come esempio di prosodiaco iporchematico:  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$ . Anche in questo caso le interpretazioni possibili in astratto sono due, ma la struttura dialogica del verso ( $-\text{τίς εἰκόνα τάνδ' ἀνέθηκεν; -\Delta\omega\rho\rho\epsilon\upsilon\delta\varsigma \acute{o} \Theta\omicron\upsilon\rho\rho\iota\omicron\varsigma$ ) ci fa propendere nettamente per la seconda:

1.  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$      $\text{pros}^a + \text{zia}$ ;
2.  $\text{υ} \text{—} \text{υ} \text{—} \text{υ}$      $\text{en}^a + \text{lekyth} (\text{ztr}_\lambda)$ .

L'interpretazione trocaica del secondo emistichio sembra corroborata anche dal lemma metrico ad *AP* XIII 21, che descrive una struttura epodica composta da un trimetro giambico seguito da un itifallico con queste parole: *ἐπὶ τῷ ἀρτίῳ τριμέτρῳ δίμετρον ἀπὸ τοῦ*

54. Cfr. PALUMBO STRACCA 1983; PALUMBO STRACCA 1984; MORELLI 1985.

55. Per il testo e il commento si vedano PAGE 1981, 276-277; PALUMBO STRACCA 1983, 109-111; PALUMBO STRACCA 1984, 70-71; MORELLI 1985, 267-271.

56. La nota è considerata da PAGE 1981, 277 «a definition meaningless to us».

ὑπορχηματικοῦ πενταμέτρου. La definizione risulterà meno ‘oscura’<sup>57</sup> se messa a confronto con Sacerd. *Gramm.* III 11: il dimetro finale di un pentametro/prosodiaco iporchematico altro non è che un *ztr<sub>ΛΛ</sub>*, ovvero un itifallico. Ne risulta che il primo verso di *AP* XIII 11 – a questo punto interpretabile con maggiore probabilità come enoplio + lecizio – sarebbe un prosodiaco iporchematico ipercataletto<sup>58</sup>.

Quanto al significato dell’aggettivo ‘iporchematico’ in queste testimonianze, ha forse ragione Bruna Palumbo Stracca a credere «che il lemma alluda genericamente al carattere “orchestico”» dei ritmi descritti (PALUMBO STRACCA 1984, 71), piuttosto che al loro effettivo uso in canti iporchematici<sup>59</sup>: di fronte a testimonianze così lontane dalla stagione ‘viva’ dell’iporchema e le cui fonti ci sfuggono, è del tutto plausibile che l’aggettivo venisse usato semplicemente in riferimento alla ‘danzabilità’ dei metri-ritmi.

Tuttavia, il peso delle testimonianze appena discusse potrà essere rivalutato se le leggiamo non soltanto in relazione al fr. 14 M. di Bacchilide nella veste metrica proposta da Recchia (§ 2.2.1, p. 51) – che rimane pur sempre una proposta di divisione dei *cola* alternativa rispetto a quella adottata dagli editori (§ 2.2.1, p. 49) –, ma anche a confronto con l’iporchema di Pratina di Fliunte (*PMG* 708) tramandato da Athen. *Deipn.* 617c-f (= XIV 8 Kaibel), testo sul quale rimane aperto un denso dibattito critico per la sua attribuzione a generi letterari diversi (iporchema, ditirambo, dramma satiresco)<sup>60</sup>. Considerati i pochissimi esemplari superstiti del genere iporchematico, non sarebbe ragionevole escludere dalla trattazione un testo che, sebbene molto discusso, ci è stato tramandato sotto l’etichetta di ὑπόρχημα: difficilmente Ateneo avrebbe usato questo termine intendendo qualcosa di diverso dal genere corale, specialmente se è vero che «l’uso del termine in riferimento ai cori drammatici è posteriore ad Ateneo» (CIPOLLA 2003, 73)<sup>61</sup>.

57. Così GOW – PAGE 1965, 546: «the metre is an iambic senarius followed by a trochaic tripod or Ithyphallicus which the Lemmatist describes obscurely».

58. Questa differenza di una sola sillaba disturba MORELLI 1985, 270-271, il quale non accetta l’interpretazione proposta da PALUMBO STRACCA 1984, 70-71, né l’accostamento alla testimonianza di Sacerd. *Gramm.* III 11, in quanto «la notazione suddetta contrasterebbe vistosamente con la minuziosità descrittiva del compilatore di lemmi».

59. Così anche BRAVI 2006, 108.

60. Sull’annosa questione si rimanda soltanto ai principali studi più recenti, dai quali si può facilmente risalire a tutta la bibliografia pregressa sull’argomento: l’attribuzione al genere iporchematico è sostenuta da CIPOLLA 1999 (poi riveduto e aggiornato in CIPOLLA 2003, 52-77, dal quale si cita nelle pagine seguenti) e PANAGIOTOPOULOU 2015; NAPOLITANO 2000, 112-115 e 120-141 difende la ‘liricità’ del brano, ma ne propone una lettura ditirambica di datazione alta; al nuovo ditirambo pensa invece ZIMMERMANN 1986; per la difesa dell’interpretazione satiresca si vedano, invece, i più recenti D’ALESSIO 2007, 105-122, e BIERL 2011, 72-84; per un punto di vista imparziale, con aggiornamento della bibliografia, si veda LEVEN 2014, 85.

61. Per una difesa dell’uso ‘appropriato’ del termine ὑπόρχημα da parte di Ateneo si veda anche CIPOLLA 2003, 65 e 68-69.

## 2 *L'iporchema*

Per esigenze di chiarezza, si riporta di seguito l'intero testo del frammento secondo l'edizione di Snell (*TrGF* I 4 fr. 3), rispetto alla quale si adottano però alcune modifiche nel *layout*<sup>62</sup>:

1	τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;	~~~~~	2an
2	τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο-	~~~~~	2an
3	λυπάταγα θυμέλαν;	~~~~~	an
4	ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος,	~~~~~	an
5	ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν	~~~~~	2an
6	ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναιιάδων	~~~~~	2an
7	οἶά τε κύκνον ἄγοντα	~~~~~	hem <sup>f</sup>
8	ποικιλόπτερον μέλος.	~~~~~	lekyth (2tr <sub>Λ</sub> )
9	τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πι-	~~~~~	3cr
10	εῖς βασιλείαν· ὁ δ' αὐλός	~~~~~	en <sup>a</sup>
11	ἕστερον χορευέτω·	~~~~~	lekyth (2tr <sub>Λ</sub> )
12	καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας.	~~~~~	lekyth (2tr <sub>Λ</sub> )
13	κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε	~~~~~	ia reiz <sup>a</sup>
14	πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων	~~~~~	hem <sup>m</sup> reiz <sup>a</sup>
15	ἔμμεναι στρατηλάτας.	~~~~~	lekyth (2tr <sub>Λ</sub> )
16	παῖε τὸν φρυνεοῦ	~~~~~	2cr
17	ποικίλου πνοὰν ἔχοντα·	~~~~~	2tr
18	φλέγε τὸν ὀλεσιαλοκάλαμον,	~~~~~	zia vel 2an <sub>Λ</sub>
19	λαλοβαρύοπα <πα>ραμελορυθμοβάταν	~~~~~	2an
20	ἴθυπα <sup>63</sup> τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.	~~~~~	ba (?) zia
21	ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά·	~~~~~	4cr ia
22	θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ,	~~~~~	3ia
23	<ἄκου> ἄκουε τὰν ἐμὰν	~~~~~	zia
24	Δώριον χορείαν. <sup>64</sup>	~~~~~	ithyph (2tr <sub>Λ</sub> )

Dopo un attacco anapestico (vv. 1-6), la cui velocità di dizione è intuibile dalla massiccia presenza del proceleusmatico, la restante parte del brano presenta una notevole

62. La numerazione degli *stichoi* coincide con quella dei *cola*; ai *cola* 9-10 si preferisce una diversa divisione colometrica per ottenere la successione *3cr en<sup>a</sup>* in luogo di *2cr tr hem<sup>f</sup>*, ritenendo che la seconda si basi sull'idea di volere isolare a tutti i costi un *hemiepes* femminile; l'ultimo verso è diviso in due *cola* per mettere in risalto la funzione clausolare dell'itifallico; l'uso dell'*eisthesis* è limitato ai casi di sinafia certa (cioè verbale).

63. Per una discussione delle congetture proposte per sanare l'*incipit* del v. 20 si veda DEL RINCÓN SÁNCHEZ 1999.

64. «Che strepito è questo? Che sono questi balletti? Quale oltraggio è giunto al molto fragoroso altare di Dioniso? Mio, mio è Bromio, a me tocca cantare, a me tocca strepitare slanciandomi per i monti assieme alle Naiadi, levando come un cigno un canto dalle ali variopinte. È il canto che la Pieride ha incoronato re: l'aulo danzi dietro di lui, perché è suo servo. Solo nel *komos* e nelle scazzottate di giovani ubriachi davanti alle porte delle case voglia essere condottiero. Picchialo, lui che ha l'alito del rospo screziato; brucia quella canna tutta saliva, dal suono ciarliero e grave, che va fuori tono e fuori tempo ... dal corpo modellato al trapano. Ecco, guarda: eccoti uno slancio di mano destra e piede. O Triamboditirambo, Sire dalle chiome cinte d'edera, ascolta, ascolta il mio dorico canto» (trad. di P. Cipolla).

ποικιλία metrico-ritmica: è qui che salta all'occhio la presenza di sequenze assimilabili ai prosodiaci iporchematici di cui si diceva sopra, poiché vi appaiono misure che ricordano la versificazione in *kat' enoplion*-epitriti (v. 7, *hem<sup>f</sup>*; v. 10, *en<sup>a</sup>*; v. 14, *encomiol*) seguite da iecizi (vv. 8, 11, 12, 15). Tuttavia, come ha correttamente spiegato nel dettaglio Paolo Cipolla<sup>65</sup>, non si tratta dei cosiddetti 'dattilo-epitriti', bensì di una mescolanza di metri dattilici, trocaici, giambici e cretici: manca, infatti, proprio l'elemento epitritico – fatta eccezione per un solo *metron* giambico al v. 13 –, e giambi e trochei sono tutti 'puri'.

La sequenza descritta come *hem<sup>f</sup> lekyth* nell'analisi metrica sarebbe stata passibile di un'altra interpretazione nella teoria metrica degli antichi: gli scolî metrici antichi testimoniano, infatti, che la sequenza di sillabe  $\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup\text{—}\cup$  è interpretabile sia come una tripodia dattilica catalettica *in disyllabum*, sia come un dimetro prosodiaco composto da un coriambo e uno ionico *a minore*<sup>66</sup>. Agli occhi di un commentatore antico, dunque, l'iporchema di Pratina attesterebbe la presenza di sequenze di ritmo prosodiaco seguite da sequenze trocaiche catalettiche: un'associazione di metri-ritmi che il lemmatista di *AP XIII* e Plozio Sacerdote ritengono appunto iporchematica. Secondo quanto esposto sopra (§ 2.2.1) anche giambi e cretici, le altre tipologie metriche del frammento, rientrerebbero fra quelle citate come tipiche dell'iporchema.

La percezione del 'prosodiaco iporchematico' come un ritmo adatto alla danza risiedeva probabilmente nella sua chiusa trocaica: la danzabilità del ritmo trocaico è già insita nel nome alternativo del trocheo ( $\chi\omicron\rho\epsilon\iota\omicron\varsigma$ ) e viene comunemente riconosciuta dagli autori antichi<sup>67</sup>; Mario Vittorino nomina anche un *atr<sub>Λ</sub>* con soluzione dei piedi pari (di schema  $\text{—}\cup\cup\cup\text{—}\cup\cup\cup\text{—}\cup\cup\cup\text{—}\cup$ ) che – forse per le veloci sequenze di brevi – era ritenuta particolarmente idonea alla danza e perciò chiamata 'iporchematica' dai Greci<sup>68</sup>, ma non ci sono pervenuti frammenti iporchematici composti in questo metro.

Qualunque significato si voglia attribuire all'uso del termine  $\acute{\upsilon}\pi\omicron\rho\chi\eta\mu\alpha$  nella testimonianza in cui Ateneo ce lo tramanda, non si può negare che la natura spiccatamente mimetica del brano di Pratina – la quale si esplica, a sua volta, in una stretta relazione fra metro e parola<sup>69</sup> – contribuisce a renderne evidente la natura 'iporchematica'. La compresenza in un testo «potenzialmente *borderline* tra produzione lirica e drammati-

65. Cfr. CIPOLLA 2003, 53-54.

66. *Schol. Ar. Pac. 775e a* (p. 121, 13-16 Holwerda), τὸ ἡ' προσδιακὸν ὅμοιον τῷ δ' ἐκ χοριάμβου καὶ ἰωνικοῦ, τοῦτο δὲ δύναται εἶναι καὶ δακτυλικὸν τρίμετρον. La caratteristica del ritmo prosodiaco per i trattatisti antichi era proprio l'accostamento di ionici e coriambi (cfr. Hephaest. pp. 48-49 Consbruch).

67. Cfr. Aristot. *Po.* 1449a, 21-23 e 1459b, 37-38; Aristid. *Quint.* II 15, 29-31.

68. Mar. Victorin. *GL VI* 92, 24-25, *dehinc quia aptum saltantibus videtur, hyporchematicon a Graecis dicitur.*

69. Per una disamina puntuale di questo aspetto si vedano ZIMMERMANN 1986, 148-149 e CIPOLLA 2003, 67-68.

## 2 *L'iporchema*

ca» (D'ALESSIO 2007, 105) del carattere mimetico, di una danza movimentata<sup>70</sup>, dell'autoreferenzialità del coro, dell'accompagnamento dell'aulo, di una tessitura metrica che corrisponde a quanto abbiamo fin qui detto sui metri iporchematici, lo rende una pietra di paragone legittimamente fruibile per l'analisi dei canti drammatici che verranno proposti nel seguito della trattazione.

A ulteriore sostegno di quanto appena detto, appare significativo il confronto del testo di Pratina – già proposto da altri studiosi<sup>71</sup> – con un frammento iporchematico probabilmente pindarico<sup>72</sup>, il quale mostra allo stesso modo evidenti indizi di un'esecuzione mimetica, nonché un ritmo vario e movimentato (Pind. fr. 107a Sn.-M. = Simon. F 255 Poltera):

Πελασγὸν ἵππον ἢ κύνᾱ	υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup> ≡	zia
Ἀμυκλαίαν ἀγωνίῳ	υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	ba hypodo
ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμῳ	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	2an <sub>λ</sub>
καμπύλον μέλος διώκων,	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	2tr
οἷ' ἀνὰ Δῶπιον ἀνθεμόεν πεδί-	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	4da
ον πέταται θάνατον κεροέσσα	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	4da <sub>λ</sub>
εὐρέμεν ματεῖσ' ἐλάφω·	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	dim <sup>P</sup> (tr cho)
τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφοι-	-υ-υ-υ-υ-υ-	cr ia <i>vel</i> 2tr <sub>λ</sub>
σαν τέρεν <sup>73</sup> κάρα πάντ' ἐπ' οἴμον... <sup>74</sup>	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	cr 2ba <i>vel</i> hypodo tr ...

Il testo mostra, come il frammento di Pratina, una varietà ritmica che si potrebbe definire 'degnà del nuovo ditirambo': oltre alla mossa componente gambo-cretica, nella sezione centrale (vv. 4-7) *cola* interamente di ritmo pari (anapestici o dattilici) si avvi-

70. D'ANGOUR 2013, 202 parla di «structured disorderliness» e, pur non sbilanciandosi sull'attribuzione all'uno o all'altro genere, ritiene che gli elementi ricostruibili della *performance* («wild Dionysiac utterance, combined with a lively, unstructured dance corresponding to the rhythmical complexity and irregularity of its astrophic metre») non dovessero essere così dissimili dal ditirambo di Arione di Corinto.

71. Cfr. NAPOLITANO 2000, 116-117; CIPOLLA 2003, 63-64.

72. La cautela è dovuta al fatto che Plutarco tramanda il frammento in *Quaest. Conv.* 748b senza specificare il nome dell'autore dell'iporchema. Si ritiene generalmente che si tratti di Pindaro, il quale nell'antichità era considerato l'esponente più illustre e prolifico del genere iporchematico, e perciò il testo è stato inserito da Snell e Maehler tra i frammenti pindarici (fr. 107a). Negli ultimi anni il dibattito sull'identità dell'autore è stato risollevato da POLTERA 2003, 211-214, che ha difeso la paternità simonidea del frammento e lo ha dunque inserito nella propria edizione dei canti del poeta di Ceo (cfr. POLTERA 2008, 194-197, con commento alle pp. 428-434), unico fra i *Tanzlieder* (ma si vedano a tal proposito le perplessità espresse da GALVANI 2012, 189-190 e RECCHIA 2017, 165-168).

73. Soltanto in questo luogo del frammento ci si discosta dalla *constitutio textus* di MAEHLER 1989, 96, per accettare il *τέρεν* proposto da GALLAVOTTI 1962, 40 – nonostante la sua interpretazione complessiva del passo e gli altri interventi sul testo appaiano poco convincenti – contro il trådito *ἔτερον* (difficile da spiegare sia con *κάρα*, sia con *οἴμον*).

74. «Imita il cavallo pelaso o la cagna amiclea, facendo ruotare i piedi come in una gara, inseguendo il canto tortuoso, come quando essa si lancia per la piana fiorita di Dotio, cercando la morte per la cornuta cerva; mentre questa, volgendo sul collo la testa delicata verso tutta la strada percorsa ... ».

condano ad altri di ritmo doppio, contribuendo a rendere il ritmo veloce e martellante dell'inseguimento della cerva<sup>75</sup>.

Fin qui ci siamo occupati delle testimonianze relative all'esistenza di metri iporchematici, ma l'*observatio* dei frammenti pindarici mostra una varietà di maggiore ampiezza che ci induce ad includere nel novero dei metri iporchematici – oltre a quelli già visti – anche metri gliconici, coriambici e docmiaci. Nel proporre i suddetti frammenti nelle prossime pagine, l'espressione 'metri eolo-coriambici' verrà usata – a fini meramente pratici – sia in riferimento alle sequenze tipiche della versificazione eolica (gliconei, ipponattei, ferecratei, e così via)<sup>76</sup>, sia in riferimento ai dimetri coriambici regolari e polischematici.

### 2.2.3 Docmi ed eolo-coriambi

Partiamo, ad esempio, dall'*incipit* del già menzionato iporchema composto da Pindaro per Ierone I di Siracusa, che nell'antichità deve essere stato talmente famoso da meritare una parodia negli *Uccelli* di Aristofane (Ar. Av. 926-927 e 945), dove un sedicente poeta offre i propri servigi ad Evelpide e Pisetero tramite un rifacimento dei seguenti versi pindarici (Pind. fr. 105a Sn.-M.):

Σύνες ὁ τοι λέγω,	uuu--	hypodo <i>vel</i> do
ζαθέων ἱερῶν ἐπώνυμε	uu-uu--u--   <sup>z</sup>	cyren (an ia)
πάτερ, κτίστωρ Αἴτνας <sup>77</sup> .	u--u--	zba

L'attacco di questo iporchema è chiaramente docmiaco; a seguire il cirenaico – un verso inserito fra 'docmi di gioia' anche in Eur. *El.* 585-589 (*infra* § 4.4.1) – e un dimetro bacchiaco. Nella convinzione che il docmio sia nato soltanto con il teatro tragico<sup>78</sup>, gli editori del frammento rinunciano a fornire un'interpretazione dei singoli versi e descrivono genericamente il metro come *ex iambis ortum*. Ma se proseguiamo con l'analisi del

75. Per il commento puntuale al testo si veda RECCHIA 2017, 177-191.

76. Si preferisce parlare, in questa sede, di 'metri gliconici' o 'versi eolici', senza dare ulteriori chiarimenti sulla loro composizione, per non entrare nel merito dell'interpretazione metrico-ritmica di queste sequenze, che rimane molto dibattuta: mentre i metricisti antichi ritengono il gliconeo un metro derivato dall'antispasto, i moderni propendono in larga parte per un'interpretazione coriambica (si veda l'utile sintesi, con bibliografia, di ANDREATTA 2014, 18 n. 37).

77. «Comprendi ciò che ti dico, di sacri riti eponimo padre, fondatore di Etna» (trad. di R. Sevieri).

78. Per la dimostrazione definitiva dell'infondatezza di questa vecchia credenza – ancora molto radicata nel mondo anglosassone (cfr. HERINGTON 1985, 114-115 e 259 n. 49; WEST 1987, 56; WEST 1992, 142) – si vedano PRETAGOSTINI 1979 e ANDREATTA 2014, 42 e 58-61. Si noti che lo stesso WEST 1982, 108 ammette che «sporadic dochmiac cola occur in the Cean poets and Pindar» e individua l'innovazione tragica nell'uso del docmio in sistemi (cfr. DALE 1968, 104).

## 2 *L'iporchema*

secondo frammento di questo stesso canto – a sua volta contenuto nella parodia di Aristofane (*Av.* 941-944) – troveremo nuovamente dei docmi, questa volta misti a gliconei con base pirrichia (Pind. fr. 105b Sn.-M.):

νομάδεσσι γὰρ ἐν Σκόθαις	υυ-υυ-υ-	glyc
ἀλᾶται στρατῶν,	υ-υ-υ-	do
ὃς ἀμαξοφόρητον οἶκον οὐ πέπαται,	υυ-υυ-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	glyc reiz <sup>a</sup>
ἀκλεῆς <δ'> ἔβα <sup>79</sup> .	υ-υ-υ-	hypodo

La colometria qui adottata è esemplata sulla parodia di Aristofane, secondo una proposta avanzata prima da Bruno Gentili e in seguito da Carmine Catenacci<sup>80</sup>. Quest'ultimo, in particolare, ha illustrato nel dettaglio come il poeta comico abbia rispettato «con fedeltà formale il dettato metrico e le strutture verbali dell'originale» pindarico (CATENACCI 2007, 248)<sup>81</sup>.

La stessa tipologia di metri appare nel prossimo frammento, tramandato da Ateneo (*Deipn.* 28a-b = I 50 Kaibel) con la dicitura Πίνδαρος δ' ἐν τῇ εἰς Ἱέρωνα Πυθικῆ ᾠδῆ e appartenente molto probabilmente – anche sulla base dell'analogia tessitura metrica in docmi e gliconei a base pirrichia – al medesimo iporchema per Ierone<sup>82</sup> (Pind. fr. 106 Sn.-M.):

ἀπὸ Ταῦγέτοιο μὲν Λάκαιναν	υυ-υυ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	phal (glyc ba)
ἐπὶ θηρσὶ κύνα τρέχειν	υυ-υυ-υ-	glyc
πυκινώτατον ἔρπετόν·	υυ-υυ-υ-	glyc
Σκύρια δ' ἐς ἄμελξιν γάλακ-	υ-υ-υ-υ-υ-	hemiascl I cr
τος αἶγες ἐξοχώταται·	υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	zia
ὄπλα δ' ἀπ' Ἄργεος, ἄρμα Θη-	υυ-υυ-υ-	glyc
βαῖον, ἀλλ' ἀπὸ τᾶς ἀγλαοκάρπου	υ-υ-υ-υ-υ-υ-	ascl <sup>mi</sup> 84 vel hemiascl I adon
Σικελίας ὄχη-	υυ-υ-υ-	do vel hypodo

79. «Fra i nomadi Sciti infatti vaga in solitudine chi non possiede una casa montata su ruote, e senza gloria va» (trad. di R. Sevieri).

80. Cfr. GENTILI 1992 e CATENACCI 2007, 233-236.

81. Per ulteriori dettagli sui motivi e le forme della parodia si vedano ancora CATENACCI 2007, 249-256; ZANETTO – DEL CORNO 1987, 255; DUNBAR 1995, 525-527, 532-533, 536-538; KUGELMEIER 1996, 112-116; LOSCALZO 2005, 221-229; BETTARINI 2019, 185-193.

82. Cfr. GENTILI 1992, 50-51; CATENACCI 2007, 238-244; RECCHIA 2017, 141-142. La confusione della fonte si spiegherebbe facilmente con il fatto che la *Pitica* 2 e l'iporchema per Ierone sono sempre stati considerati una sorta di dittico: composti da Pindaro nello stesso anno e per la stessa persona, per celebrare la medesima gara (GENTILI 1992, 51 e 54) o due gare di diverso prestigio (RECCHIA 2017, 143), furono inviati insieme al committente, come sembra di intuire in Pind. *P.* 2, 67-71 (cfr. *schol. ad l.* e il commento di Cingano in GENTILI 1995, 391-392; *contra* PHILLIPS 2013, 45-49).

83. «Dal Taigeto la cagna lacena, a inseguire le prede l'animale più abile; di Sciro le capre migliori per la mungitura del latte; da Argo le armi, tebano il carro, ma dalla Sicilia ricca di frutti bisogna cercare il carretto costruito con arte» (trad. di C. Catenacci).

84. Per la liceità di questa interpretazione e alcuni *loci similes* cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, 162.

μα δαιδάλεον ματεύειν<sup>83</sup>.

υ—υ—υ—

hag vel <sup>^</sup>hipp

Si può notare anche in questo testo un notevole uso di gliconei a base pirrichia: ne ricorrono ben tre di seguito. Nel paradigma metrico di derivazione anglosassone è comune descrivere sequenze di questo tipo come telesillei o gliconei acefali, perché è stato osservato che i poeti lirici corali ammettono spesso una realizzazione trisillabica della base eolica, contro un uso coerente dell'isosillabismo in Saffo e Alceo<sup>85</sup>. Nulla, tuttavia, ci può confermare che in questi contesti υυ sia da interpretare come la soluzione di un *longum*: l'uso quasi sistematico della base pirrichia in questi frammenti potrebbe invece farci ipotizzare che si trattasse di un tratto distintivo del genere iporchematico, oppure un riferimento a una tradizione poetica ben precisa.

Una massiccia componente docmiaca appare ancora nell'iporchema con il quale Pindaro esortava i Tebani alla pace<sup>86</sup>, appoggiando la loro decisione di non prendere parte alle guerre persiane con versi che furono successivamente criticati dallo storico Polibio (Pol. IV 31, 6). Di questo componimento restano due frammenti tramandati a breve distanza da Stobeo<sup>87</sup> (Pind. fr. 110 + 109 Sn.-M.):

1	γλυκὸν δὲ πόλεμος	υυυυυ	ia
2	ἀπείροισιν, ἐμπείρων δέ τις	υ—υ—υ—υ—	do ia
3	ταρβεῖ προσιόντα νιν	—υ—υ—υ—	tel vel pros <sup>ai</sup>
4	καρδίᾳ περισσῶς	—υ—υ—	ithyph vel cr ba
1	τὸ κοινόν τις ἀστῶν ἐν εὐδίᾳ	υ—υ—υ—υ—υ—	do hypodo
2	τιθεῖς ἐρευνασάτω	υ—υ—υ—	ia cr
3	μεγαλάνορος Ἡσυχίας	υυ—υυ—υυ—	pros <sup>b</sup>
4	τὸ φαιδρὸν φάος,	υ—υ—υ—	do
5	στάσιν ἀπὸ πραπίδος	υυ—υυ	do
6	ἐπίκοτον ἀνελών,	υυυυ—	do
7	πενίας δότειραν, ἔχ-	υ—υ—υ—	do <sup>kaibel</sup>
8	θρὰν κουροτρόφον <sup>88</sup> .	—υ—υ—	do

85. Così WEST 1982, 61: «note that the tolerance-limits of the base, which in the Lesbians were υυ and —, are now —υ (or υ—) and υυ— (in Pindar usually υυ). Thus υυ—υυ—υ— must in these poets be described as a telesillean, whereas in Sappho it is a glyconic». Di avviso analogo anche MARTINELLI 1995, 244 e ITSUMI 2009, 25-26, 35-38. Le medesime argomentazioni vengono traslate anche ai metri lirici della tragedia (cfr. DALE 1968, 133-134; ITSUMI 1984, 67; MARTINELLI 1995, 247; LOURENÇO 2011, 97-98).

86. Obliterata nell'edizione di MAEHLER 1989, 97-98, la tessitura a prevalenza docmiaca di questi frammenti (già riconosciuta in parte da BOECKH 1821, 669) è stata ora messa in luce da RECCHIA 2019.

87. Il fr. 110 è tramandato in Stob. *Flor.* IV 9, 3; il fr. 109 in *Flor.* IV 16, 6. Sulle ragioni dell'appartenenza dei due frammenti al medesimo iporchema si veda RECCHIA 2017, 224-228.

88. «Dolce la guerra agli inesperti, ma chi la conosce trema quando sopraggiunge forte nel cuore ... La comunità dei cittadini in pace ponendo, si cerchi della vigorosa Tranquillità la luce splendida, discordia dal cuore rabbiosa cacciando, dispensatrice di miseria, odiosa nutrice di gioventù» (trad. di R. Sevieri).

L'esortazione alla pace e all'inattività bellica nel fr. 109 è espressa in un tessuto metrico-ritmico che suggerisce l'impressione di una certa vivacità dei movimenti orchestrici: le fughe di brevi marcano l'atto dello "scacciare la discordia dal cuore" (vv. 5-6), che – nel contesto di una *performance* mimetica – era probabilmente mimato dal coro che eseguiva il canto; d'altro canto, il ritmo probabilmente più solenne del prosodiaco potrebbe farci supporre un rallentamento della dizione, proprio in corrispondenza della menzione della "Tranquillità" personificata (v. 3, *μεγάλανος Ἡσυχίας*). Bisognerà riconoscere che, se Stobeo non avesse tramandato questi due frammenti dichiarandone la derivazione dagli iporchemi di Pindaro, probabilmente nulla nel testo avrebbe fatto pensare a una loro attribuzione a questo genere. Solamente sulla base dell'intreccio metrico – scheletro superstite di una *performance* vivacemente danzata – e attraverso il confronto con i frammenti visti nelle pagine precedenti avremmo potuto fare delle ipotesi in questa direzione.

Con quest'ultima riflessione s'intende ribadire l'importanza di un approccio metrico-ritmico nell'analisi di testi poetici destinati alla *performance*, soprattutto in un caso così singolare come quello rappresentato dal genere iporchematico, che – come abbiamo visto – poteva essere definito con certezza soltanto a partire dai dati della sua stessa esecuzione. Tentando una sintesi, lo spoglio fin qui condotto delle testimonianze relative alla veste metrico-ritmica dell'iporchema e dei frammenti superstiti fa emergere la presenza di alcune tipologie metriche percepite come 'iporchematiche':

- cretici;
- 'giambi lirici' (mistione di giambi, trochei, cretici, bacchei e coriambi);
- unione di metri prosodiaci e sequenze trocaiche catalettiche;
- docmi;
- metri gliconici (spesso caratterizzati dalla base pirrichia);
- metri coriambici.

Nei prossimi capitoli si tenterà questa via nell'analisi di una selezione di canti drammatici, cercando gli indizi di una modalità performativa di stampo iporchematico attraverso il confronto con le esigue testimonianze a nostra disposizione – sia sul piano del significante (aspetti stilistici e metrici), sia su quello del significato (contenuto del testo e contesto scenico) –, nella convinzione che le scansioni metriche possano darci qualcosa di più di una mera sequenza di lunghe e di brevi e che possano aiutarci a posizionare qualche piccola tessera in un *puzzle* che rimarrà necessariamente incompleto.

## 2.3 Lo stasimo iporchematico: fortuna di un'etichetta

Prima di arrivare ai testi, tuttavia, occorre far chiarezza sull'uso (e l'abuso) del sostantivo 'iporchema' e dell'aggettivo 'iporchematico' in contesto drammatico: è doveroso, infatti, rendere conto di «una prassi definitoria moderna» (RODIGHERO 2012a, 56) che ha contribuito non poco a seppellire i problematici indizi sul genere lirico-corale sotto una coltre di designazioni 'non-originali', le quali spesso rischiano di non essere conformi al fare poetico e alla realtà performativa dell'Atene classica. Il recupero delle tappe che hanno condotto a questa situazione sarà dunque preliminare al discorso che si vuole intraprendere nei capitoli successivi.

La prima tappa di questo percorso ci conduce all'età post-classica, quando la cultura cominciò a farsi sempre più libresca e il genere iporchematico andò incontro a un rapido declino a causa del suo legame inscindibile con la *performance*<sup>89</sup>. La memoria di un genere lirico-corale così chiamato restò, tuttavia, anche nei secoli successivi alla sua scomparsa, e l'assenza di un referente 'vivo' diede occasione a un riuso del termine ὑπόρχημα nell'ambito di altre esperienze performative: il pantomimo di età imperiale e il teatro.

### 2.3.1 Da stasimo a iporchema

Nei secoli posteriori alla grande fioritura del teatro ateniese, la tendenza classificatoria dei filologi di Alessandria incontrò il problema della distinzione e denominazione delle parti liriche della tragedia. In un'epoca oramai ben lontana da certe forme di auralità, ciò che questi studiosi avevano fra le mani per designare le sezioni di un testo drammatico doveva essere – oltre ai testi stessi – la trattatistica su quella esperienza teatrale<sup>90</sup>: *in primis* la *Poetica* di Aristotele, che però aveva il difetto di descrivere le parti della tragedia in maniera poco analitica. Per questa ragione i trattatisti a lui successivi cercarono di colmare i 'vuoti classificatori', sia dando nuove denominazioni alle parti cui Aristotele non aveva dato un nome specifico, sia trovando nuove spiegazioni a termini che non risultavano più sufficientemente perspicui<sup>91</sup>.

Un primo problema fu costituito dall'interpretazione letterale del termine στάσιμον come "canto del coro da fermo"<sup>92</sup>, la quale generò la ricerca di altre definizioni per quei

---

89. Di questo si è già parlato nelle pagine precedenti (*supra* § 2.1.2, p. 42).

90. Per una raccolta delle informazioni e dei frammenti di tale produzione si veda il volume di BAGORDO 1998.

91. Per un'efficace sintesi su tale produzione trattatistica e sui suoi esiti si veda PACE 2014.

92. Per una raccolta dei passi che testimoniano questa tendenza cfr. DALE 1950, 17-18 (= 1969, 36-38); PACE 2011, 84-85 (commento ad Tz. *Trag.Poes.* 54).

canti drammatici che invece contenevano, nel testo stesso, i riferimenti all'esecuzione di una danza. È per questo motivo che nell'*Onomasticon* di Polluce *στάσιμον* è immediatamente seguito dal termine *ἐμμέλεια* (Poll. 4, 53, 5-6); e per lo stesso motivo, probabilmente, Giovanni Tzetzes fa seguire a τὸ *στάσιμον* una parte della tragedia detta *ὑπορχηματικόν* (Tz. *Trag.Poes.* 96-97). Ma nulla ci porta a credere che il coro tragico eseguisse gli stasimi stando fermo nell'orchestra: l'etimologia del termine è più plausibilmente da spiegare con il fatto che il coro eseguiva il canto dopo aver raggiunto la propria "posizione" (*στάσις*) nell'orchestra<sup>93</sup>. Per ciò che riguarda l'origine del termine nel quadro della 'preistoria' del teatro, ha probabilmente ragione Martin West nel postulare che i primi *τραγωδοί* «had a coming in and a going out because they were in passage, because they were going round the demes performing at one site after another. Led by their aulete, they sang (or recited anapaests) as they approached the waiting public, they sang as they departed, and the *στάσιμον μέλος* was the song they performed where they stopped» (WEST 1990, 21).

Ad ogni modo, il fraintendimento del termine 'stasimo' portò alla denominazione alternativa delle parti 'danzate' della tragedia, e così si giunse alla menzione dell'*ἐμμέλεια* – un tipo di danza caratterizzata da ritmi e movimenti solenni e misurati, ritenuta particolarmente adatta al contesto tragico e perciò considerata la danza tragica per eccellenza<sup>94</sup> – e dell'*ὄρχηματικόν* o *ὑπορχηματικόν*, termini usati spesso indifferentemente per riferirsi in modo generico a 'canti danzati', contribuendo così a un'ulteriore confusione terminologica e concettuale<sup>95</sup> che si è perpetuata almeno fino alle delucidazioni fornite da Amy Marjorie Dale in *Stasimon and Hyporcheme*<sup>96</sup>.

Questo ha poi comportato una risemantizzazione del sostantivo *ὑπόρχημα*, che in età tardoantica viene a indicare non più il genere lirico-corale arcaico di cui si è detto in questo capitolo, bensì un generico "canto accompagnato dalla danza"<sup>97</sup>, in contrapposizione

93. Questa l'interpretazione corrente, accettata ad esempio in GENTILI 1984-1985, 31-32; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 345; DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 238. Improbabile che il termine *στάσιμον* ci dica «etwas über Melos, Rhythmos, Tempo, Inhalt», come vuole KRANZ 1933, 114 (e con lui RODE 1971, 94-95, sul quale cfr. CENTANNI 1991b, 14-20), che ne immagina un'esecuzione statica, composta, moderata, spiegando così la definizione aristotelica di stasimo come *μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* (*Po.* 1452b). Si veda anche CINGANO 1986.

94. Cfr. ARISTOX. *frr.* 103, 104, 106 Wehrli; Luc. *Salt.* 26-31; Tz. *Trag.Poes.* 73-74; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 346-348; CENTANNI 1991a; PACE 2011, 93-94; PACE 2014, 101-102 e nn. 25-26.

95. Tz. *Trag.Poes.* 114-117 è testimone dell'avvenuta sovrapposizione fra i termini *ἐμμέλεια*, *ὑπόρχησις* e *ὄρχηματικόν* (cfr. PACE 2011, 108-113 e 133), che ha indubbiamente contribuito alla confusione e allo scetticismo degli studiosi sull'*iporchema* (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 350-352; CENTANNI 1991a, 101-104).

96. Cfr. DALE 1950 (= 1969, 34-40). Si veda anche DI MARCO 1973-1974, 344-348.

97. Questo significato è attestato per la prima volta con certezza nel V sec. d.C. (cfr. CIPOLLA 2003, 65 e n. 105).

allo *στάσιμον*, “canto da fermo”. Accettare questa definizione di iporchema oggi generebbe però un ulteriore paradosso, dal momento che tutti i corali tragici prevedevano dei movimenti orchestrici: «if dancing alone were the criterion, all choral odes could be described as *huporkhēmata*» (HENRICH 1994-1995, 59). Per tale motivo in tempi più recenti è stata proposta una limitazione del vocabolo ‘iporchema’ e dell’aggettivo ‘iporchematico’ a canti caratterizzati da astrofismo, ritmi particolarmente veloci e forte espressività<sup>98</sup>, secondo la convinzione – non provata e non dimostrabile – che gli originari iporchemi arcaici avessero tutte queste caratteristiche, in quanto si ritiene che l’astroficità fosse un presupposto necessario al forte mimetismo di tali esecuzioni<sup>99</sup>.

### 2.3.2 Sofocle e i canti di gioia

A questo punto si rivela necessario fare un passo indietro rispetto a questi ultimi strascichi dell’annosa *quaestio*, per tornare indietro fino alla metà del XIX secolo, quando viene introdotto nella letteratura drammatica – sulla base delle fonti tardoantiche di cui si è detto – un utilizzo sistematico del termine ‘iporchema’ a indicare un canto distinto dallo stasimo, accompagnato da una danza animata e finalizzato all’espressione di sentimenti gioiosi.

È stato rilevato che, fino a prova contraria, quest’uso fa la sua prima apparizione nel 1840, nella *History of the Literature of Ancient Greece* di Karl Otfried Müller<sup>100</sup>, la cui definizione merita di essere citata per l’enorme impatto che ha avuto sulla critica successiva:

the tragedians have also interspersed separate smaller choral songs, which the ancients expressly distinguish from the stasima, and which are properly designated by the word Hyporchemes; songs which depict an enthusiastic state of feeling, and were united with expressive animated dances, of a kind very different from the ordinary grave Emmeleia. They are frequently used by Sophocles in suitable places, to mark a strong but transitory sentiment (MÜLLER 1840, 314).

Da qui nasce la fortunata etichetta ‘stasimo iporchematico’ o ‘canto iporchematico’ per indicare un insieme di corali tragici – per lo più sofoclei – dove l’esplosione di una gio-

98. Su queste basi RODE 1971, 94 ritiene, ad esempio, che i «Freude- und Jubellieder» di Soph. *Trach.* 205-224, Eur. *El.* 585-595 e *Ba.* 1153-1164, siano composti «nach dem Vorbild der außerdramatischen Gattung der Hyporchema».

99. Un esempio palese di questa convinzione, che nasce da un passo dei *Problemi* pseudo-aristotelici (Aristot. *Pr.* XIX 15), è in DALE 1950, 19 (= 1969, 39): «what seems to emerge with fair probability is that the Hyporcheme was particularly at home in Sparta, that it was characterised by dancing of especial speed, vigour and expressiveness, and that its form was non-responsive».

100. La ‘scoperta’ si deve a RODIGHIERO 2012a, 158.

## 2 *L'iporchema*

ia inattesa si manifesta in una *performance* esplicitamente danzata, vivace e travolgente, collocata immediatamente prima della catastrofe con l'effetto di ottenere una forte ironia tragica. Da qui anche l'equivalenza – ancora oggi ben radicata – fra l'etichetta 'canto iporchematico' e 'canto di gioia', nonché il risvolto di una cristallizzazione della distinzione tardoantica fra stasimo e iporchema anche nella critica del secondo Ottocento e del primo Novecento. Ecco di seguito qualche esempio:

- nella *Commentationis de Graecorum hyporchematis pars prior* Karl Hermann Walther sostiene «quod Sophocles quin non modo uni dramati, sed identidem [...] interseruerit hyporchemata, nihil controversiae est» (WALTHER 1874, 15), e adduce come prove i seguenti canti: *Ai.* 693-718, *OT* 1086-1109, *Ant.* 1115-1154, *Trach.* 205-224 e *Phil.* 507-518;
- in *Die chorische Technik des Sophokles* Christian Muff inserisce «Die Hyporchemata» fra le tipologie di canto corale adoperate dal tragediografo, collocando in questa categoria *Trach.* 205-224, *Ai.* 693-718 e *Ant.* 1115-1154 (MUFF 1877, 39);
- nella *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque* Paul Masqueray distingue gli «stasima véritables» da «les hyporchèmes et les péans» e cita, come «Hyporchèmes suivants», *Ai.* 693-718 e *Ant.* 1115-1154 (MASQUERAY 1895, 13-15);
- ancora all'alba del nuovo secolo Herbert Weir Smyth sostiene che l'iporchema «was impressed into the service of tragedy as a dramatic device for relieving the monotony resulting from the regular recurrence of the stasima» per esprimere «sudden or exuberant joy or hope» (SMYTH 1900, LXXIII-LXXIV = CALAME 1977b, 43);
- negli anni Venti del Novecento l'iporchema tragico è stato poi al centro degli interessi di Vittorio De Falco, il quale vi ha dedicato un intero studio intitolato *Osservazioni sull'iporchema in Sofocle*: esso si apre con l'affermazione che l'iporchema è «forma lirica usata certo nella tragedia» (DE FALCO 1924, 23), prosegue con l'individuazione nelle tragedie di Sofocle di «cinque iporchemi, i quali hanno tutti il carattere di canti molto lieti e precedono di poco la catastrofe» (DE FALCO 1924, 28) – dei quali due (*Ant.* 1115-1154 e *Trach.* 633-662) sono «iporchemi propriamente detti», mentre i rimanenti tre (*Trach.* 205-224, *OT* 1086-1109 e *Ai.* 693-718) possono definirsi «*παιᾶνες ὑπορχηματικοί*» (DE FALCO 1924, 40) –, per poi dover ammettere «che gl'iporchemi sofoclei sono dei veri e propri stasimi, i quali differiscono dagli altri soltanto per i caratteri formali – perché appartengono a un determinato genere della melica propriamente detta –, ma non per le funzioni che adempiono

nella tragedia» (DE FALCO 1924, 31)<sup>101</sup>;

- nel suo *Sofocle* del 1935 Gennaro Perrotta individua nella «sostituzione di un iporchema allo stasimo» una caratteristica tipicamente ed esclusivamente sofoclea, presente in quattro delle sue tragedie superstiti (PERROTTA 1935, 156-157 e 495).

Nella seconda metà del Novecento si assiste a un progressivo abbandono della terminologia iporchematica: ci si limita ora a notare la tipicità sofoclea di questi 'canti gioiosi' – efficace la condensata espressione inglese 'joy-before-disaster odes' – mettendone in evidenza la funzione drammatica senza chiamare in causa l'iporchema (né in qualità di genere, né come parte lirica della tragedia)<sup>102</sup>.

Quest'ultimo è tuttavia riaffiorato in tempi più recenti<sup>103</sup>, a dimostrazione di una prassi definitoria così fortemente sedimentata, che neppure le rettifiche di un cinquantennio di studi sono riuscite a sradicare. Merita una menzione speciale un recentissimo saggio di Rosa Andújar, la quale ha ripreso in mano il problema dell'individuazione dell'iporchema in tragedia partendo dalle fonti sul genere, ma giungendo a conclusioni diverse da quelle di chi scrive: la studiosa, infatti, ritiene che l'unica peculiarità caratteristica di una *performance* iporchematica fosse la divisione (nella pratica performativa) fra un so-

---

101. Si veda anche DE FALCO 1928a, 148-149. In anni di poco successivi agli studi di De Falco, anche KRANZ 1933, 212-213 si esprime sui medesimi canti, ma senza usare mai il termine 'iporchema' e derivati. Particolarmente singolare anche il totale silenzio su questi temi da parte di CAPONE 1935, in un volume dedicato a *L'arte scenica degli attori tragici greci* dove l'iporchema non figura né nel capitolo dedicato alla danza dell'attore tragico (pp. 31-38), né nel glossario *Gesti, atteggiamenti, usi scenici che ricorrono nelle tragedie* (pp. 92-97). Ben più tardo, ma perfettamente in linea con l'approccio degli anni Venti, è un breve articolo in spagnolo intitolato *El hyporquema en algunos dramas de Sófocles*, dove vengono analizzati tre canti: *OT* 1086-1109, *Ai.* 693-718 e *Ant.* 1115-1154 (DEL VALLE LUCERO 1979, 81-83).

102. Si vedano, ad esempio, KIRKWOOD 1958, 199-201; BURTON 1980, 30-31; GARDINER 1987, 66; HEIKKILÄ 1991, 53 e 67; HENRICHS 1994-1995, 73; SCOTT 1996, 9; DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 276. RODIGHIERO 2012a, 157-158 adotta criticamente l'etichetta 'canti iporchematici' per ricostruirne la storia, ma li descrive come «canti gioiosamente concitati il cui effetto di giubilo doveva essere messo in risalto da particolari soluzioni orchestriche» (p. 158).

103. Basti rinviare a DI MARCO 2009, 184-185, che intitola un paragrafo «Gli "iporchemi" sofoclei», pur dichiarando che il termine è «in verità improprio»; a BAGORDO 2003b, 13, che descrive il terzo stasimo dell'*Edipo re* come «uno stasimo iporchematico che, secondo una tecnica drammaturgica tipicamente sofoclea, precede con toni rilassati le disgrazie a venire»; a NERI 2004, 42 = NERI 2010, 42, che nell'elenco degli autori che composero iporchemi cita Taleta, Senodamo, Pratina, Bacchilide, Pindaro «e Sofocle, che li inserì nelle proprie *pièces* (*Aiace* 693-717 e *Trachinie* 205-224)»; a BIERL 2011, 81, il quale ritiene che Ateneo abbia chiamato 'iporchema' il frammento di Pratina perché il termine indica «un canto corale piuttosto tragico, con un accompagnamento di danza violentemente movimentato», e poi lo paragona ad «altri *ὑπορχήματα* di Sofocle»; a MILO 2019, la quale si occupa della «cornice dei canti di gioia» continuando a chiamarli 'canti iporchematici' o 'iporchemi' senza fare una distinzione qualitativa fra il genere corale arcaico-classico e i canti drammatici così definiti.

## 2 *L'iporchema*

lista e un coro, e di conseguenza propone di individuare dei riferimenti iporchematici nelle tragedie superstiti solo in quei canti che mostrino questa particolarità<sup>104</sup>.

In chiusura di questo capitolo, occorre infine ribadire una doverosa 'avvertenza' che dovrebbe aver fatto scuola, ma che troppo spesso viene trascurata:

a Hyporcheme in the technical sense cannot be contained in a satyr-play or a tragedy, any more than a Paeon or a Dithyramb, though a tragic ode may on occasion be reminiscent, in style or content, of any of these forms. The argument, therefore, whether a given tragic ode, such as *Aj.* 693 ff., *OT* 1086 ff., *Eur. El.* 859 ff., is or is not a Hyporcheme, as found in some of our critical editions, is without meaning (DALE 1950, 20 = 1969, 39-40).

La ricerca di certi tratti riconducibili al genere iporchematico che si proporrà nei capitoli successivi non mira, infatti, a sostenere che un canto drammatico potesse *essere* 'un iporchema', nel senso originario del termine: applicare un'etichetta di genere a un canto di tragedia non rende quello stesso testo letterario *altro* da un canto di tragedia<sup>105</sup>. Rimane tuttavia il fatto che – con tutte le dovute cautele e le inevitabili sospensioni del giudizio di fronte a ciò che non potremo mai conoscere – un'analisi volta a 'ricostruire' i tasselli di una *performance* eseguita in una 'maniera iporchematica' (ὑπορχηματικός τρόπος) possa restituirci almeno la parvenza di un livello di significante che forse non doveva essere trascurato dai fruitori originali della tragedia attica<sup>106</sup>.

---

104. Cfr. ANDÚJAR 2018, 276-283. Le problematiche derivate da questa impostazione saranno discusse più avanti (*infra* § 8.3.1, p. 193 ss.).

105. Su questo aspetto si rinvia alle riflessioni esposte nel capitolo precedente (*supra* § 1.2).

106. A proposito dell'importanza dell'elemento orchestico nella *performance* tragica e della perfetta unione di canto, danza e musica nella poesia corale fino alla fine del V sec. a.C. si vedano le riflessioni di WILES 1997, 87-97.

### 3 Sofocle, *Aiace* 693-718

Il primo canto iporchematico che si prende in analisi è il secondo stasimo dell'*Aiace*, canto ritenuto da Albert Henrichs il «basic pattern» dei corali variamente etichettati come 'cheerful choruses', 'joy-before-disaster odes' o 'euphoric odes' (HENRICHS 1994-1995, 73).

La scelta di presentarlo in questa posizione privilegiata deriva non dal fatto che lo si reperi il canto più esemplificativo per i fini che ci proponiamo in questa sezione del lavoro, bensì per due motivi di diversa natura:

1. l'*Aiace*, per quanto ne sappiamo, è la tragedia di Sofocle più antica a noi pervenuta;
2. una lettura in chiave iporchematica di questo corale – dove con l'aggettivo 'iporchematico' si intende un riferimento al genere lirico-corale di età arcaica e classica – è già stata proposta da Andrea Rodighiero<sup>1</sup>, il quale ha provato a «deporre la definizione moderna di 'stasimo iporchematico'» (RODIGHERO 2012a, 57) in favore di un recupero delle allusioni e di una modalità esecutiva proprie del genere dell'iporchema, e quindi lo 'stato dell'arte' a proposito di questo corale ha già compiuto un notevole passo avanti.

Il canto si struttura in un'unica coppia strofica (schema: AA') e costituisce la festosa reazione del coro alla cosiddetta *Trugrede* di Aiace (vv. 646-692), quarantasette versi dove la maestria retorica di Sofocle raggiunge una delle sue vette più alte, tessendo un gioco di affermazioni perfettamente ambigue<sup>2</sup>: i marinai, convinti che Aiace sia rinsavito e che abbia deciso di piegarsi al volere divino e di accettare le decisioni degli Atridi, gioiscono e ringraziano gli dèi per questa soluzione insperata degli eventi. Questa breve atmosfera di festa corona il punto più alto dell'ironia tragica in questo dramma, in quanto il pubblico doveva già sapere ciò che i marinai vedranno presto: con l'arrivo in scena *ex abrupto* del messaggero (v. 719) e il conseguente resoconto delle funeste rivelazioni di Calcante, sarà chiaro anche a loro che sono caduti in una vana illusione.

---

1. Cfr. RODIGHIERO 2012a, 19-60.

2. Sulla *Trugrede* si vedano i contributi di REINHARDT 1989, 34-39; FRAENKEL 1977, 20-25; PADUANO 1983, 73; STEVENS 1986; CRANE 1990; GASTI 1997; ROSENBLUM 2001, 111-113; CUNY 2007, 370-375; LARDINOIS 2006; BRILLANTE 2012.

## 3.1 Testo e traduzione

693	1	ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν.	Fremo di piacere, mi alzo in volo pazzo di gioia.
694	2	ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πάν,	Iò iò, Pan, Pan!
695	3	ᾧ Πᾶν, Πᾶν ἀλίπλαγκτε, Κυλ-	Oh Pan, Pan, girovago per mare, vieni qui
696	4	λανίας χιονοκτύπου	dal crinale roccioso del monte
697	5	πετραίας ἀπὸ δειράδος φάνηθ', ᾧ	Cillene battuto dalla neve, mostrati a noi! Oh
698	6	θεῶν χοροποι' ἄναξ, ὅπως μοι	signore, tu che guidi i cori fra gli dèi, unisciti
699	7	Μύσια Κνώσι' ὀρχήματ'	a me e da' inizio alle danze
700	8	αὐτοδαῆ ξυνῶν ἰάψης.	spontanee della Misia e di Cnosso!
701	9	νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι.	Poiché adesso a me importa danzare!
702	10	Ἰκαρίων δ' ὑπὲρ πελαγέων	E sorvolando il mare Icario
703	11	μολῶν ἄναξ Ἀπόλλων	giunga qui Apollo, il signore
704	12	ὁ Δάλιος εὐγνωστός	di Delo: sia ben riconoscibile
705	13	ἐμοὶ ξυνεῖη διὰ παντὸς εὐφρων.	e sia con noi per sempre benevolo!
706	1	ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης.	Ares mi ha sciolto dagli occhi l'orribile dolore.
707	2	ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ,	Iò iò! Ora finalmente,
708	3	νῦν, ᾧ Ζεῦ, πάρα λευκὸν εὐ-	ora, Zeus, la luce splendente di un
709	4	ήμερον πελάσαι φάος	giorno felice è pronta a sorgere sulle nostre
710	5	θοᾶν ὠκυάλων νεῶν, ὅτ' Αἴας	rapide navi scattanti: ora che Aiace
711	6	λαθίπονος πάλιν, θεῶν δ' αὖ	è di nuovo libero dagli affanni ed è tornato
712	7	πάνθ' ἅπαντα θέσμι' ἐξήνυσ'	a compiere i riti degli dèi con tutti i sacrifici
713	8	εὐνομίᾳ σέβων μεγίστα.	dovuti, onorandoli con il massimo rispetto.
714	9	πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει	Il tempo possente lava via ogni cosa
715	10	κοῦδὲν ἀναύδητον φατίξαιμ'	e oserei dire che nulla è impossibile,
716	11	ἄν, εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων	se davvero contro ogni speranza
717	12	Αἴας μετανεγνώσθη	Aiace ha messo da parte
718	13	θυμοῦ <τ'> Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.	l'ira contro gli Atridi e le feroci contese.

**693** ἔφριξ' plerr. codd.: ἔφριξ' ἐν Τ **696** χιονοκτύπου RVT et al.: χιονοτύπου LK: χιονοτύπου A et al. **698** χοροποι' T: χοροποιέ rell. **699** Μύσια Π<sup>3</sup>: Νύσια codd. Κνώσι' A: Κνώσια LKGV T rell. **702** πελαγέων codd.: κελεύθων Lloyd-Jones **706** ἔλυσεν L<sup>ac</sup>K<sup>ac</sup>: ἔλυσεν γὰρ L<sup>Pc</sup>AK<sup>Pc</sup>A: ἔλυσε γὰρ rell. **712** ἐξήνυσ' recc.: ἐξήνυσεν vett. **714** μαραίνει τε καὶ φλέγει codd.: τε καὶ φλέγει om. Stob. Flor. I, 97 **715** φατίξαιμ' codd. (cfr. Suda α 213 Adler): φατίσαιμ' Lievens: φατίξαιμ' ἄν del. T **717** μετανεγνώσθη L et al.: μετεγνώσθη A **718** θυμοῦ <τ'> Hermann: θυμὸν L: θυμὸν τ' A: θυμῶν T

[Π<sup>3</sup>(694-705)ΛΚΑΓΡVΖρT] **694-695** ἰὼ - ἀλίπλαγκτε/ GR ἰὼ - ᾧ/ T **695** ᾧ - Κυλλανίας/ Λ Πᾶν - ἀλίπλαγκτε/ T **695-696** Κυλλανίας χιονοκτύπου/ GT ἀλίπλαγκτε - χιονοκτύπου/ V **695-697** Κυλλανίας - δειράδος/ R **697** πετραίας - δειράδος/ G **697-698** φάνηθ' - ἄναξ/ GR **698-700** ὅπως - ὀρχήμα-/ τ' αὐτοδαῆ - ἰάψης/ GR **699-700** Μύσια (vel Νύσια) - αὐτοδαῆ/ Π<sup>3</sup>ΛΚΑV Νύσια Κνώσια/ ὀρχήματα αὐτοδαῆ/ T **700-701** coniung. KV **702-703** coniung. V **703-704** coniung. KZρ **704-705** coniung. V ὁ Δάλιος - παντὸς/ GR **705-706** εὐφρων - αἰνὸν/ G εὐφρων - Ἄρης/ R **706** ἄχος - Ἄρης/ G **707-708** ἰὼ - πάρα/ GR ἰὼ - λευκὸν/ V ἰὼ - νῦν/ ᾧ - λευκὸν/ T **708-709** λευκὸν - πελάσαι/ G εὐήμερον - φάος/ T **708-710** λευκὸν - ὠκυάλων/ R εὐήμερον - Αἴας/ V **709-710** φάος - ὠκυάλων/ G **710-711** coniung. K νεῶν - λαθίπονος/ GR **711-712** λαθίπονος - πάνθ' ἅπαντα/ V πάλιν - πάνθ' ἅπαντα/ GR **712-713** πάνθ' ἅπαντα - εὐνομίᾳ/ LA θέσμια - εὐνομίᾳ/ GR θέσμια - μεγίστα/ V πάνθ' ἅπαντα θέσμια/ ἐξήνυσεν εὐνομίᾳ/ T **714-715** τε καὶ φλέγει καὶ οὐδὲν ἀναύδη-/ T **715-716** κοῦδὲν - ἄν/ VZρ εὐτέ - ἀέλπτων/ Zρ τον εὐτέ γ' ἐξ ἀέλπτων/ T **716-717** coniung. GR εὐτέ - μετανεγνώσθη/ V

### 3.1.1 Scelte testuali

Il ripristino di alcune elisioni si rivela necessario per restituire una responsione accettabile: le correzioni di χοροποιε̄ in χοροποιό' (v. 698), di Κνώσια in Κνώσι' (v. 700), di ἐξήγυσεν in ἐξήγυσ' (v. 712) risultano palmari, e infatti si trovano già in rami sparsi della tradizione manoscritta.

Al v. 699 tutti i codici medievali hanno Νύσια, contro il Μύσια restituito da un unico testimone papiraceo (*P.Oxy.* 1615) e oggi comunemente accettato dagli editori<sup>3</sup>.

Al v. 714 dopo μαραίνει tutti i codici e *Suda* φ 525 Adler riportano τε και φλέγει, che però è omesso nella citazione di Stobeeo in *Flor.* I, 97. La maggior parte degli editori propende per l'espunzione, ma alcuni hanno tentato di salvarlo supponendo una lacuna nella strofe<sup>4</sup>, probabilmente sulla scia del parallelismo con il v. 647 dello stesso dramma: φύει τ' ἄδηλα και φανέντα κρύπτεται. L'espunzione di τε και φλέγει nell'antistrofe appare però preferibile, poiché il suo mantenimento restituirebbe un *colon* un po' problematico in questo contesto: si avrebbe, infatti, *cho ia hypodo* contro una sequenza (*cho penthem<sup>ia</sup>*) che invece risulta ben rappresentata in questo canto. In aggiunta a questo, non è improbabile che Sofocle intendesse adoperare qui il significato originario del verbo μαραίνω, che ritroviamo nella poesia omerica sempre e solo in associazione con una fiamma che si estingue<sup>5</sup>. E sembra che la medesima accezione del verbo sia da leggere – di nuovo in bocca ai coreuti – in *Soph. OT* 1327-1328, nel *kommós* in cui il coro chiede all'ormai cieco Edipo: πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς/ ὄψεις μαρᾶναι; «come hai potuto spegnere così i tuoi occhi?», con μαραίνω che «evokes the ancient theories of vision whereby light is emitted from the eyes»<sup>6</sup>. Il verbo nella letteratura successiva assume il significato più ampio di “distruggere, logorare, consumare” e in questa accezione è usato dallo stesso Sofocle in *OC* 1260 (πλευρὰν μαραίνων), per descrivere la consunzione del corpo di Edipo, usurato dalla vecchiaia e da abiti sudici<sup>7</sup>. Fra le altre cose, nel contesto scenico di questo canto dell'*Aiace* sarebbe forse più opportuno far dire al coro che il tempo “ha fatto svanire”, “ha

3. Per le argomentazioni definitive in favore della lezione del papiro e le conseguenti implicazioni esegetiche, si veda RODIGHIERO 2012b (= 2012a, 29-43).

4. Si tratta di KAMERBEEK 1953, 150-151; STANFORD 1963, 153; ROMILLY 1995, 90; GARVIE 1998, 195.

5. *Hom. Il.* 9, 212, φλῶξ ἐμαράνθη; *Il.* 23, 228, πυρκαϊῆ ἐμαραίνετο; e ancora *H. Hom. h. Merc.* 4, 140, ἀνθρακίην δ' ἐμάρανε.

6. FINGLASS 2018, 575, che infatti traduce «how could you bring yourself to accomplish such a quenching of your eyes?».

7. In quest'ultimo caso, però, il verbo è messo in bocca a un personaggio (Polinice) durante una tirata in trimetri giambici, cosa che potrebbe farci supporre che il poeta tragico potesse rifarsi al significato 'omerico' del verbo in *lyricis* e in contesti misti come l'amebeo lirico-epirrematico dell'*Edipo re*, per poi ricorrere al significato ampliato e 'corrente' in contesti interamente recitati.

lavato via”, “ha estinto” i sentimenti d’ira di Aiace nei riguardi degli Atridi: un’errata convinzione nella quale i marinai sembrano credere sinceramente – a giudicare dalle parole successive (vv. 715-718) – e che pare sottintesa anche nell’interpretazione dello scoliaste<sup>8</sup>. Prendendo per buona l’ipotesi che *τε καὶ φλέγει* possa essere un’aggiunta posteriore, resta da spiegare la genesi della corruzione, che potrebbe essere dovuta a una semplice associazione di idee: se il verbo *μαραίνω* è inteso nell’accezione più antica a indicare l’atto dello “spegnere un fuoco”, è forse lecito immaginare che proprio l’associazione con il fuoco abbia generato l’aggiunta del verbo di senso opposto *φλέγω*, a indicare l’atto contrario dell’accensione della fiamma<sup>9</sup>, e certamente la memoria dell’*incipit* dell’ultimo discorso di Aiace – con il polisindeto antitetico del v. 647 – deve aver contribuito all’aggiunta di *τε καὶ φλέγει*. Qualora, invece, si voglia sottolineare l’azione distruttiva di *μαραίνω*, l’associazione con *φλέγω* deve essere di natura sinonimica: in questo caso il risultato sarebbe una sorta di endiadi traducibile come “il tempo possente consuma tutto con il fuoco”.

Al v. 715 il trådito *φατίξαιμ’* è stato considerato ametrico e dunque corretto in *φατίσαιμ’* a partire da una congettura di Jan Lievens<sup>10</sup>, la quale restituisce una responsione accettabile se nella strofe si ammette una sinizesi in *πελαγέων*. Il trådito *φατίξαιμ’*, tuttavia, restituito anche da *Suda* α 2113 Adler, è forse salvabile (*infra* § 3.2.1).

Al v. 718 l’accusativo *θυμόν* è ritenuto scorretto perché il verbo *μεταναγιγνώσκομαι* dovrebbe reggere il genitivo, perciò gli editori lo modificano in *θυμοῦ* o *θυμῶν*, con una preferenza per il singolare perché in tragedia non è attestato l’uso del plurale<sup>11</sup> e con conseguente aggiunta dell’enclitica *τ’(ε)* per evitare lo iato<sup>12</sup>.

### 3.2 Interpretazione metrica

693/706	1	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	zia
694/707	2	υ υ υ υ υ	ia sp <i>vel</i> do <sup>kaibel</sup> (zia <sub>λλ</sub> )
695/708	3	υ υ υ υ υ υ υ	glyc
696/709	4	υ υ υ υ υ υ υ	glyc
697/710	5	υ υ υ υ υ υ υ υ υ	phal (glyc ba)

8. *Schol. Soph. Ai.* 714-718 (p. 166 Christodoulou), τὰ ὑπὸ τοῦ Αἴαντος διὰ πολλῶν εἰρημένα διὰ βραχέων διεξήλθεν, dove l’idea di una dissolvenza appare più forte di quella di un’azione distruttiva del tempo.

9. Spinge in questa direzione l’interpretazione del passo in *Suda* φ 525 Adler, s.v. *φλέγει*: ἀντὶ τοῦ ζωपुरεῖ. Σοφοκλῆς· πάνθ’ ὁ μέγας χρόνος μαραίνει τε καὶ φλέγει.

10. Filologo belga più noto come Johannes Livineius (1546-1599), sulla cui attività filologica si veda BATTEZZATO 2006 (specialmente le pp. 78 e 82-83 a proposito delle sue congetture al testo di Sofocle).

11. Così JEBB 1896, 113; FINGLASS 2011, 351. A favore del plurale sono invece SCHADEWALDT 1956, 494 (= 1970, 480) e LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 24.

12. La proposta *θυμοῦ <τ’>* è di HERMANN 1796, 441.

698/711	6	—υ—υ—υ—	cho reiz <sup>a</sup>
699/712	7	—υ—υ—υ—	dim <sup>P</sup> (cho antisp)
700/713	8	—υ—υ—υ—	cho reiz <sup>a</sup>
701/714	9	—υ—υ—υ—   <sup>H</sup>	cho reiz <sup>a</sup>
702/715	10	—υ—υ—υ—υ—	cho reiz <sup>a</sup>
703/716	11	υ—υ—υ—	ia ba
704/717	12	υ—υ—υ—   <sup>v</sup>	tel <sup>-</sup>
705/718	13	υ—υ—υ—υ—	ia cho ba

### 3.2.1 La colometria

La colometria stampata rispecchia in massima parte quella tramandata da un lacerto di un codice papiraceo del IV sec. d.C. (*P.Oxy.* 1615)<sup>13</sup>, che sul *recto* tramanda il margine sinistro dei vv. 694-705 della strofe, consentendoci così di ricostruire la colometria che questo testimone tardoantico conservava per l'intero canto sulla base della responsione fra strofe e antistrofe.

Come aveva già notato Alessandro Pardini<sup>14</sup>, questo rappresenta uno di quei fortunati casi in cui la colometria dei papiri concorda con una parte della tradizione manoscritta medievale<sup>15</sup>: come infatti si può verificare osservando l'apparato colometrico, l'autorevole codice **L** concorda in tutto con il papiro e preserva perfettamente la responsione. La medesima colometria è trasmessa, con pochissime divergenze trascurabili, anche dai codici 'imparentati' con il Laurenziano: **A** la ripropone senza variazioni; lo stesso si può dire per **K**, con soli tre casi di ordinario accorpamento di due *cola* su un rigo; il palinsesto **Λ**, leggibile solo fino al v. 706, presenta una sola differenza nel confine fra i *cola* 3 e 4 della strofe<sup>16</sup>. Non appartenente alla famiglia laurenziana, ma quasi del tutto corrispondente a essa per la tradizione colometrica di questo canto, è il codice marciano **Zp**<sup>17</sup>.

L'unica variazione che qui si apporta rispetto alla colometria manoscritta riguarda il confine fra i *cola* 7-8<sup>18</sup>, dove avremmo un *colon* più lungo di schema —υ—υ—υ—υ—

13. Edito da B.P. Grenfell e A.S. Hunt in *The Oxyrhynchus Papyri. Part XIII*, London 1919, 162-163 e tav. IV (M.-P.<sup>3</sup> 1462 = LDAB 3945).

14. Cfr. PARDINI 1999, 96-97 e 116-117.

15. Sembra, invece, che una corruzione ben evidente dei confini colometrici sia intervenuta nella famiglia romana, qui rappresentata da **G** e **R**: il primo non conserva neanche il confine tra strofe e antistrofe, mentre il secondo contiene tutti i suoi errori e ulteriori accorpamenti di *cola*.

16. Un comune errore colometrico dovuto all'incisione interna alla parola *Κωλλανίας*.

17. Secondo la datazione di MIONI 1982, è un codice dell'inizio del XIV sec. Le informazioni relative alla colometria in esso tramandata sono mutate da PARDINI 1999, 116-117, che stampa la colometria di **L** e del *P.Oxy.* 1615 senza apportare modifiche. La medesima colometria viene accettata interamente da CAMPBELL 1881, 67, con la sola differenza che i versi in sinafia vengono accorpati sullo stesso rigo.

18. Anche altri editori hanno accettato la colometria trādita modificando soltanto questi due *cola*, ma

(analizzabile *κατὰ μέτρον* come *cho antisp cho*, oppure come una sequenza di *hemiascl II + hemiascl I*<sup>19</sup>), seguito da un *colon* breve analizzabile come un *penthem<sup>ia</sup>*. Pur ammettendo la possibilità che una sequenza come quella trädita per il *colon* 7 potesse essere ammessa dalla teoria metrica antica<sup>20</sup>, nel contesto di questo canto sembrerebbe più plausibile un *dim<sup>p</sup>* (*cho antisp*), seguito dalla sequenza *cho penthem<sup>ia</sup>* – altrimenti nota nella tradizione anglosassone come ‘eolico di nove sillabe’, ‘enneasillabo coriambico’, ‘ipponatteo anaclastico’<sup>21</sup>, e descrivibile nella terminologia antica anche come *zcho hypercat* –, che in questo stesso canto ricorre almeno altre due volte (*cola* 6 e 9) e che risulta ben attestata in Sofocle<sup>22</sup>.

Il fatto che questa divisione dei *cola* 7-8 sia attestata per l’antistrofe dai codici **GR** non può essere considerato dirimente, in quanto lo stato di corruzione della colometria nel ramo romano della tradizione fa apparire la coincidenza del tutto casuale. Potrebbe essere ragionevole ipotizzare, d’altra parte, che il coriambo finale attestato per il *colon* 7 – realizzato sia nella strofe che nell’antistrofe da una parola coriambica in sinafia con ciò che precede – possa essere stato spostato lì in uno stadio piuttosto antico della tradizione, proprio a causa di questa doppia sinafia: l’incertezza fra l’elisione e la *scriptio plena* delle vocali finali di *ὄρχήματα* (v. 699) ed *ἔξήνυσε* (v. 712) – tra l’altro coincidenti in entrambi i casi con la vocale iniziale delle parole seguenti – potrebbe aver generato confusione anche nella *divisio verborum*, causando lo spostamento ai rispettivi *cola* precedenti delle parole *αὐτοδαῖ* (v. 700) ed *ἐὐνομίᾳ* (v. 713).

Nelle edizioni di riferimento dell’*Aiace* la colometria trädita viene accettata per i primi quattro *cola*, mentre il quinto ha destato alcune perplessità perché il v. 697 della strofe termina con la particella *ᾶ*, unita sintatticamente al successivo vocativo. Si tratterebbe di un ‘vocativo spezzato’ che trova paralleli in Soph. *Trach.* 1010 (dove la posizione a fine verso è certa) e in Ar. *Eq.* 559. Alcuni editori, però, non ammettono l’ ‘anomalia’ e accolgo-

preferendo un’altra divisione: cioè leggendo i *cola* 7-8 in sinafia e dividendo il v. 699 dopo *ὄρ-* e il v. 712 dopo *ἔξ-*, si da ottenere *hemiascl II phal* (cfr. PEARSON 1924, *ad l.*; LLOYD-JONES – WILSON 1990, 29; GARVIE 1998, 72; SCOTT 1996, 81).

19. Così PARDINI 1999, 96.

20. A favore della ‘liceità’ di un siffatto *colon* si potrebbe citare un frammento simonideo (*PMG* 531, v. 5 = F 261 Poltera), dove ricorre una sequenza simile con la sola differenza del molosso finale: *— — — — — — — — — —*. Tale sequenza è analizzata da LOMIENTO 2014a, 430 n. 46 come «un trimetro, composto di coriambo, antispasto e molosso (=coriambo?)», altrimenti descrivibile come *zcho<sub>Λ</sub>* (*vel hemiascl II hypodo*) (cfr. anche GALVANI 2012, 194). Tuttavia in questo caso non possiamo contare sul ‘prestigio’ di una colometria antica, poiché il frammento è di tradizione indiretta e la sua colometria è dunque stata manomessa in più stadi.

21. Si vedano, rispettivamente, STANFORD 1963, 257; DALE 1981, 18; WEST 1982, 31.

22. Sofocle la usa in *El.* 1066=1078; *OT* 1210=1219; *OC* 119=151, 129=161, 1693=1720, 1695=1722. Altri *loci similes* tragici sono raccolti da DIGGLE 1994, 505.

no la modifica di Schroeder, che restituisce ai *cola* 5-8 una sequenza di *gl | ba hemiascl II | ba hemiascl II | phal*<sup>23</sup>. Altri, invece, accettano il ‘vocativo spezzato’ e modificano soltanto i *cola* 6-8, ottenendo così la sequenza *dim<sup>p</sup> | tel | phal*<sup>24</sup>.

Un altro problema è costituito dall’interpretazione del *colon* 10, il cui confine è lasciato immutato quasi da tutti<sup>25</sup>: ipotizzando una sinizesi in *πελαγέων* (v. 702) e accettando l’emendazione *φατίσαιμ’* (v. 715), si otterrebbe infatti quello che potremmo descrivere come *cho anceps cho*, cioè una possibile realizzazione del *dim<sup>p</sup>* con coriambo in prima sede<sup>26</sup> (—υ—x—). Questo schema di dimetro coriambico polischematico avrebbe dei confronti in altri testi drammatici, seppure tardi: esso, infatti, è attestato nell’ultimo Euripide<sup>27</sup> e nella parodia che Eschilo fa delle monodie euripidee nelle *Rane* di Aristofane<sup>28</sup>. Esiste, però, un’altra possibilità di scansione e interpretazione della sequenza: se non si ammette la sinizesi al v. 702 e si mantiene il tràdito *φατίξαιμ’* al v. 715<sup>29</sup>, si ottiene in responsione —υ—υ—υ—, una scansione che sul piano teorico è interpretabile come *cho penthem<sup>ia</sup>*, ma per la quale non ci sarebbero (almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze) dei paralleli<sup>30</sup>. Poiché non si può escludere che un controllo a tappeto sulla tradizione manoscritta dei tragici potrebbe ancora testimoniare l’esistenza di schemi alternativi al regolare —υ—υ—υ— per la sequenza *cho penthem<sup>ia</sup>*, né possiamo ignorare la bassissima percentuale di testi lirici giunti fino a noi, è forse metodologicamente più sensato accettare il testo tràdito e una metrica ‘incerta’, piuttosto che emendare il testo

23. Cfr. SCHROEDER 1907, 5-6. Così, ad esempio, STANFORD 1963, 257; DALE 1981, 18 (con la medesima scansione di DALE 1968, 151, dove la studiosa ritiene che il canto sia un esempio della preferenza di Sofocle per rare forme eoliche); FINGLASS 2011, 342, convinto che questo «arrangement better fits the rhetorical division in both strophe and antistrophe».

24. Così KRAUS 1957, 120; POHLSANDER 1964, 17-18; DAWE 1996a.

25. Solo SCHROEDER 1907, 6 e DAIN – MAZON 2002b, 34 spostano al rigo superiore la prima sillaba del *colon* 11, così da ottenere una lunga sequenza in sinafia verbale descrivibile come *adon adon ithyph*.

26. Diversamente DALE 1981, 18-19; WEST 1982, 116 (ma cfr. la rettifica dei *loci similes* in DIGGLE 1994, 506, n. 56); GENTILI – LOMIENTO 2003, 186. Costoro, infatti, ritengono variabile la prima parte del dimetro, individuando il coriambo in seconda sede. Entrambe le possibilità rimangono aperte, ma forse in questo contesto sarebbe meglio propendere per la prima, poiché l’unico altro *dim<sup>p</sup>* del canto (*colon* 7) ha il coriambo in prima sede e anche i *cola* 6-8-9 hanno un attacco coriambico.

27. Per una raccolta dei *loci similes* cfr. ITSUMI 1982, 63-64 e 73; DIGGLE 1994, 505-506.

28. Lo schema —υ—υ—υ— compare al v. 1362a secondo la colometria manoscritta, come si ricava da DI VIRGILIO 2019b, 403 (testo e apparato colometrico) e 406 (analisi metrica).

29. Come hanno fatto LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 23-24, i quali difendono la *paradosis* nell’antistrophe e ritengono corrotta la strofe, per la quale propongono di mutare *πελαγέων* in *κελεύθων* (cfr. LLOYD-JONES – WILSON 1997, 21): si tratterebbe di ammettere che *πελαγέων* sia una corruzione di *πελαγίων*, a sua volta glossa esplicativa di *κελεύθων*. La medesima sistemazione è accettata da SCOTT 1996, 81; mentre un’altra proposta di emendazione di *πελαγέων* è stata avanzata da WILLINK 2002, 59-60, ma generalmente ignorata in quanto troppo invasiva: lo studioso propone infatti *πελαγίων* <πόρων>, con l’ulteriore integrazione *φατίξαιμ’* <ἔργωγ’> per far funzionare la responsione.

30. Così DIGGLE 1994, 505-506.

per ottenere una sequenza metrica che trova attestazioni solo in testi della fine del V sec. a.C.

Il *colon* 12 è un cosiddetto ‘telesilleo a chiusa pesante’, passibile di due diverse interpretazioni ritmiche: 1) coriambica, se lo intendiamo come una forma acefala del gliconeo a chiusa pesante; 2) ionica, in quanto il *zion<sup>ma</sup>* acataletto chiamato da Efestione ‘cleomacheo’<sup>31</sup> ammette in sede pari anche il molosso e il coriambo. L’assenza della partitura musicale ovviamente non ci consente di stabilire con certezza quale dei due ritmi venisse realizzato nella *performance* del brano, ma la netta prevalenza di sequenze coriambiche in questo stasimo ci induce a preferire la prima ipotesi.

Il *colon* 13 chiude il canto con un trimetro catalettico composto da *ia cho ba* (descrivibile anche come l’unione di un *metron* giambico e un aristofaneo o come un *3cho<sub>Λ</sub>*), che può essere visto come una forma più movimentata e catalettica del *zia* di apertura o come una variazione del faleceo del *colon* 5. Un trimetro catalettico dal medesimo schema si trova a inizio di coppia strofica in Soph. *Ant.* 806=823. Euripide chiude entrambe le coppie strofiche del primo stasimo delle *Baccanti* con misure di questo genere<sup>32</sup>. Anche Eschilo usa misure trimetriche di composizione giambico-coriambica, spesso proprio in funzione clausolare<sup>33</sup>. Misure analoghe sono usate anche in altri luoghi sofoclei, ma non in clausola: *mol cho ba* in OC 518=530; *2cho ba* in *Ant.* 608=619 e OC 1241; la forma acataletta *ia cr cho* in *Ant.* 357=369/70.

### 3.3 Analisi del canto

Già i commentatori antichi notavano la funzione scenica di questo breve corale: dal momento che Aiace è uscito, occorre un breve ‘intervallo’ prima dell’arrivo del messaggero, e perciò il coro danza, secondo una modalità di canto corale cara a Sofocle<sup>34</sup>.

Forse sulla scia di queste indicazioni degli scoliasti, in piena ‘temperie iporchematica’ i commentatori di Sofocle di fine Ottocento hanno cominciato a descrivere questo corale-

31. Cfr. Hephaest. p. 35, 12-16 Consbruch.

32. Eur. *Ba.* 385=401, *2cho ba*; 415=431, *ia cho ba*. Questi i dati secondo la colometria manoscritta riprodotta nell’appendice metrica di Liana Lomiento, ora in preparazione per la futura edizione Lorenzo Valla delle *Baccanti* (GUIDORIZZI cds.).

33. Una ricognizione di queste misure in Eschilo si può leggere in LOMIENTO 2010, 74 n. 9, da cui si ricavano i seguenti esempi: *cho ia ba* in *Pers.* 857=863; *cho cr ba* in *Pers.* 1007=1013, *Sept.* 784=791, *Suppl.* 375=386; *2cho ba* in *Suppl.* 546=556; in *Eum.* 388=396 ricorre la forma acataletta *cho zia*.

34. *Schol.* Soph. *Ai.* 693a (p. 159 Christodoulou), *χρείας δὲ ἔνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται. ἐξελθόντος γὰρ τοῦ Αἴαντος δεῖ βραχὺ διάλειμμα γενέσθαι, ἵνα μὴ καταληφθῆ ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου. διὸ καὶ τὴν ὄρχησιν ποιεῖται, ἔνθεν καὶ βραχὺ ἔστι τὸ χορικὸν ὡς πρὸς χρείαν εἰλημμένον.* *Schol.* Soph. *Ai.* 693b (p. 160 Christodoulou), *εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητῆς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναί τι καὶ τοῦ ἠδέος.*

le come «the clearest instance in Sophocles of the *hyporchema*, or song accompanied by dancing» (CAMPBELL 1881, 67), «a joyous dance-song, ὑπόρχημα, which holds the place of the second stasimon» (JEBB 1896, 109)<sup>35</sup>. L'atteggiamento dei commentatori si fa più cauto a partire dalla metà del XX secolo, quando l'etichetta iporchematica viene abbandonata in favore di formule più generiche, che tuttavia lasciano intuire una persistente memoria della 'moda' ottocentesca: «a joyous song» (KAMERBEEK 1953, 146); «a passionate song and dance of joy» (STANFORD 1963, 150); «a joyous prayer-hymn» (GARVIE 1998, 192). Il totale rifiuto di simili letture è evidente nell'edizione di Patrick Finglass, che preferisce alludere soltanto a «the form of a cletic hymn» (FINGLASS 2011, 341)<sup>36</sup>. Il primo commento in cui viene tentata una problematizzazione della tradizionale interpretazione iporchematica, attraverso una lettura della bibliografia sul genere lirico-corale dell'iporchema, è quello di Sabina Mazzoldi, che in questo senso ha posto le basi per l'approfondimento poi compiuto da Andrea Rodighiero<sup>37</sup>.

Il canto si apre con la prima di una serie di puntuali corrispondenze – tanto formali, quanto contenutistiche – fra strofe e antistrofe che, disseminate in tutto lo stasimo, conferiscono l'idea di una composizione dove nulla è lasciato al caso. Al sopraggiungere della gioia nell'attacco della strofe (v. 693), infatti, risponde specularmente il dissolversi del dolore nell'attacco dell'antistrofe (v. 706): tale specularità è accentuata dal ripetersi dell'identico schema di trimetro giambico con tribraco in terza sede e dall'isolamento di questo verso rispetto a quanto precede (il discorso di Aiace) e a quanto segue (l'esclamazione con invocazione alla divinità), al punto che esso può essere considerato un 'verso-cerniera' fra i trimetri recitati di Aiace e i versi melici successivi<sup>38</sup>.

Con il verso successivo l'espressione di una gioia liberatoria si esplica nell'esclamazione ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν (v. 694), una sorta di *mock refrain* chiaramente modellato 'per distorsione' sul più comune *refrain* rituale ἦ ἦ Παιῶν<sup>39</sup> e richiamato dal corrispondente

35. Per Richard Jebb l'uso tardoantico del termine in tragedia è talmente radicato che nelle sue analisi metriche alla tragedia scrive: «Hyporcheme (serving as Second Stasimon)» (JEBB 1896, LXVIII); e ancora nel suo schema della struttura del dramma etichetta il canto come «στάσιμον δεύτερον (in the form of a ὑπόρχημα)» (JEBB 1896, 9). Per analoghe definizioni si vedano anche MUFF 1877, 67-69; MASQUERAY 1895, 14 n. 1; PERROTTA 1935, 157.

36. In questa valutazione Finglass riprende un giudizio di FRAENKEL 1931, 11, n. 28.

37. Cfr. MAZZOLDI 1999, 181 e RODIGHIERO 2012a, 56-60.

38. La proposta di un passaggio modulato dal recitato al cantato, pur con la necessaria cautela che bisogna mantenere in mancanza di altri indizi sull'effettiva esecuzione di tali sequenze, è di RODIGHIERO 2012a, 21 (poi ripresa e sviluppata ulteriormente in RODIGHIERO 2018, 157 e 160-161), cui si rimanda per la discussione e i *loci similes*. Sembra avvicinarsi a questa interpretazione anche GOLDHILL 2013, 115.

39. Per le implicazioni di un collegamento fra Pan e Apollo – che viene invocato poco avanti nel canto con una formularità simile a quella usata in questi versi – attraverso questo gioco quasi paretimologico, si vedano le osservazioni di RODIGHIERO 2012a, 49-52.

v. 707 dell'antistrofe (ἰὼ ἰὼ, νῦν αὖ̃). Con questo verso viene palesemente preannunciato il tono innodico che il canto assumerà subito dopo, ma anche in questo caso la sua composizione metrica può essere ritenuta 'modulante'. La sequenza metrica di questo verso – descrivibile senza sostanziali variazioni come *zia*<sub>Λ</sub>, *ia sp o do*<sup>kaibel</sup> – mantiene il ritmo giambico del verso precedente, ma in questo caso non lascia adito a dubbi sulla sua esecuzione melica<sup>40</sup>. La compresenza in questo secondo *colon* (v. 694 ~ v. 707) del ritmo giambico, di una plausibile pausa forte alla fine e di un *refrain* suggerisce che esso andrebbe considerato isolato rispetto sia a quanto precede, sia a quanto segue<sup>41</sup>: potrebbe trattarsi anche in questo caso, dunque, di un 'verso-cerniera', questa volta non tanto fra il recitato e il cantato, quanto fra l'estemporanea esternazione di gioia e la sezione innodica vera e propria<sup>42</sup>. Il passaggio è ulteriormente modulato non solo dall'evidente allusione omofonica al *refrain* peanico, ma anche dalla sua immediata ripresa con *variatio* nell'*incipit* del verso successivo: ancora una volta a ῶ Πάν, Πάν (v. 695) della strofe corrisponde in responsione νῦν, ῶ Ζεῦ (v. 708) dell'antistrofe, con l'esclamazione ἰὼ che in entrambi i casi si trasforma nella particella del vocativo ῶ per accompagnarsi al nome della divinità invocata, mentre l'attacco spondaico del gliconeo richiama la chiusa spondaica del verso precedente, sottolineando ulteriormente l'omofonia (vv. 694-695, Πάν Πάν/ ῶ Πάν ~ vv. 707-708, νῦν αὖ̃/ νῦν, ῶ).

È a questo punto che nella strofe comincia la sezione cletica con la quale i marinai di Salamina invocano l'arrivo di Pan dalle alture innevate del monte Cillene (vv. 695-697): la già citata reduplicazione del nome del dio – subito seguita dall'epiteto ἀλίπλαγκτε e dalla cesellata descrizione dei suoi luoghi di provenienza – ci riporta indubbiamente ad atmosfere innodiche<sup>43</sup>. L'uso di una serie di tre gliconei proprio in questa sezione dello stasimo – pur con le cautele che ci impone un metro così diffuso in varie forme della lirica greca arcaica e classica – non sembra casuale se confrontato con l'attacco gliconico dell'*Inno a Pan* di Pindaro (fr. 95 Sn.-M.), la cui somiglianza non è sfuggita a Luigi Lehnus<sup>44</sup>:

40. La presenza della brachicatalessia potrebbe indurci, fra le altre cose, a prendere in considerazione la possibilità che le ultime due sillabe lunghe potessero essere prolungate da due a tre tempi, fino a 'colmare' la durata di un *zia* acataletto (⋮⋮—⋮—⋮).

41. Lo stesso Efestione, d'altro canto, cita il fenomeno della catalessi e della brachicatalessia fra i segnali di fine di verso melico (Hephaest. p. 70, 3-5 Consbruch), insieme alla presenza di efimni e interiezioni (Hephaest. p. 69, 10-13 Consbruch). Per uno studio di questa problematica, si veda PACE 2013, 92 e 96-100.

42. Per questi primi due versi giambici della coppia strofica KRAUS 1957, 120 parla di un'eccitazione dei coreuti "non lirica, ma drammatica" («dramatischer, nicht lyrischer Erregung»).

43. Per l'analisi dei dettagli formali ci si limita a rinviare a RODIGHIERO 2012a, 24-26.

44. LEHNUS 1979, 88: «più solido appare il richiamo dei gliconei iniziali all'apostrofe a Pan in S. Ai. 695-7». Per il commento al frammento si vedano le pp. 107-126.

Ὡ Πάν, Ἀρκαδίας μεδέων	----υ--υ--	glyc
καὶ σεμνῶν ἀδύτων φύλαξ,	----υ--υ--	glyc
Ματρὸς μεγάλας ὄπαδέ,	---υ--υ--υ	hag
σεμνῶν Χαρίτων μέλημα	---υ--υ--υ	hag
τερπνόν ... <sup>45</sup>	-- ...	sp ...

Nei versi corrispondenti dell'antistrofe (vv. 708-710) un'apostrofe a Zeus viene intonata sugli stessi metri gliconici: ora che finalmente Ares ha scacciato la nube di dolore che gravava sui loro occhi (v. 706), i marinai possono finalmente salutare la luce ben augurante di un nuovo giorno.

Ancora una modulazione segna il passaggio da questa alla seguente sezione del canto, ma se per l'*incipit* giambico (*cola* 1-2) si può pensare a un'esecuzione in 'staccato' rispetto alla sezione gliconica (*cola* 3-5), questa volta il passaggio alla sezione ritmica seguente è realizzato con un 'legato' di natura sintattica. Infatti, il baccheo che costituisce la sezione finale del faleceo al *colon* 5 (vv. 697 ~ 710) segna il confine fra i gliconei cultuali e i vivaci metri coriambici dei *cola* 6-10 (vv. 698-702 ~ 711-715), grazie a un doppio *enjambement* che nella strofe (v. 697, φάνηθ', ὦ) introduce l'invito a Pan ad unirsi alle danze, nell'antistrofe (v. 710, ὄτ' Αἴας) apre la spiegazione del motivo di festa.

Non sembra casuale, poi, che una massiccia presenza di strutture con attacco coriambico accomuni in responsione il riferimento alle "danze spontanee della Misia e di Cnosso" nella strofe (vv. 699-700, Μύσια Κνώσι' ὀρχήματ' αὐτοδαῆ) e la descrizione della rinnovata εὐσέβεια di Aiace nell'antistrofe (vv. 712-713, πάνθ' ἄεθ' ἐξήγυσ' / εὐνομία σέβων μεγίστα), con una riproduzione straordinariamente precisa del medesimo *word-pattern*<sup>46</sup>. In entrambi i casi il metro coriambico si adatta bene a quella che poteva essere una modalità esecutiva particolarmente veloce e agitata, appropriatamente in corrispondenza con la menzione delle danze e l'espressione della felicità del coro per il rinsavimento di Aiace. La percezione dell'agilità di movimento veicolata dall'uso del metro coriambico in contesti di rapida esecuzione<sup>47</sup> è testimoniata, infatti, da una concisa affermazione di Giorgio Cherobosco, dove il termine κύκλιος, "circolare", è citato come nome alternati-

45. «Pan, signore d'Arcadia e di sacri antri custode ... della Grande Madre compagno, delle nobili Cariti delizia amabile ... » (trad. di R. Sevieri).

46. Tutte le corrispondenze isometriche, precedentemente notate anche da BURTON 1980, 30, sono ben illustrate in RODIGHIERO 2012a, 54-56.

47. Un'accelerazione del ritmo è ipotizzata su basi metriche anche da ERCOLES 2013a, 175, il quale fa notare che «alla menzione delle danze [...] corrispondono meno uniformi sequenze giambo-coriambiche caratterizzate dal martellante ricorrere del pentemimere giambico (*reiz*<sup>4</sup>) di chiusura [...]», e dunque suggerisce «che i movimenti orchestrici si facessero più concitati in corrispondenza della sezione centrale della strofe (e forse anche dell'antistrofe...)».

vo del coriambo<sup>48</sup>. È proprio in questa sezione del canto che si raggiunge un livello di autoreferenzialità del tutto inedito: i coreuti – nominando «forme orchestriche precise, ... danze e coreografie ‘regionali’ se non addirittura ‘tecniche’» (RODIGHERO 2012a, 29) – alludono forse a un nesso culturale fra Pan e la Gran Madre Cibele già testimoniato nell’*Inno a Pan* di Pindaro<sup>49</sup> e, in seconda battuta, a una tradizione orchestrale che si faceva risalire ai Cureti di Creta e ai Coribanti dell’Asia Minore e che potrebbe decifrarsi in un’esecuzione vicina a una pirrica<sup>50</sup>. Ma su questo si tornerà fra poco.

La parte finale del canto ripropone tutte le tipologie metriche già usate, condensate in tre soli versi (*cola* 11-13). L’invocazione ad Apollo nella strofe (v. 703), preparata dal precedente dimetro coriambico che vedeva il dio muoversi rapidamente da Delo verso la spiaggia di Troia attraverso il mare Icaro (v. 702), ripropone i ritmi giambici da cui lo stasimo aveva preso le mosse. La presenza del baccheo proprio in corrispondenza del nome del dio<sup>51</sup> (Ἀπόλλων, la cui terminazione -ων è ripresa, forse non casualmente, anche nell’antistrofe) rende più plausibile un’interpretazione non catalettica della sequenza. Al *colon* 12, che detiene la posizione preclausolare, l’apostrofe ad Apollo nella strofe prosegue con un telesilleo, la cui chiusa pesante potrebbe farci presumere un rallentamento della dizione: questo avrebbe potuto conferire un tono di solennità alla richiesta della benevolenza del dio (v. 704) e all’affermazione dell’insperato cambiamento dei propositi di Aiace (v. 717). L’inaspettato stravolgimento degli eventi, felicemente accolto dal coro, è inoltre marcato dall’uso di una parola ‘pesante’ che occupa quasi l’intera lunghezza del verso: il verbo μετανεγνώσθη (v. 717) è *hapax* assoluto, preferito da Sofocle in questo passo al più comune μεταγιγνώσκω e quindi probabile spia di un’elevazione della *lexis*<sup>52</sup>.

L’ultimo verso (*colon* 13) chiude il canto in una sorta di *Ringkomposition* metrica che è anche una *Aufhebung*: la struttura trimetrica dell’*incipit* si ripropone in una sequenza che non è più quella regolare (ma anche ambigua e modulante) del trimetro giambico, bensì

48. Cfr. Choerob. in *Heph.* p. 218, 23 Consbruch. Si veda anche Rossi 1963b, 8 n. 10, che cita questo passo in relazione al ‘problema dell’anapesto ciclico’ in Dion. Hal. *Comp.* 17, 12.

49. Cfr. LEHNUS 1979, 52 e 95-97; RODIGHIERO 2012a, 31-32.

50. *Schol.* Soph. Ai. 699b (p. 162 Christodoulou), τῶν ὀρχήσεων αἱ μὲν εἰσι Διονυσιακαὶ αἱ δὲ Κορυβαντικαὶ <αἱ> καὶ ἐνόπλιοι. *Schol.* Soph. Ai. 699c (p. 163 Christodoulou), τῶν ὀρχήσεων ἢ μὲν Βερεκυντιακὴ λέγεται, ἢ δὲ Κρητικὴ ἢ καὶ πυρρίχη. Su questo aspetto si vedano HEIKKILÄ 1991, 56-60; CECCARELLI 1998, 220; KRUMMEN 1998, 311-312; CECCARELLI 2004, 106; RODIGHIERO 2012a, 33-37.

51. Lo stesso avviene in *Trach.* 209 (*infra* § 4.1). Sull’uso del baccheo in invocazioni culturali cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, 229-233.

52. KNOX 1966, 217: «the simple ways of expressing the concept of change of mind which lay ready to hand in everyday language seem to be deliberately avoided; the expressions used convey by their awkward distortion of plain speech the strain which a change of mind imposes on the tragic character». Si noti, inoltre, la corrispondenza isometrica v. 704, -γνώστ- ~ v. 717, -γνώσθ-.

in una variazione metrica che condensa in un trimetro catalettico le tre cellule ritmiche meglio rappresentate nei versi precedenti (*ia cho ba*), e che quindi potremmo considerare una sorta di ‘centone metrico’ dell’esecuzione appena svolta dal coro<sup>53</sup>.

Ma torniamo adesso alla sezione centrale dello stasimo, che con la sua concentrazione di affermazioni autoreferenziali ci lascia intravedere in penombra qualche brandello della perduta *performance* con il riferimento a “danze spontanee di Misia e di Cnosso” (vv. 699-700).

### 3.3.1 *Tracce di una performance iporchematica*

La menzione della pirrica nella sezione precedente ci riconduce dunque all’iporchema, per via della loro comune matrice cretese e di un’esecuzione particolarmente mimetica della danza unita al canto, nella quale avevamo individuato il comune denominatore delle danze armate e del genere iporchematico (*supra* § 2.1.3). Oltre a ciò, il riferimento culturale a Pan e Apollo – che tanta parte ha nel conferire a questo stasimo un’intonazione sacrale – certamente non contrasta con le testimonianze che connettono l’iporchema ai τὰ εἰς θεοῦς (*supra* § 2.1.1). Anche la cospicua componente autoreferenziale della sezione centrale della strofe – suggellata dal cristallino νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορεῦσαι (v. 701)<sup>54</sup> –, trasmettendo l’impressione di una corrispondenza molto vicina tra testo, musica e movimenti coreutici, si sposa perfettamente con una lettura dello stasimo in chiave pirrico-iporchematica; così come la tessitura metrica a base eolica e giambo-coriambica, che abbiamo visto attestata anche in alcuni frammenti iporchematici di Pindaro analizzati nel capitolo precedente<sup>55</sup>.

La somma di tutta una serie di indizi, infine, ci conduce prudentemente a figurarci «la vivacità di una coreografia la cui natura è perduta. Tono smodatamente lieto, autoreferenzialità, evocazione di due figure-chiave legate alla danza come Pan e Apollo nel giro di pochi versi fanno supporre un’esuberanza che non doveva essere solo verbaliz-

53. DALE 1936, 184 (= 1969, 4) cita questo verso per mostrare come una caratteristica tipica della versificazione sofoclea sia evitare la ripetitività o monotonia attraverso la variazione dei *cola* precedenti in clausole che tendono a non replicare (come invece fa Euripide) strutture metriche già usate nel canto.

54. Non risulta del tutto persuasiva un’ipotesi di JEBB 1896, 111, laddove afferma che le parole di questo verso «seem to close the reference to dancing», sostenendo che Apollo sia dopo invocato in qualità di guaritore. Dal momento che non intercorre alcuna apparente inversione di ritmo fra i *cola* 9 e 10, i dati in nostro possesso sono alquanto insufficienti per poter supporre un cambio nell’esecuzione danzata del canto o un mancato ‘coinvolgimento’ di Apollo *anche* nelle danze. Come suggerisce GARVIE 1998, 193, la presenza di Apollo Delio si spiega bene sia con la sua connessione alle danze e alla musica, sia con il suo ruolo di guaritore: il contesto drammatico in cui s’inserisce questo corale ammette entrambe le spiegazioni.

55. Cfr. *supra* § 2.2.3, specialmente il fr. 106 Sn.-M. a p. 57.

zata ma anche resa manifesta dal movimento» (RODIGHERO 2012a, 27)<sup>56</sup>. Spingersi oltre, fino a immaginare che la citazione di danze di Misia e di Cnosso possa essere letta come «un riferimento ad arie esotiche che dovrebbero costituire la base melodica e ritmica dei movimenti del coro» (COMOTTI 1989, 56), sarebbe forse troppo pretenzioso: considerata la vivacità dei movimenti accennati, siamo certamente indotti a ipotizzare l'uso dell'aulo (strumento particolarmente adatto a questo tipo di *performance*), ma nulla dice il testo sull'accompagnamento musicale dell'ode né sull'armonia usata, sebbene la notizia fornita da Aristosseno, secondo la quale l'introduzione dell'armonia frigia nella musica drammatica si dovette proprio a Sofocle<sup>57</sup>, potrebbe spingerci verso ipotesi più azzardate sulla modulazione musicale dello stasimo, purtroppo destinate a rimanere vaghe e indimostrabili<sup>58</sup>.

Certo, la presenza delle numerose ripetizioni in coincidenza con l'invocazione di Pan non sembra casuale e ci porterebbe ad affermare, con William Stanford, che «one can almost hear the thud of the dancers' feet beating out the resonant word» (STANFORD 1963, 151); tanto più se lo strepito – probabilmente realizzato nella *performance* con un battito di mani e/o di piedi – risulta connesso al culto di questa divinità<sup>59</sup>. A proposito della ripetizione in ambito culturale<sup>60</sup> e performativo restano pienamente condivisibili le seguenti osservazioni di Guido Avezzi, che sembrano particolarmente adatte alla situazione scenica di questo corale:

si tratti di un'origine religiosa (ripetizione come formalizzazione elementare, di carattere sacrale, ed insieme espediente di fissazione mnemonica), oppure connessa alla ritmazione del lavoro (accompagnamento, per alleviare la fatica), la ripetizione fonica esige un corrispondente ritmico e gestuale, prima di, e indipendentemente da, un corrispondente semantico (AVEZZÙ 1974, 56).

La particolare concentrazione di figure di ripetizione ai vv. 694-695 (l'allitterazione

56. Non molto dissimile la formulazione di BURTON 1980, 28: «we can only read Sophocles' words, but we must imagine the physical movements, the gestures and the music that accompanied them, in order to grasp the full effect of the line which states the reason for the prayer at the end of the invocation: νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορευσαί (701)».

57. Aristox. fr. 79 Wehrli = *Vita Soph.* 23, in *TrGF IV T 1*, 95-97, φησὶ δὲ Ἀριστόξενος ὡς πρῶτος τῶν Ἀθήνηθεν ποιητῶν (*scil.* Σοφοκλῆς) τὴν Φρυγίαν μελοποιίαν εἰς τὰ ἴδια ἄσματα παρέλαβε καὶ τοῦ διθυραμβικοῦ τρόπου κατέμιξεν.

58. Su questo punto, quindi, è doveroso condividere l'*epoché* di RODIGHIERO 2012a, 38 («nulla si potrà aggiungere in merito alla natura musicale di voce e aulo dello stasimo sofocleo, non potendo ipotizzare più di una vaga corrispondenza con modulazioni 'asiatiche'») e di ERCOLES 2013a, 175 («sfuggono le effettive modalità di esecuzione, in particolare l'*agoge*»).

59. La raccolta delle informazioni su quest'associazione fra Pan e il κρότος è in RODIGHIERO 2012a, 43.

60. Sull'iterazione ravvicinata della medesima parola come tratto tipico della poesia culturale cfr. BARRETT 1964, 169 e BORNMANN 1993, 575-576.

del suono  $\pi$ -; l'assonanza del suono  $-a$ -; l'epizeusi con successiva anadiplosi di Πὰν Πάν), tutte in corrispondenza del 'battere' del ritmo – e dunque anche di un congetturabile gesto del battere con le mani o con i piedi eseguito dai coreuti nella *performance* orchestrale –, non può essere priva di significato. È proprio la traccia di queste corrispondenze fra metro, gesto e parola che ci spinge naturalmente a immaginare la vividezza di una *performance* danzata, nella quale gli spettatori ateniesi a metà del V sec. a.C. avrebbero forse potuto ravvisare uno ὑπορχηματικὸς τρόπος. Il fatto che la corrispondenza semantica fra metro e parola sia forte nella strofe, ma meno riconoscibile nell'antistrofe, non è un dato sufficiente a inficiare la validità dell'analisi<sup>61</sup>: è del tutto ragionevole credere che quanto affermato a proposito della *performance* della strofe doveva ripetersi anche nell'antistrofe, specialmente alla luce delle numerose corrispondenze isometriche disseminate lungo tutto il canto<sup>62</sup>.

Con ciò s'intende constatare – ovviamente entro i limiti di ciò che rimane ricostruibile – che la 'tipologia' della *performance* di questo stasimo tragico potesse essere assimilabile a quella usata nei componimenti lirico-corali che l'eidografia antica chiama 'iporchemi'. In altre parole, una modalità di danza che mirava a riprodurre visivamente le azioni descritte nel canto, in una stretta connessione di movimenti orchestrici, canto (con conseguente accompagnamento musicale, del quale non siamo in grado di giudicare) e parole. La 'lettura iporchematica' che qui si propone ci riconduce, dunque, all'ampia definizione del genere iporchematico fornita nel capitolo precedente (§ 2.1.4, p. 45). Sebbene ogni tentativo di definizione dei dettagli della *performance* sia irrimediabilmente destinato a fallire, ciò non significa che bisogna rinunciare a posizionare «le tessere di un mosaico difficilmente componibile nella sua interezza, ma nondimeno utili per poter almeno avvicinarsi a un'idea vaga di che cosa il canto danzato dell'*Aiace* rappresentasse nella *Mischung* di costituenti diversi» (RODIGHERO 2012a, 60)<sup>63</sup>.

61. È bene ricordare, con Roberto Pretagostini, che «nel caso di strutture metriche costituite da una coppia strofica, un'interazione significativa fra parola e metro quasi mai si realizza sia nella strofe sia nell'antistrofe; di norma nei casi in cui questa interazione è presente, essa interessa o la strofe o l'antistrofe» (PRETAGOSTINI 2003, 263).

62. Cfr. RODIGHIERO 2012a, 53-56.

63. Alquanto opinabili, dunque, certe affermazioni di HEIKKILÄ 1991, 58 («it might be hazardous to classify Κνώσια in this passage under hyporchematic dances because of the geographic reference») o di ANDÚJAR 2018, 281 («despite this self-conscious interest in dancing, we must assume that all *stasima* in tragedy were accompanied by rhythmic movements of some kind, so a direct reference to or even emphasis on dancing, no matter how energetic, is not necessarily a sign of the hyporcheme»).



## 4 Sofocle, *Trachinie* 205-224

*Li si cantò non Bacco, non Peana,  
ma tre persone in divina natura,  
e in una persona essa e l'umana.*

---

Dante, *Par.* XIII 25-27

Nelle *Trachinie* il primo annuncio dell'atteso ritorno di Eracle ha luogo nel primo episodio del dramma, quando un messaggero giunge a Trachis dopo aver appreso la lieta notizia direttamente dalle parole dell'araldo Lica. Grazie a questo *escamotage* del 'pre-annuncio' Sofocle ha la possibilità di vivacizzare la struttura dell'intero primo episodio, rendendola ricca di colpi di scena e opposte tonalità emotive. L'introduzione di un nunzio ufficioso, il quale anticipa la comunicazione ufficiale della notizia da parte di Lica, consente infatti al poeta di porre le basi per l'inaspettato sviluppo della seconda parte dell'episodio (vv. 335-496), ma gli consente anche di creare – anche se per breve tempo – un'atmosfera di giubilo priva di ambiguità (vv. 200-228).

Il punto culminante di questa festosa celebrazione è costituito dall'unica inserzione lirica dell'episodio: il canto infraepisodico, appunto, che si vuole analizzare in questo capitolo (vv. 205-224). Esso è incorniciato da due battute di Deianira, che rispettivamente aprono (vv. 200-204) e chiudono (vv. 225-228) l'intervento corale. La donna, che fino a poco prima era in affanno per le sorti di Eracle, ora gioisce di fronte all'inaspettata notizia del suo ritorno e incita esplicitamente le donne a innalzare il canto di gioia con le seguenti parole (vv. 202-204):

φωνήσατ', ὦ γυναῖκες, αἱ τ' εἴσω στέγης αἱ τ' ἐκτὸς ἀύλης, ὡς ἄελπτον ὄμμ' ἐμοὶ φήμης ἀνασχὸν τῆσδε νῦν καρπούμεθα.	Levate la voce, donne, voi dentro il palazzo e voi all'esterno! Ora che godiamo della luce emersa da questa notizia, per me insperata.
---	--

La reazione del coro è immediata: subito le donne di Trachis intonano il breve canto corale sciolto da responsione<sup>1</sup>, di cui si propone di seguito il testo.

---

1. Secondo la classificazione delle strutture strofiche ἀπολελυμένα proposta da Efestione (cfr. Hephaest. p. 69, 4-20 Consbruch), il canto sarebbe designabile come un ἐτερόστροφον, cioè un canto composto da due

## 4.1 Testo e traduzione

205	1	ἀνολολύξατε δόμοις ἐφεστίοις	Levate alte grida di gioia, voi che aspettate
206	2	ἀλαλαῖς ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοι-	lo sposo nelle stanze del palazzo! E intanto
207	3	νὸς ἀρσένων ἴτω	si unisca anche lo strepito dei maschi
208	4	κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν	per il dio dalla bella faretra,
209	5	Ἀπόλλωνα προστάταν·	Apollo protettore!
210	6	ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν'	E insieme, ragazze, cantate a voce alta:
211	7	ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,	peana, peana!
212	8	βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον	Invocate lei che è nata dallo stesso seme:
213	9	Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν	Artemide Ortigia, cacciatrice di cervi,
214	10	ἐλαφαβόλον ἀμφίπυρον,	che tiene due fiaccole in mano;
215	11	γείτονάς τε Νύμφας.	e le Ninfe a lei vicine!
216	12	ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι	Mi elevo in alto, non rifiuterò
217	13	τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.	l'aulo: oh, dittatore del mio animo!
218	14	ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει,	Ecco, mi scuote tutta
219	15	εὐοῖ μ' ὁ κισσὸς ἄρτι βακχεῖαν	– euoè! – l'edera, che ora mi trascina
220	16	ὑποστρέφων ἄμιλλαν.	indietro nella danza bacchica!
221	17	ἰὼ ἰὼ Παιᾶν·	Iò iò Peana!
222	18	ἴδε ἴδ', ὦ φίλα	Guarda, guarda, donna cara:
223	19	γύναι, τὰδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι βλέπειν	ecco il corteo, davanti a te,
224	20	πάρεστ' ἐναργῆ.	lo puoi vedere chiaro!

205 ἀνολολύξατε KZgZn: ἀνολολύξετε LAUYR: ἀνολολύξετε Zo: ἀνολόλυξον Tr: ἀνολολύξατ' ἐν Page δόμοις codd.: ἀνολολύξετα δόμος Elmsley (cfr. Eur. *El.* 691, ὀλολύξεταί πᾶν δῶμα): ἀνολολυξάτω δόμος Burges (cfr. *schol.* Soph. *Trach.* 206, ὁ πᾶς οἶκος Ἡρακλέους θυσίας καὶ εὐχὰς ποιείτω) ἐφεστίοις plerr. codd.: ἐφεστίους R: ἐφεστίοισιν Radermacher: ἐφεστίοις <σὺν> Willink 206 ἀλαλαῖς LKRAUY: ἀλαλαγαῖς ZoZgZn: ἀλλαλαγαῖς Tr: ἐφεστίους ὀλολυγὰς Kapsomenos ὁ μελλόνυμφος codd.: ἄ μελλόνυμφος Musgrave, Erfurdt: ὦ μελλόνυμφοι Page 209 Ἀπόλλωνα codd.: Ἀπόλλω Dindorf 210 ὁμοῦ δὲ plerr. codd.: δὲ καὶ Tr παιᾶνα παιᾶν' Dain: παιᾶνα παιᾶνα codd. 211 ἀνάγετ' plerr. codd.: ἄγετ' Zo 214 ἐλαφαβόλον LZo: ἐλαφηβόλον KRZgZn: ἐλαφοβόλον AUyTr 216 ἀείρομ' οὐδ' codd.: ἀειρέ μ', οὐκ Margoliouth: ἀειρούμαι, οὐδ' Erfurdt: αἴρομαι οὐδ' Lloyd-Jones 217 τύραννε τᾶς ἐμᾶς codd.: τύρανν' ἐμᾶς Tr 219 εὐοῖ μ' AYTr: εὐοῖ εὐοῖ Dindorf βακχεῖαν codd.: βακχίαν Brunck 220 ὑποστρέφων codd.: ἐπιστρέφων Pearson (coll. 1182): ποδὸς στρέφων Page (apud Dawe) 222 ἴδε ἴδ' codd.: ἴδ' Dindorf: ἰδοῦ ἴδ' Schroeder: ἴδ' ἴδε Wilamowitz (post Schütz): ἠνίδ' Kapsomenos

[LAKAUyRTTaTeZoZgZn] 205 δόμοις/ Tr 205-206 ἐφεστίοις ἀλλαλαγαῖς/ Tr ἀνολολύξατε – δέ/ K 206 ὁ – δέ/ Tr 206-207 κοινὸς – ἴτω/ KTr 214-215 ἐλαφοβόλον ἀμφίπυ-/ ρον – Νύμφας/ Tr 215-216 coniung. K 221-222 coniung. R 222-223 ἴδε – γύναι/ τὰδ' – σοι/ Tr 223-224 βλέπειν – ἐναργῆ/ Tr

## 4.1.1 Scelte testuali

La *constitutio textus* di questo canto ha rappresentato un vero campo di battaglia per gli editori, soprattutto per ciò che riguarda la sua parte iniziale. In questa sede si è cercato

strofi di lunghezza e struttura diseguali, divise da un ἀναφώνημα o un ἐφύμνιον (v. 221).

di accettare il più possibile il testo trådito, pur con le difficoltà che pone e che di volta in volta saranno discusse nelle pagine seguenti.

L'*incipit* del canto, così come è stato trasmesso dai codici medievali, mostra una costruzione sintattica piuttosto densa: il verbo plurale ἀνολολύξατε<sup>2</sup> (v. 205) è da intendere insieme al sostantivo singolare collettivo ὁ μελλόνυμφος (v. 206), in un costrutto *ad sensum*<sup>3</sup>. Se dunque si accetta il verbo al plurale, non sarà necessario modificare il trådito δόμοις nel nominativo singolare δόμος, come invece hanno preferito molti editori<sup>4</sup>: δόμοις sarà così da intendere come un dativo di luogo, mentre ἀλαλαῖς come un dativo di mezzo. L'attributo ἐφεστίοις potrebbe essere concordato con entrambi i sostantivi, ma qui è stato inteso come attributo di δόμοις ("all'interno del palazzo"), sulla base del confronto con Aesch. *Sept.* 73, δόμους ἐφεστίους, espressione che gli scolii *ad locum* intendono come "le nostre case", "le case abitate", "case che hanno dei focolari per i sacrifici"<sup>5</sup>. Al contrario, lo scolio antico alle *Trachinie* legge esplicitamente ἐφεστίοις ἀλαλαῖς, interpretandolo come un invito a intonare preghiere presso i focolari, insieme ai sacrifici da offrire in ringraziamento per il ritorno di Eracle<sup>6</sup>; ma lo stesso scolio ci fa supporre che il commentatore antico leggesse ἀνολολυξάτω δόμος<sup>7</sup>, intendendo "lanci un grido di gioia la casa che attende lo sposo, con alte grida presso i focolari". Bisogna ammettere che questa soluzione sarebbe legittima (nonché confortata dalla lettura dello scolio) e che ci restituirebbe un'analisi metrica plausibile, anche senza modificare la colometria dei manoscritti:

205	1	ἀνολολυξάτω δόμος ἐφεστίοις	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	do do
206	2	ἀλαλαγαῖς ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοι-	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	do do <sup>kaibel</sup>
207	3	νὸς ἀρσένων ἴτω	υ υ υ υ υ	do <sup>kaibel</sup>

Un attacco olodocmiaco di questo tipo non sarebbe affatto fuori luogo in questo contesto, specialmente se consideriamo che il docmio di schema υ υ υ υ υ (interpretabile anche come ipodocmio) ricompare poi al v. 222. Tuttavia, il numero di emendazioni necessarie a sostenere questa lettura (ἀνολολυξάτω, δόμος, ἀλαλαγαῖς) pone un problema di metodo e non ci consente di difenderla a oltranza: per questo motivo si propende qui per

2. L'imperativo aoristo in questo contesto viene preferito all'indicativo futuro di più antica attestazione (ἀνολολύξετε), perché più adatto ad esprimere l'imminenza dell'invito a levare alte grida di gioia.

3. Così LONGO 1968, 99; FERRARI 1983, 40-41; BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ 2006, 70-71.

4. Cfr. DAIN – MAZON 2002a, 21; DAWE 1996d, 11; COLONNA 1978, 147 e 200-201; EASTERLING 1982, 34; LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 249.

5. Cfr. *scholl.* Aesch. *Sept.* 73g-k (p. 47 Smith).

6. *Schol.* Soph. *Trach.* 206 (p. 97 Xenis), ἐφεστίοις ἀλαλαῖς: ταῖς ἐπὶ τῶν θυσιῶν εὐχαῖς· ἀντὶ ὁ πᾶς οἶκος Ἡρακλέους θυσίας καὶ εὐχὰς ποιείτω.

7. Lettura strenuamente difesa da STINTON 1985, 416-418.

una scelta più conservativa, altrettanto traducibile e interpretabile sul piano esegetico e metrico. La difficoltà maggiore risiederebbe, probabilmente, nell'accettare la lezione tarda ἀλαλαγαῖς in luogo di ἀλαλαῖς: nonostante il primo sia tramandato da un ramo della tradizione manoscritta e attestato in altri luoghi<sup>8</sup>, il secondo può vantare delle attestazioni in altri corali drammatici 'gioiosi', dove il grido ἀλαλαῖ ο ἀλαλαλαῖ è altresì connesso al refrain peanico: Eur. *TrGF* V, 1 F 370 (*Erechtheus*), 5, ἀλαλαῖς ἰὴ παιάν (*infra* § 9.3.1, p. 222); Ar. *Av.* 1763-1764, ἀλαλαλαῖ (oppure ἀλαλαῖ), ἰὴ παιών; Ar. *Lys.* 1291, ἀλαλαῖ, ἰὴ παιών.

Quanto al significato da attribuire a ὁ μελλόνυμφος (v. 206), lo si intende come un nome collettivo riferito contemporaneamente ad «ἄρσενες e παρθένοι, che verranno poi separatamente nominati» (LONGO 1968, 99)<sup>9</sup>: per questo motivo il sostantivo è concordato al maschile e viene tradotto come "voi che aspettate lo sposo", piuttosto che come "voi in età da marito"<sup>10</sup>. Si tratterebbe così dei giovani (uomini e donne) che, nella finzione scenica, si trovavano all'interno del palazzo o delle proprie case, e che ora vengono chiamati a festeggiare fuori dalle donne del coro. Non è questo l'unico caso in cui Sofocle usa il cosiddetto *nominativus pro vocativo* in un'apostrofe, con il nominativo preceduto da articolo e seguito da un verbo all'imperativo: la medesima costruzione si trova in *Ant.* 940, λέύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαι, "guardate, sovrani di Tebe!", e risulta attestata già a partire da Omero<sup>11</sup>. Dal momento che l'uso del 'nominativo d'interpellazione' presuppone spesso «un tono perentorio, di chi non ammette repliche (non a caso spesso si tratta di ordini impartiti da superiori a sottoposti, come aiutanti, ancelle o simili)» (PATTONI 2000, 123), in questi versi esso potrebbe giustificarsi immaginando che le donne del coro – anch'esse *giovani* donne, come si deduce ai vv. 143-150 – siano nella posizione di impartire un ordine ai giovani e alle giovani che in quel momento si trovano all'interno delle proprie case o del palazzo, un ordine che proviene dalla stessa signora del palazzo perché la lieta notizia va debitamente festeggiata. D'altro canto, si potrebbe anche ipotizzare che un simile costrutto perentorio sia usato per ricalcare (questa volta *in lyricis*) l'ordine dato da Deianira ai vv. 202-203 – che pure includeva "chi sta dentro" (v. 202, αἶ τ' εἴσω στέγης)

8. Cfr. *schol. vet.* Pind. *Ol.* 7, 68 (vol. I, p. 216 Drachmann). Viene spesso citato a favore di questa lettura anche Eur. *Phoe.* 335-336, ma anche in questo caso la tradizione manoscritta è divisa tra ἀλαλαῖσι e ἀλαλαγαῖσι.

9. Alle stesse conclusioni giungono indipendentemente BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ 2006, 73-74.

10. Come invece intende, fra gli altri, POLIZIO 2004, 308, immaginando che sia da sottintendere un χορός, in quanto le ragazze del coro sarebbero «di età prossima all'ingresso nella condizione coniugale».

11. Una raccolta significativa di passi omerici e drammatici in cui viene usato questo 'nominativo d'interpellazione' si può leggere in PATTONI 2000, 122-123 (si veda anche MOORHOUSE 1982, 25). A uno studio specifico del *nominativus pro vocativo* è stata dedicata recentemente una tesi di dottorato dal taglio linguistico, dove la casistica per il greco è tratta dai testi di Omero e Aristofane (cfr. BUCCI 2017-2018, 94-102).

e “chi è già fuori” (v. 203, αἶ τ' ἐκτὸς ἀύλης) – o ancora che i primi versi del canto fossero pronunciati dalla sola corifea, che deteneva un ruolo di preminenza sulle altre donne del coro. Purtroppo il testo non fornisce indizi per sostenere che la *performance* prevedesse una parte monodica e una corale<sup>12</sup>.

Al v. 209 tutti i codici tramandano Ἀπόλλωνα in luogo della forma attica Ἀπόλλω (correzione di Dindorf), che è stata preferita da molti editori perché si tratta della forma comunemente usata nel teatro attico<sup>13</sup>. Anche in Eur. *Or.* 591 un trådito accusativo Ἀπόλλων'(α) è stato corretto nel nominativo Ἀπόλλων per gli stessi motivi<sup>14</sup>. Conviene però considerare che Ἀπόλλωνα è la forma più antica, entrata nel lessico poetico a partire da Omero e usata costantemente da Esiodo e Pindaro. Perciò è del tutto plausibile che la stessa forma sia usata *in lyricis* da un poeta tragico, specialmente se si osserva che sempre nelle *Trachinie* Sofocle ha usato il medesimo suffisso flessionale per il nome di Poseidone: *Trach.* 502, Ποσειδάωνα (garantito da responsione), in luogo della forma attica Ποσειδῶ<sup>15</sup>. Si noti, tra le altre cose, che poco sopra viene usata un'altra espressione mutuata dalla lingua omerica e pindarica: ἐν δέ (v. 206) – con ἐν avverbiale – è una struttura tipicamente epica che Sofocle usa con un valore «quanto alterato, giacché l'idea spaziale si trasforma in quella di circostanza concomitante, con un senso prossimo a quello di ἄμα, ἐπὶ τούτοις e simili» (LONGO 1968, 100)<sup>16</sup>.

Al v. 210 è stata accettata la leggera modifica di Dain, che elide il secondo παιᾶν'(α): la *scriptio plena* tramandata dai codici si può facilmente giustificare per influenza del precedente παιᾶνα o per la sua collocazione alla fine del rigo di scrittura.

Al v. 216 il trådito ἀείρομ' οὐδ' ha generato qualche dubbio, poiché non ci sarebbero esempi certi di elisione di -αι in tragedia<sup>17</sup>, ma la conseguente emendazione di Lloyd-Jones in αἴρομαι οὐδ'<sup>18</sup> non appare strettamente necessaria: nella poesia epica e lirica -αι viene normalmente eliso nelle terminazioni verbali medie e passive, perciò non do-

12. Su questo problema ci si soffermerà più avanti (*infra* § 4.3, p. 92).

13. Ἀπόλλω, infatti, è l'unica forma attestata in numerosi passi di Aristofane, nonché in Aesch. *Supp.* 214 e in Soph. *OC* 1091.

14. Ma si veda DI BENEDETTO 1965, 120-121, il quale ritiene la correzione non necessaria in entrambi i passi.

15. Come fa notare POLIZIO 2004, 312-313. Si veda anche STINTON 1975, 90.

16. Si noti la successione di ἄμα ... ἐν δέ ... ὁμοῦ δέ in Soph. *El.* 711-715, dove la stretta somiglianza con ἐν δέ κοινός ... ὁμοῦ δέ di *Trach.* 206-210 dovrebbe essere sufficiente a farci propendere per una lettura avverbiale di ἐν δέ al v. 713, piuttosto che per la tmesi ἐν ... ἐμεστώθη. Per una raccolta dei passi sofoclei in cui viene usato ἐν δέ, con ulteriori *loci similes*, si veda MILO 2006, 163 n. 12. Si ritornerà sul valore espressivo di questo epicismo nel prosieguo della trattazione (*infra* § 4.3, p. 88).

17. Sul problema si vedano KORZENIEWSKI 1998, 34; SANSONE 1982, 40; WEST 1982, 10 (con la n. 15); DIGGLE 1984, 67; HOSE 1994 (in particolare 38-39 su Soph. *Trach.* 216); MARTINELLI 1995, 41 n. 19.

18. Proposta per la prima volta in LLOYD-JONES 1981, 171 e riaffermata fermamente in LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 157: «there can be no question of the elision of final -αι, [...] there can only be correption».

vrebbe apparire così peregrina l'idea che «Sophocles should have used the familiar epic licence in a lyric passage» (JEBB 1892, 37)<sup>19</sup>.

Al v. 219 non ci sono motivi sufficienti per accettare la duplicazione εὔοι εὔοι proposta da Dindorf: il metro del *colon* 15 è identico a quello del *colon* 2, perciò né il testo né la metrica richiedono una modifica.

Con ἴδε ἴδ' al v. 222 ricorre un tipico 'iato tragico' in coincidenza con la brusca esclamazione e l'urgenza dell'imperativo<sup>20</sup>. Le riserve di Malcolm Davies sul fatto che sia il primo ἴδε a generare lo iato<sup>21</sup> possono essere agevolmente accantonate, se si guarda al contesto scenico: c'è un forte stacco fra il verso che precede – posto a suggello della sezione religiosa del corale, e infatti costituito dal solo *refrain* peanico (v. 221, ἰὼ ἰὼ Παιάν)<sup>22</sup> – e l'attacco *ex abrupto* del v. 222, con il quale il coro (sempre cantando) si rivolge a Deianira per indicarle l'arrivo in scena dello στόλος<sup>23</sup>; l'isolamento del primo ἴδε, forse anche con una pausa nell'esecuzione del verso<sup>24</sup>, contribuisce certamente a marcare la sorpresa delle ragazze per ciò che adesso vedono con i propri occhi, e che plausibilmente era indicato gestualmente nell'esecuzione orchestrale del canto<sup>25</sup>.

## 4.2 Interpretazione metrica

205	1	υυυυυυυυυυ	2cr ia <i>vel</i> do hypodo
206	2	υυυυυυυυυυ	ia do <sup>kaibel</sup>
207	3	υυυυυ	do <sup>kaibel</sup>
208	4	υυυυυ	ia ba

19. Analogamente contrario all'emendazione KAMERBEEK 1959, 72. Inoltre bisognerebbe anche ragionare sul fatto che non tutte le 'elisioni grafiche' del greco erano necessariamente eseguite con una vera e propria apocope dell'elemento vocalico (cfr. Rossi 1969a): ci sono buone ragioni per credere che la sinalefe fosse operante tanto in greco quanto in latino, dove la cosa è più evidente semplicemente perché la pratica scrittoria predilige la *scriptio plena* in luogo dell'elisione.

20. Cfr. WEST 1982, 15, dove alla n. 24 viene citato anche questo passo. Un problema molto simile a questo si riscontra anche in Soph. OC 1453 (si veda *infra* § 5.3.1, p. 138).

21. Cfr. DAVIES 1991, 104.

22. Si noti che la medesima sequenza metrica (υυυυυυυυυυ do<sup>kaibel</sup>) è impiegata in Soph. Ai. 694=707, proprio in corrispondenza dell'invocazione a Pan (ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν) chiaramente omofonica del *refrain* peanico (*supra* § 3.3, p. 72).

23. Lo stacco improvviso è messo in evidenza anche da PERROTTA 1935, 494 («ma ecco avvicinarsi l'araldo, che precede un corteo [...]. L'arrivo calma l'ardore dionisiaco del Coro, come se lo cogliesse all'improvviso») e RODIGHIERO 2004, 165 («è il coro stesso ad anticipare un altro repentino mutamento, interrompendo all'improvviso il canto così come all'improvviso lo aveva intonato, e annunciando nel finale l'arrivo della processione di schiave»).

24. Pensa a una pausa anche KAMERBEEK 1959, 73, il quale aggiunge – forse troppo ottimisticamente – che lo iato può giustificarsi anche con un'incidentale reminiscenza del digamma.

25. Come suggerisce lo *schol.* Soph. Trach. 223 (p. 100 Xenis), ὑποδεικνύουσι δὲ τὸν Λίχαν ἐρχόμενον.

209	5	υ---υ-υ-	ba ia
210	6	υ-υ---υ---	ia tr
211	7	υυ---υ-	zcr
212	8	υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	zia
213	9	---υ-υ-υ-	hem <sup>m</sup>
214	10	υυ-υ-υ-υ-	pros <sup>b</sup>
215	11	---υ-υ---	ithyph
216	12	υ-υ-υ-υ-	zia
217	13	υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	zia
218	14	υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	zba <i>vel</i> do <sup>kaibel</sup>
219	15	---υ-υ-υ---	ia do <sup>kaibel</sup>
220	16	υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	ia ba
221	17	υ-υ---	do <sup>kaibel</sup>
222	18	υυ-υ-	hypodo <i>vel</i> do
223	19	υ-υ-υ-υ-υ-υ-	zia cr <i>vel</i> do <sup>kaibel</sup> do
224	20	υ-υ-	reiz <sup>a</sup> (penthem <sup>ia</sup> )

#### 4.2.1 La colometria

La colometria accettata in questa sede è quella tramandata quasi unanimemente dai codici: come si può verificare nell'apparato colometrico, tolti i pochissimi e comuni errori dei codici **KR**, soltanto i manoscritti che ci tramandano l'attività editoriale di Demetrio Triclinio mostrano significative divergenze, dovute all'esplicito tentativo di restituire una responsione che tuttavia resta insoddisfacente<sup>26</sup>.

Precedentemente anche Sara Polizio ha accettato senza modifiche la colometria manoscritta: dal momento che la maggior parte delle spiegazioni sulla legittimità della colometria trādita sono già state fornite nel suo saggio<sup>27</sup>, in questa sezione ci si limiterà a poche ulteriori precisazioni. La sua analisi coincide quasi in tutto con quella che si propone qui, fatta eccezione per le seguenti divergenze:

- al v. 206 (*colon* 2) la studiosa preferisce interpretare la sequenza come *reiz hypodo*, in virtù del fatto che isola degli ipodocmi anche ai vv. 205 e 210, ma non propone la stessa lettura metrica per il quasi identico v. 219 (*colon* 15), dove invece difende la sequenza *ia pros*<sup>do28</sup>;

26. Nello scolio metrico (p. 123 Turnebus) Triclinio fornisce la sua interpretazione della struttura del canto, dicendo che esso è composto da una strofe di 7 *cola*, cui corrisponde un'antistrofe di altrettanti *cola*, e ancora da un epodo di 7 *cola* a conclusione. Ma i suoi interventi testuali e colometrici non sono in grado di restituire una responsione accettabile per tutti i presunti *cola* della coppia strofica (rimane del tutto inspiegabile, ad esempio, str./ant. 3, dove al *zia*<sub>λ</sub> della strofe corrisponderebbe un *hem<sup>m</sup>* nell'antistrofe).

27. Si veda POLIZIO 2004, 304-324 per la sua scansione metrica con commento.

28. Cfr. POLIZIO 2004, 305 e 321-322.

- al v. 210 (*colon* 6) accetta e difende la *scriptio plena* del secondo  $\pi\alpha\iota\tilde{\alpha}\nu\alpha$ , interpretando il *colon* come *ia hypodo*, con conseguente interruzione di sinafia segnalata da iato e *brevis in longo*, ma ci sono buone ragioni per ritenere valida la presenza di una sequenza *ia tr*<sup>29</sup>;
- al v. 221 (*colon* 17), pur prendendo in considerazione due possibilità di scansione, preferisce immaginare un abbreviamento in iato del primo  $\acute{\iota}\acute{\omega}$  e interpretare la sequenza  $\cup\cup\cup---$  come un docmio<sup>30</sup>, sebbene la massiccia ricorrenza del *do*<sup>kaibel</sup> in questo corale (vv. 206, 207, 218, 219, 221, 223) non richieda alcuna licenza prosodica.

Per tutto il resto si può concordare con la studiosa sull'infondatezza di alcune modifiche colometriche apportate dagli editori moderni – forse spinti dall'assenza di responsabilità a un notevole grado di libertà –, nonché sull'interpretazione generale della struttura metrica del canto, che risulta «caratterizzata da un ritmo prevalentemente giambico-docmiaco, ma vi sono presenti anche cretici e peoni, metri caratteristici dell'iporchema e del peana» (POLIZIO 2004, 325). Prima di tornare al rapporto fra la tessitura metrico-ritmica del canto e una sua lettura 'di genere', occorrerà fare qualche considerazione sulle *altre* colometrie proposte e sull'interpretazione metrica di alcune sequenze.

Gli editori moderni hanno apportato notevoli modifiche alla colometria del corale: i confini che restano tendenzialmente immutati sono quelli dei *cola* 5, 8-14, 16-17<sup>31</sup>. La modifica più macroscopica nell'interpretazione metrica del canto consiste nell'eliminazione delle sequenze docmiache a favore di una lettura quasi interamente giambica<sup>32</sup>, forse a causa dell'errata convinzione che i 'docmi di gioia' siano attestati soltanto «in later tragedy»<sup>33</sup>: tranne che ai vv. 213-215 e 222, tutti gli altri *cola* sono descritti come delle sequenze giambiche, molte delle quali catalettiche e/o sincopate, secondo una tendenza

29. Cfr. POLIZIO 2004, 314-316. La stessa studiosa a p. 316 afferma che il *colon* composto da *ia tr* – da lei interpretato come *reiz ba* – si riscontra nella colometria manoscritta di Soph. *Trach.* 132. Inoltre abbiamo già visto che un *colon* dallo schema identico ( $\cup\cup\cup---$  *ia tr*) ricorre in Pind. fr. 108a Sn.-M., v. 1 (*supra* § 2.2.1, p. 50) e, se si guarda alla colometria tràdita, è individuabile anche in altri corali tragici: si vedano, ad esempio, Aesch. *Pers.* 638=645 (cfr. PACE 2012, 121) e *Supp.* 72=81, 97=105 (cfr. LOMIENTO 2008a, 66).

30. Cfr. POLIZIO 2004, 322-324.

31. Ancor meno in DAIN – MAZON 2002a, 21-22, dove 'sopravvivono' soltanto i *cola* 8-14 e 16.

32. Si vedano le interpretazioni proposte in SCHROEDER 1907, 43-44; POHLSANDER 1964, 134; EASTERLING 1982, 235-236; DALE 1983, 211; DAVIES 1991, 100-101; DAWE 1996d, 63; RODIGHIERO 2004, 266-267; BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ 2006, 67. È ambigua la lettura metrica degli editori oxoniensi, i quali sembrano alludere a un attacco docmiaco del canto (LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 157: «dochmiacs, as Miss Parker observes, recur in a choral song of joy only at E. *HF* 735-814; it may be significant that there also the joy soon turns to sadness»), ma non ne danno traccia nella disposizione colometrica (cfr. LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 249-250).

33. Cfr. PARKER 1997, 67 e 205-206.

omoritmica tipica della scuola anglosassone<sup>34</sup>. L'impossibilità di ricostruire con un sufficiente grado di verosimiglianza quella che doveva essere l'esecuzione musicale di queste sequenze dovrebbe dissuaderci dal credere che «tragedy usually melts cretics into iambo-trochaics so that they can only be taken as syncopated metra» (DALE 1968, 100). Una descrizione più oggettiva delle sequenze metriche osservabili sulla pagina scritta<sup>35</sup> è preferibile, perché lascia aperte le diverse possibilità di esecuzione – tutte plausibili ma indimostrabili – e rende meglio l'idea della vivacità ritmica che doveva verosimilmente contraddistinguere il canto<sup>36</sup>.

Come abbiamo già visto (*supra* § 2.2.2), la varietà metrico-ritmica è tipica dei testi poetici che alludono a un'accentuata componente mimetica: avevamo riscontrato la mistione di giambi, cretici, bacchei e trochei – unita a singoli affioramenti di sequenze dattiliche e/o anapestiche in determinate porzioni di testo – anche nell'iporchema di Pratina (*supra* § 2.2.2, p. 53) e in Pind. fr. 107a Sn.-M. (*supra*, 2.2.2, p. 55). Nel corale delle *Trachinie* questo quadro è ulteriormente accentuato dall'innegabile presenza del docmio, che probabilmente poteva «favorire l'amplificazione della componente fortemente mimetica che era peculiare dell'iporchema» (POLIZIO 2004, 325)<sup>37</sup>.

### 4.3 Analisi del canto

Il canto astrofico, con il quale le donne di Trachis esprimono la propria felicità per l'imminente ritorno di Eracle, non viene generalmente considerato uno stasimo nell'economia strutturale del dramma: esso dividerebbe non due episodi, bensì due scene del primo episodio, e sarebbe dunque da annoverare fra i 'corali infraepisodici' o 'intermez-

34. Si vedano le considerazioni fatte a proposito di Bacch. fr. 14 M. (*supra* § 2.2.1, pp. 49 s.).

35. Come già faceva KRAUS 1957, 133, pur senza riconoscere la componente docmiaca del canto (e più recentemente anche SCOTT 1996, 101); oppure come appare nella scansione metrica di CENTANNI 1991b, 40, che interpreta la medesima colometria di Schroeder alla luce di un evidente 'atomismo metrico' (cfr. PRETAGOSTINI 1972, 261-263) e riconosce la presenza del prosodiaco docmiaco almeno nella seconda metà del canto. Non coerenti le scelte di WILLINK 2002, 65-66, il quale restituisce una notevole varietà ritmica e un attacco docmiaco, ma al costo di pesanti interventi sul testo e sulla colometria.

36. Difficilmente condivisibili le seguenti affermazioni di SCOTT 1996, 102 su una presunta piatezza dell'elemento metrico: «yet in spite of the excitement in their words, the meters of this song are not wildly lyrical but mostly the repetitious iambs of this chorus. [...] their song is no more than an invocation of divinities whose precise contribution to the present moment is difficult to identify. [...] Suitably, then, the young women sing to a flatter meter than usual in such songs of joy, signaling again their inability to reflect accurately and to respond fully to the episodes being played before them».

37. Similmente ANDREATTA 2014, 42: «proprio perché nell'ampia escursione delle sue realizzazioni estreme – raffica di note e pesante rintocco dei *pentamakra* – il docmio può variare dalla fuga al *lentissimo*, non stupisce che la duttilità e l'ampiezza della sua gamma ritmica (KOSTER 1936, p. 225) fosse ricercata per mimetismo ed efficacia espressiva».

zi corali<sup>38</sup>. Per evitare di addentrarsi nei meandri di una pignoleria classificatoria fine a se stessa, sia sufficiente mettere in luce la funzione drammaturgica del canto: esso risulta perfettamente integrato nell'episodio, al punto da essere eseguito in risposta alla 'richiesta' di Deianira (*supra*, p. 79) e da concludersi con l'introduzione in scena di un nuovo personaggio<sup>39</sup>.

La celebre affermazione dello scolio al v. 216, secondo la quale questo breve canto non sarebbe uno *στάσιμον*<sup>40</sup>, non ha nulla a che vedere con questioni di carattere strutturale: lo scoliaste commenta la sezione più autoreferenziale del corale, dove l'evidenza dei movimenti orchestrici lo porta a negare che il coro potesse eseguire il canto 'da fermo', secondo l'errata interpretazione etimologica di cui si è già detto (*supra* § 2.3.1) e che si ripropone nella critica a partire dall'ultimo scorcio del XIX secolo<sup>41</sup>. Sembra improbabile che lo scoliaste potesse rigettare la definizione di 'stasimo' a causa del carattere astrofico e mimetico del corale o della probabile disposizione in cerchio – invece che in rettangolo – dei coreuti<sup>42</sup>. La componente mimetica e autoreferenziale del secondo stasimo dell'*Aiace* (*supra* cap. 3) dimostra che il mimetismo non richiede necessariamente l'astrofismo, né la compresenza di questi due elementi sembra precludere la definizione di 'quinto stasimo' a Eur. *Ba.* 1153-1167 (*infra* § 4.4.3); d'altra parte, non possiamo sapere se le danze degli stasimi prevedessero *sempre* una fissa disposizione dei coreuti all'interno di uno spazio rettangolare.

Ciò che caratterizza marcatamente questo canto nel confronto con altri esempi di corali tragici è l'evidente commistione di generi extradrammatici cui il testo allude in maniera piuttosto scoperta: da qui la difficoltà ad incasellare il canto in uno solo di essi<sup>43</sup>.

38. Così GENTILI 1984-1985, 31; CENTANNI 1991b, 37-42 e 86-87; RODIGHIERO 2013, 105. Ma lo considerano uno stasimo, in quanto posto ad un punto di riposo dell'azione scenica e dunque fra due episodi, DE FALCO 1924, 29-31 e MILO 2006, 175, la quale aggiunge, come elemento a favore di questa lettura, «l'entrata nell'azione di un nuovo personaggio». DE FALCO 1928b, 66, tra l'altro, nega che nelle tragedie conservate di Eschilo e Sofocle esistano canti episodici corali. Anche CALAME 2009, 193 e WEISS 2020, 172 citano il corale come «first stasimon».

39. I limiti di una separazione troppo netta fra stasimi e canti infraepisodici, nonché l'impossibilità di definire dei criteri oggettivamente validi per il riconoscimento di questi ultimi, sono lucidamente esposti in DE LUCIA 1997 (si vedano anche TAPLIN 1977, 50-58 e PARK POE 1993, sul problema affine e complementare della delimitazione dei confini di un episodio). Si rivela certamente più proficua una descrizione delle caratteristiche funzionali di ogni singolo corale nel rispettivo contesto scenico, secondo quanto enucleato – ad esempio – in DE FALCO 1928b, 66; GENTILI 1984-1985, 30; DE LUCIA 1997, 250; DI MARCO 2009, 173-174; RODIGHIERO 2013, 104.

40. *Schol. Soph. Trach.* 216 (p. 99 Xenis), τὸ γὰρ μελιδᾶριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.

41. Cfr. WALTHER 1874, 15; MUFF 1877, 193-197; JEBB 1892, LVIII e 34; PERROTTA 1935, 494-495; SCHIASSI 1953, XXVII. Maggiore scetticismo sulla definizione iporchematica del canto è espresso da KAMERBEEK 1959, 70; BURTON 1980, 50; EASTERLING 1982, 104; REITZE 2017, 287.

42. È quanto sostiene GRANDOLINI 1995, 250-252.

43. E da qui anche la genesi di affermazioni quali «an amalgam of different lyric elements» (EASTERLING

Ma vediamo, sezione per sezione, in che modo si configura quest'intreccio di evocazioni di altri generi lirico-corali.

L'attacco dell'ode (vv. 205-206) è repentino e marcato dalla componente onomatopeica, che risalta ancora di più se – con la colometria trādita – manteniamo la posizione di ἀνολολύξατε e ἀλαλαῖς in *incipit* di verso. La soluzione dei *longa* contribuisce poi a darci l'idea di un'esecuzione accelerata, certamente idonea all'espressione di un sollievo inatteso, ma istantaneamente accolto. Il verbo ἀνολολύζω contiene in sé l'esecuzione stessa della ὀλολυγή richiesta alle donne e che dovrà unirsi alle ἀλαλαί degli uomini. Considerata la densità sintattica di questi primi due versi dell'ode, non è assurdo immaginare che, come il singolare collettivo ὁ μελλόνυμφος riunisce ἄρσενες e παρθένοι, così ἀνολολύξατε ... ἀλαλαῖς sia un'espressione brachilogica per invitare le donne a intonare l'ὀλολυγή (grido rituale tipicamente femminile)<sup>44</sup> e gli uomini a eseguire l'ἀλαλή (grido di battaglia e tipico dei peani)<sup>45</sup>. Sebbene in tragedia i verbi ὀλολύζω e ἀλαλάζω vengano ormai impiegati come perfetti equivalenti di uno *Jubelruf*<sup>46</sup>, non si può negare che la successiva menzione di Apollo (v. 209), l'epizeusi παιᾶνα παιᾶν' (v. 210) e il *refrain* ἰὼ ἰὼ Παιᾶν (v. 221) alludano con una certa insistenza a un'intonazione peanica del canto. Non è neppure difficile immaginare che questa potesse essere anche la prima impressione di un ascoltatore, dal momento che fra le varie funzioni del peana era ben diffusa quella celebrativa, collegata a contesti in cui l'espressione di gioia è dovuta a un νόστος o a un matrimonio<sup>47</sup>: ciò che il coro sta festeggiando nella finzione drammatica è, infatti, l'imminente ritorno a casa di Eracle e il ricongiungimento con la sua sposa, ignaro di quale sarà l'infausta

1982, 104); «perhaps the strangest choral ode in the Sophoclean corpus, an excited, astrophic medley of choral genres» (POWER 2012, 293); «the Chorus draw upon three distinct lyric genres—paeon, wedding song, and dithyramb. The resulting composite subverts the conventions of all three genres» (CATENACCIO 2017, 11); «we cannot generically classify this ode, or at least not simply [...] it includes elements of hymenaeal, parthenaic, paeanic, and dithyrambic song, and shifts from one to the other rapidly [...] there is a confusion of gender as well as genre here» (WEISS 2020, 173).

44. Sull'ὀλολυγή come corrispondente femminile del peana cfr. DEUBNER 1941 e PULLEYN 1997, 178-181. CALAME 1977a, 149-150 fa notare che questo corale tragico presenta un'inversione dei ruoli rispetto ad altre attestazioni di peani eseguiti da un coro misto: mentre di solito l'esecuzione effettiva del canto peanico è una prerogativa maschile e le donne sono invitate soltanto a intonare l'ὀλολυγή, qui si chiede esplicitamente alle donne di intonare il peana e ai maschi di contribuire con le grida rituali in onore di Apollo.

45. La brachilogia è stata messa in evidenza da BAÑULS OLLER – CRESPO ALCALÁ 2006, 66-69, i quali spiegano che la simbiosi delle due forme di grido rituale contribuisce a conferire ambiguità ed espressività al passo, e si confà perfettamente all'agitazione emozionale che coinvolge tutte le coreute. Per una simile compresenza di ὀλολυγή femminile e grido peanico maschile in tragedia si veda Aesch. *Sept.* 267-269, con RUTHERFORD 2001, 48.

46. Così DEUBNER 1941, 10-11, citando questi versi. Similmente HENRICHs 1994-1995, 80 parla di «ritualized expressions of collective cheer».

47. Per questa funzione del peana si veda RUTHERFORD 2001, 55-57.

piega degli eventi successivi<sup>48</sup>.

E tuttavia già in questi primi versi, dove il lessico sembra portare chiaramente in direzione del peana<sup>49</sup>, una piccola tessera linguistica forse anticipa la tonalità ditirambica dei vv. 216-220. Della matrice epica dell'espressione avverbiale ἐν δέ, usata dopo Omero anche nella lirica corale e in tragedia, si è già parlato (*supra* § 4.1.1, p. 82); ciò che non è stato detto è che il passo parallelo più vicino al suo uso nel contesto scenico e verbale delle *Trachinie* è un frammento ditirambico di Pindaro, dove l'accavallamento dei suoni nelle celebrazioni dedicate a Dioniso viene scandito proprio dalla triplice anafora di ἐν δέ (Pind. fr. 70b Sn.-M., vv. 8-18)<sup>50</sup>:

	σεμνᾶ μὲν κατάρχει	Cominciano a rullare
	Ματέρει πὰρ μεγάλα ῥόμβοι τυπάνων,	i timpani presso la veneranda Grande Madre,
10	ἐν δὲ κέχλαδεν κρόταλ' αἰθομένα τε δαῖς ὑπὸ ξανθαῖσι πεύκαις· ἐν δὲ Ναϊδῶν ἐρίγδουποι στοναχαί μανίαι τ' ἀλαλαί τ' ὀρίνεται ῥιψαύχενι σὺν κλόνῳ.	ed ecco che risuonano i crotali e la fiaccola che brucia sotto i biondi pini; ed ecco che si levano i cupi lamenti delle Naiadi, e le urla folli lanciate agitando con violenza la testa all'indietro.
15	ἐν δ' ὁ παγκρατῆς κεραυνὸς ἀμπνέων πῦρ κεκίνηται τό τ' Ἐνυαλίου ἔγχος, ἀλκάεσσά τε Παλλάδος αἰγίς μυρίων φθογγάζεται κλαγγαῖς δρακόντων.	Ed ecco che la folgore onnipotente scuote la lancia d'Enialio, spirando fuoco, e la robusta egida di Pallade emette i sibili di mille serpenti.

Oltre all'anafora già menzionata, in questi versi anche l'uso del verbo alla terza persona singolare (v. 8, κατάρχει; v. 13, ὀρίνεται) con soggetti plurali, cioè il cosiddetto *schema Pindaricum*<sup>51</sup>, «sembra evidenziare la sincronia dei ῥόμβοι emessi dai singoli τύπανα: il loro sovrapporsi produce un suono percepito come un'unica entità. [...] Attraverso lo σχῆμα Πινδαρικόν la dimensione fonica della τελετά viene rappresentata come un tutto in cui si perdono le individualità dei partecipanti» (LAVECCHIA 2000, 145-146)<sup>52</sup>. Una con-

48. RUTHERFORD 1993, 89-92 giustifica l'impiego di quello che egli stesso definisce un «celebratory *παίαν* preceding a reversal in action» in contesti scenici di questo tipo con l'ambiguità insita nel genere peanico, il quale era usato sia in momenti di gioia che in momenti di lutto, sia per prevenire che per ringraziare.

49. Propendono, infatti, per un'interpretazione peanica del canto MASQUERAY 1895, 13; SCHROEDER 1907, 43-44; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 352; CENTANNI 1991b, 42. Il canto è più genericamente definito un "inno di ringraziamento" in SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1914, 67: «ein ὕμνος εὐχαριστήριος, genauer ein Prooimion dazu, gerichtet an die Gottheiten, welche den Herakles behütet haben».

50. Questi versi sono tramandati dal *P.Oxy.* 1604, fr. 1, col. II, un papiro datato al tardo II sec. e pubblicato in B.P. Grenfell – A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri. Part XIII*, London 1919, 27-45 e tav. I. La colometria del papiro è mantenuta senza variazioni dagli editori della *Teubneriana*.

51. Sul quale si vedano i contributi di HAYDON 1890; WILPERT 1900; HAMILTON 1990, 217-218; HUMMEL 1993, 57-62; LAZZERONI 2013; MELAZZO 2017.

52. Identica l'opinione di SUÁREZ DE LA TORRE 1992, 187. Si veda anche il commento al passo di VAN DER WEIDEN 1991, 69-73. Una situazione molto simile a questa, con la compresenza dello σχῆμα Πινδαρικόν e di una triplice anafora di ἦν δέ (così vicino foneticamente al nostro ἐν δέ), è stata notata da RODIGHIERO 2012a,

siderazione analoga può essere estesa anche all' 'immagine sonora' veicolata dai vv. 205-207 del nostro corale tragico: la *constructio ad sensum* ἀνολόυξατε ὁ μελλόνυμφος – che nella sua realizzazione grammaticale si configura come l'esatto opposto dello *schema Pindaricum* –, unita al successivo ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων, rende in maniera vividamente appropriata l'idea di una sovrapposizione di voci e di grida rituali che, pur nella loro diversità, si uniscono per festeggiare un evento particolarmente lieto<sup>53</sup>. Non si vuole ovviamente sostenere che il semplice uso di ἐν δέ in *Trach.* 206 possa essere interpretato come un'allusione al ditirambo, dal momento che esso si trova già nell'epica e in contesti certamente non ditirambici. Si vuole piuttosto far notare come la presenza di una minima tessera linguistico-sintattica possa permetterci non solo di difendere con nuovi argomenti il testo tradito, ma anche di gettare una nuova luce sul tipo di atmosfera festosa del canto, attraverso il confronto con un passo ditirambico che richiama un aspetto della *performance* in grado di farci riflettere sull'effettiva messa in scena.

È ancora tratto da un ditirambo un passo bacchilideo dove l'ὀλολόζειν delle κοῦραι e il παιανίζειν dei νέοι si uniscono per festeggiare il ritorno di Teseo dal fondo del mare (Bacch. 17 M. = *dith.* 3 I., 124-129):

ἀγλαό-	Le fanciulle
θρονοί τε κοῦραι σὺν εὐ-	dallo splendido trono con
θυμία νεοκτίτῳ	nuova gioia
ὠλόλοξαν, ἔ-	lanciarono il loro grido, e ne
κλαγεν δὲ πόντος· ἠίθεοι δ' ἐγγύθεν	rimbombò il mare. Vicino, i giovani
νέοι παιάνιξαν ἔρατᾶ ὀπί.	intonarono il peana con amabile voce <sup>54</sup> .

Si noti che questo ditirambo di Bacchilide non costituisce solo un parallelo per le modalità della celebrazione, ma anche per il 'contesto emotivo' che genera l'improvvisa esternazione di gioia: la νεόκτιτος εὐθυμία dei giovani Ateniesi giunge dopo il reale timore di aver perso Teseo<sup>55</sup>, proprio come la gioia di Deianira e delle donne di Trachis è l'inaspettato sollievo dopo l'acuirsi della preoccupazione per la sorte di Eracle<sup>56</sup>. Ed è certamente ironico che anche per questo componimento i critici si siano a più riprese

90 in Soph. *Trach.* 517-522.

53. A proposito di una costruzione grammaticale analoga, si può vedere il commento di PULLEYN 1997, 176 a Thuc. 6, 32, ξυνεπηύχοντο δὲ καὶ ὁ ἄλλος ὄμιλος: «the co-ordination of the plural verb ξυνεπηύχοντο with the singular noun ὄμιλος stresses that each individual in the crowd participated in the prayer».

54. Trad. di M. Giuseppetti.

55. Bacch. 17 M. = *dith.* 3 I., 92-96, τρέσσαν δ' Ἀθηναίων ἠιθέων <πᾶν> γένος, ἐπεὶ ἤρωσ θόρεν πόντονδε, κατὰ λειρίων τ' ὀμμάτων δάκρυ χέον, βαρεῖαν ἐπιδέγμενοι ἀνάγκαν, «tremò tutta la schiera dei giovani Ateniesi, quando l'eroe saltò in acqua, e dagli occhi delicati versavano lacrime, aspettandosi un triste destino».

56. Cfr. Soph. *Trach.* 27-30, 36-48, 103-111, 141-177.

interrogati sulla sua legittima appartenenza al genere ditirambico: diversi elementi – fra i quali la tessitura metrica in giambi, trochei, cretici, bacchei e docmi<sup>57</sup> (così simile, dunque, al corale infraepisodico delle *Trachinie*), il riferimento al peana e l’invocazione ad Apollo nella sezione finale<sup>58</sup> – hanno fatto pensare che potrebbe essere meglio etichettato come un peana o un iporchema<sup>59</sup>.

Già all’inizio del canto, dunque, si innestano sottili reminiscenze di altri generi all’interno della sezione peanica. L’impeto dell’esortazione a levare alte grida di gioia, ben marcato dai docmi (vv. 205-207), lascia il passo ai due *cola* giambo-bacchiaci<sup>60</sup> contenenti il nome di Apollo (vv. 208-209). L’invocazione al dio non è sintatticamente ‘staccata’ dall’invito a eseguirla<sup>61</sup>, ma alcuni indizi formali nella composizione di questi versi potrebbero far pensare a una sua esecuzione ‘in forma rituale’: si noti la formularità innodica insita nella dizione epica di Ἀπόλλωνα, sottolineata dalla menzione degli epiteti προσάτης ed εὐφάρετρας, quest’ultimo usato soltanto qui e nell’*incipit* del peana di Macedonico di Anfipoli (*Pai.* 41 Käppel), Δήλιον εὐφάρετραν<sup>62</sup>; si noti ancora l’uso del baccheo in corrispondenza del nome del dio<sup>63</sup>, metro notoriamente legato a contesti culturali, ma anche gioiosi<sup>64</sup>.

57. Si veda l’analisi metrica di GENTILI 1974.

58. Bacch. 17 M. = *dith.* 3 I., 130-132, Δάλιε, χοροῖσι Κηῶν φρένα ιανθεῖς ὄπαζε θεόπομπον ἐσθλῶν τύχαν, «Dio di Delo, poiché il tuo cuore ha gioito dei cori di Ceo, concedi sorte felice inviata dagli dèi» (trad. di M. Giuseppetti).

59. Numerosi i sostenitori della sua natura peanica: KENYON 1897, 157; JEBB 1905, 223; MAEHLER 1991; KÄPPEL 1992, 158-189; MAEHLER 1997, 167-170 e 209-210; RUTHERFORD 2001, 98-99; MAEHLER 2003, L-LI; PAVLOU 2012. L’ipotesi iporchematica appartiene al solo SCHMIDT 1990, 28-29. Per una ragionata difesa dell’attribuzione al genere ditirambico si veda HOSE 1995. Letture più ‘sincretiche’ sono state proposte da ZIMMERMANN 1992, 91-93; STRAUSS-CLAY 1996; CALAME 2009, 171-179; TSAGALIS 2009.

60. La simmetria chiasmica della scansione metrica proposta (*ia ba | ba ia*) non sembra inappropriata: la sequenza *ba ia*, più rara rispetto a *ba cr* (cfr. STINTON 1975, 88), nella quale viene spesso corretta, risulta legittimamente attestata (cfr. POLIZIO 2004, 313).

61. Avviene, insomma, quanto sostiene KAIMIO 1970, 149: «when a member of the chorus addresses an imperative to his fellow-choreutai, he is already doing himself what he wishes the others to do [...]. Thus, the imperative increases the spontaneity of the chorus’ actions and emphasizes the mimetic character of the song».

62. L’unico altro composto ad avere φάρετρα come secondo elemento è εὐρυφάρετρας, epiteto di Apollo in tre luoghi pindarici: *Pyth.* 9, 26; fr. 52f Sn.-M. (*pae.* 6), v. 111; fr. 148 Sn.-M.; l’ultimo caso è particolarmente significativo perché Apollo potrebbe essere invocato per un’occasione di festa (ὄρχήστ’ ἀγλαΐας ἀνάσσω, εὐρυφάρετρ’ Ἀπολλων, «danzatore signore di letizia, Apollo dall’ampia faretra»).

63. Una cosa simile avviene, sempre in corrispondenza dell’invocazione ad Apollo, in Soph. *Ai.* 703-704 (*supra* § 3.3, p. 74).

64. Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, 229-233. Nella sua ‘accezione culturale’ (preferita in questo passo da CENTANNI 1991b, 41), il baccheo è certamente connesso ai riti dionisiaci, ma anche in Aesch. *Ag.* 1080-1081 = 1085-1086 Cassandra lo usa per invocare Apollo. Ed ha probabilmente un ‘sapore culturale’ anche il *zba* dell’iporchema per Ierone (Pind. fr. 105a Sn.-M., v. 3, πάτερ, κτίστορ Ἀἴτνας), dove il sovrano siracusano viene appellato in qualità di ‘rifondatore’ di una città, e dunque nella veste di ministro dei consueti riti

Segue poi un nuovo invito alle giovani donne (vv. 210-212), affinché intonino insieme ai maschi il peana: di nuovo la ripetizione del sostantivo *παιᾶνα*, pur nella sinafia sintattica e verbale con ciò che segue, farebbe pensare alla richiesta di una *performance* già pienamente in atto<sup>65</sup>. Subito dopo viene esplicitato il ruolo cui sono chiamate le due componenti ‘di genere’ nella finzione scenica: entrambi, ἄρσενες e παρθένοι, devono intonare il canto, ma mentre agli uni si chiede di celebrare Apollo, è compito delle altre invocare Artemide, l’altra figlia di Latona<sup>66</sup>. Al v. 211 il *zcr* con soluzione del primo *longum* dà l’idea di un rinnovato impeto nella formulazione dell’ordine impartito alle παρθένοι: forse non è casuale che il peone IV – metro iporchematico grazie all’accelerazione impressa dalle tre brevi consecutive<sup>67</sup> – appaia soltanto qui e al v. 205, sempre a inizio di *colon* e sempre in corrispondenza di verbi imperativi composti con il prefisso ἀνα- (ἀνολολύξατε, ἀνάγετε), a conferire l’idea di un movimento coreutico che ‘sale verso l’alto’ o di un innalzamento del tono della voce<sup>68</sup>.

Il *zia* puro del v. 212 traghetta questa prima parte, tutta realizzata su ritmi doppi, verso la sezione centrale del canto (vv. 213-215), fortemente isolata e connotata sotto il profilo metrico: il legame sintattico fra τὰν ὁμόσπορον (v. 212) e ciò che segue viene infatti spezzato – con un netto *enjambement* – sia dalla pausa segnata dalla *brevis in longo*, sia dalla decisa inversione di ritmo. Sul nome di Artemide, corredato dall’elenco dei suoi epiteti (vv. 213-214)<sup>69</sup>, si registra poi l’unica presenza di ritmi pari all’interno del corale<sup>70</sup>: il ‘salto ritmico’<sup>71</sup> contribuisce a isolare, mettendola particolarmente in risalto, la natura innodi-

---

religiosi di fondazione.

65. Così CAMPBELL 1881, 266: «the repetition imitates the hymn itself, in which the same sounds would be often renewed». Pur con le differenze dovute al diverso contesto scenico (qui interamente corale, lì amebaico), è possibile che in questa sezione del canto avvenisse qualcosa di simile a quanto RAFFA 2016, 122-125 ha ipotizzato per Eur. *Or.* 140-149, dove l’ᾶ ᾗ pronunciato da Elettra al v. 145 sarebbe non un’esclamazione di dolore, bensì «un esempio pratico di come il coro dovrà cantare se non vuole svegliare Oreste» (p. 124).

66. Anche lo *schol.* Soph. *Trach.* 207-208b (p. 97 Xenis) sembra alludere a una *performance* unitaria: ἡκέτω δὲ πᾶσα κλαγγὴ ἄρσένων τε καὶ θηλειῶν, κοινήν εὐχὴν ποιησάτω.

67. Cfr. *supra* n. 39 a p. 48.

68. Sull’uso di questi composti, soprattutto in tragedia, cfr. LONGO 1968, 101-102. Mentre il verbo non composto ὀλολύζω è già omerico, ἀνολολύζω sembra essere un conio tragico, usato sempre a inizio del verso e a proposito di grida femminili (cfr. Aesch. *Ag.* 587; Eur. *Med.* 1173, *Tr.* 1000, *IT* 1337, *Ba.* 24), laddove ἀναλαλάζω è detto solo di uomini (cfr. Eur. *Supp.* 719, *Phoe.* 1395). Si veda BORTHWICK 1971, 318-319 per l’uso di ἀνάγω con il significato di “intonare un canto” in contesti performativi simili a questo.

69. DAVIES 1991, 103: «the accumulation of epithets is hymnic».

70. HENRICHS 1994-1995, 80 parla di «more measured rhythms of the paian song in praise of Artemis».

71. Nella teoria metrica antica si parla in questi casi di salto dalla prima alla seconda epiploce, secondo la teoria dell’ἐπιπλοκή esposta da Efestione nel suo trattato *Sui metri* per spiegare in che modo si realizza la “connessione fra l’uno e l’altro metro”: *Fragmenta Hephaestionea* II p. 77 Consbruch = *schol.* in Hermog. *RhG* VII 983, 26, ἐν τῷ περὶ μέτρων φησὶν ὁ Ἡφαιστίων ὅτι συγγένεια γίνεται μέτρου πρὸς μέτρον τριχῶς, κατὰ ἀφαίρεσιν, κατὰ πρόσθεσιν, <κατὰ μετὰθεσιν>. Di questa trattazione sono rimasti solo dei riferimenti sparsi

ca di questa invocazione<sup>72</sup>, che ancora una volta sembra eseguita nel momento stesso in cui viene richiesta. Sulla menzione delle Ninfe locali<sup>73</sup> (v. 215) si conclude questa sezione peanica, con una sorta di clausola mediana realizzata da un itifallico, giustapposto a metri di ritmo prosodico come nel cosiddetto ‘prosodico iporchematico’ (*supra* § 2.2.2).

A partire dal v. 216 si assiste a un nuovo mutamento del ritmo e, presumibilmente, anche a un «musical shift» (CATENACCIO 2017, 13): esso coincide con il passaggio dalla seconda persona plurale alla prima singolare, dall'imperativo al modo indicativo, dall'invocazione di una divinità all'apostrofe all'aulo, dalla proiezione verso l'esterno e il divino alla più vivida autoreferenzialità<sup>74</sup>. A causa di questo stacco così netto molti hanno ritenuto che a partire dal v. 216 ci fosse un notevole cambio nelle modalità della *performance*: sulla scia di una proposta di Gottfried Hermann, si è pensato che questa suddivisione del corale in due sezioni contenutisticamente distinte corrispondesse a una divisione del coro in due semicori<sup>75</sup>, oppure che la prima parte fosse eseguita dalla corifea, la seconda dall'intero coro<sup>76</sup>.

Nessun elemento del testo, però, rivela chiari riferimenti a una modalità esecutiva che sia diversa da quella corale all'unisono: il passaggio dalla seconda alla prima persona è un dato troppo labile per poter sostenere che ‘gli ordini’ venissero impartiti dalla sola corifea o dal primo semicoro, per poi essere eseguiti dalla parte rimanente dei coreuti nella seconda parte del canto<sup>77</sup>. Sembra invece più plausibile giustificare l'uso della prima per-

---

negli *Scholia A* ad Efestione (pp. 110-111, 120-122, 127 Consbruch) e un più esteso commento della sezione *Περὶ ἐπιπλοκῆς* negli *Scholia B* (pp. 257-261 Consbruch); sappiamo inoltre che la teoria fu ripresa dai grammatici latini (cfr. Mar. Victorin. *GL VI* 63, 11 – 64, 29; una raccolta completa delle fonti sull'epiploce si trova in PALUMBO STRACCA 1979, 89-103 [= 2013, 341-355]). Oggi il termine ‘epiploce’ e la teoria efestionea risultano per lo più abbandonati o poco considerati da parte degli studiosi di metrica (cfr. DALE 1968, 41 e 147; COLE 1988, 1-6; STEINRÜCK 2007, 111-114), fino alla recente rivalutazione della scuola urbinata (cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, 5-6 e 40; FILENI 2018, 125-128; BRAVI 2019, 40-42; DI VIRGILIO 2019a, 358-362).

72. Il nome di Artemide si trova in *incipit* di *hemiepes* maschile anche nei seguenti esametri dattilici: *Hom. Il.* 21, 471, Ἄρτεμις ἀγροτέρη; *Od.* 19, 54, Ἀρτέμιδι ἰκέλη; *Od.* 20, 61, Ἄρτεμι, πότνα θεά; *H. Hom. Dian.* 1, Ἄρτεμιν ἀεῖδω; *H. Hom. Ven.* 93, Ἄρτεμις ἦ Λητώ; *Theogn.* 1, 11, Ἄρτεμι θηροφόνη.

73. Sul concetto di divinità vicina, dunque favorevole, si veda RUSTEN 1983 (specialmente a p. 291, n. 11).

74. HENRICHS 1994-1995, 82: «nowhere else in Sophoclean tragedy does choral self-referentiality find such vivid and agitated expression».

75. Cfr. HERMANN 1816, 732. Questa idea è stata poi accettata e sviluppata da CHRIST 1879, 378-379 e JEBB 1892, 34, i quali propongono la seguente distribuzione delle sezioni del canto: vv. 205-2015, primo semicoro; vv. 216-220, secondo semicoro; v. 221, l'intero coro; vv. 222-224, la sola corifea. Pensa a due semicori che si alternano nel canto e nella danza anche KAMERBEEK 1959, 70-71, il quale propone di individuare in questo aspetto il carattere iporchematico del corale (a proposito di questa convinzione si veda quanto già detto *supra*, § 2.1.2).

76. Così MUFF 1877, 194-196. Meno plausibile l'idea che l'intero canto fosse eseguito solo dalla corifea (DE FALCO 1924, 38-39), o che il coro cominciasse a danzare soltanto a partire dal v. 216 (CAMPBELL 1881, 266-267).

77. Si vedano, a tal proposito, le considerazioni generali e la raccolta di *loci similes* drammatici in KAIMIO 1970, 103-104, 121-129 e 147-150 (in particolare le pp. 122-123 e 156 sull'uso degli imperativi come espressioni

sona singolare in questa porzione di testo con la necessità di sottolineare l'unità del coro – e forse anche della *performance* corale, sulla quale ci si soffermerà più avanti (§ 4.3.2) – in opposizione al potere esercitato su di esso dalla musica dell'auleta<sup>78</sup>. Inoltre è difficile credere che la tipologia di canto 'peanico' *richiesta* nei vv. 205-215 possa essere *realizzata* effettivamente solo nella porzione di testo 'ditirambica' (vv. 216-220): come è stato più volte ribadito, la stessa componente lessicale, stilistica e metrica del testo suggerisce che l'esecuzione del peana *avvenga* proprio contestualmente con la sua richiesta.

I vv. 216-217, in metri giambici puri, preparano il ritorno ai ritmi più agitati dei vv. 218-220 (un'intreccio di giambi, bacchei e docmi kaibeliani), dove viene descritto con particolare efficacia l'effetto psicagogico che la musica trascinate dell'aulo ha sulle donne del coro<sup>79</sup>: proprio l'apostrofe allo strumento (v. 217, ὦ τύραννε τὰς ἐμᾶς φρενός) genera un *crescendo* di tensione che sfocia nell'esecuzione della "gara bacchica" (vv. 219-220, βακχείαν ... ἄμιλλαν)<sup>80</sup>. Sembra, infatti, che sia il suono dell'aulo a trasportare la mente delle coreute in una dimensione dionisiaca: sono esplicitamente danze bacchiche quelle cui si allude ai vv. 219-220, con la menzione del grido rituale (εὐοῖ), dell'edera (ὁ κισσός) e della danza frenetica (βακχείαν ... ἄμιλλαν), ma Dioniso non viene mai citato o invocato. Alla luce di quest'assenza, sarebbe forse un po' forzato interpretare questi versi come un inno a Dioniso o un vero e proprio ditirambo<sup>81</sup>, oppure ipotizzare che il vocativo ὦ τύραννε possa riferirsi a qualcuno o qualcosa che non sia lo stesso aulo<sup>82</sup>.

Ciò che qui viene detto è l'esatto contrario di quanto avviene nell'iporchema di Pratina (*supra* § 2.2.2, p. 53, vv. 10-11, ὁ δ' αὐλόος/ ὕστερον χορευέτω), che si scaglia polemicamente proprio contro la supremazia di questo strumento musicale in componimenti di gioia).

78. Risultano, infatti, estendibili anche a questo contesto d'uso della prima persona singolare le osservazioni di ΚΑΙΜΙΟ 1970, 152 sull'uso della prima persona plurale in tragedia: «the underlying motive for the use of the first person plural seems to be that the group which the chorus represent, be it their own collective or a larger unity, is contrasted to another power – an individual, or another group, friendly or hostile, the other sex, another nation, the gods, and so on».

79. L'effetto è quello descritto da Plutarco in *Quaest. Conv.* 748c, quando commenta un iporchema pindarico (fr. 107a Sn.-M., cfr. *supra* § 2.2.2, p. 55) soffermandosi sull'effetto trascinate del testo poetico: μόνον οὐ † λειόθεν τὴν ἐν ὀρχήσει διάθεσιν [τὰ ποιήματα] <δοκεῖ> παρακαλεῖν <καὶ> τῷ χεῖρε καὶ τῷ πόδε, μᾶλλον δ' ὄλον, ὥσπερ τισὶ μηρίνοις ἔλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι καὶ ἐντείνειν, τούτων [δὲ] λεγομένων καὶ ἄδομένων ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυνάμενον, «non ti sembra che quasi per effetto della sua levità metta in posizione di danza e faccia muovere e mani e piedi, o meglio, trascini e tenda tutto il corpo con i suoi versi, come con fili da burattinaio? E quello non riesce a stare fermo, quando sono intonati nel canto» (trad. di A. Montalbano).

80. Analogamente MILO 2006, 168 immagina «la dinamica in *climax* dei movimenti del coro», ma diversamente suppone uno scollamento fra l'esecutore del canto (la corifea) e gli esecutori della danza (il resto del coro).

81. Né sembra convincente che il corale consista in due canti distinti, come propone ZIELIŃSKI 1896, 504 n. 7: «eigentlich sind es zwei Lieder, ein kleiner Pän und ein kleiner Dithyrambus».

82. Come è stato pure ipotizzato: si veda la sintesi di LONGO 1968, 102, il quale infine propende per Dioniso.

poetici che non dovevano essere troppo diversi dai vv. 216-220 di questo canto<sup>83</sup>. Anche lo *schol. Soph. Trach.* 217b<sup>1</sup> (p. 99 Xenis) parafrasa l'espressione come ὦ αὐλέ, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τύραννε, e spiega che è l'aulo ciò che "eccita le fanciulle alla danza" (ἐρεθίζει γὰρ ὁ αὐλὸς τὰς παρθένους πρὸς τὴν χορείαν), proprio come accade in un frammento pindarico di genere incerto sul quale è stata recentemente avanzata una proposta di attribuzione al genere iporchematico<sup>84</sup> (fr. 14ob Sn.-M., vv. 10-15):

10	ἐγὼ μὰν κλύων παῦρα μελιζομένου, τέχναν γλώσσαργον ἀμφέπων ἐρε- θίζομαι πρὸς αὐτὰν ἀλίου δελφίνος ὑπόκρισιν, τὸν μὲν ἀκύμονος ἐν πόντου πελάγει 15 αὐλῶν ἐκίνησ' ἐρατὸν μέλος <sup>85</sup> .	Certamente (ascoltando) l'esile sua melodia, io, che (a un'arte) sonante attendo, mi drizzo a quel suono, come un delfino che nella placida distesa del mare si eccita all'amabile suono dell'aulo.
----	---	---

Questi versi di Pindaro sembrano alludere a un'eccitazione causata dall' "amabile suono degli auli" e che induce l'io *loquens* a danzare imitando un delfino: si noti l'uso del verbo ἐρεθίζομαι<sup>86</sup>, lo stesso adoperato dallo scoliaste per spiegare *Soph. Trach.* 217.

I vv. 216-220, molto plausibilmente anche nella modalità di esecuzione, dovevano richiamare alla mente atmosfere legate al culto di Dioniso<sup>87</sup>, ma ciò non basta a sostenere un'interpretazione generale del canto in chiave ditirambica<sup>88</sup>: il richiamo di questa coloritura di genere si può spiegare con il fatto che essa, forse più di ogni altra, contribuisce

83. Anche D'ALESSIO 2007, 109-110 nota come «il rovesciamento del rapporto dei coreuti con il flauto nei due passi» possa suggerire «un complesso rapporto intertestuale». Sulla polemica di Pratina contro l'aulo cfr. LEVEN 2010, 38-39; BALTIERI 2016, 227-229.

84. La proposta, ancora inedita, è di RECCHIA 2017, 284-315 e si basa principalmente sulla natura mimetica della *performance* cui sembrano fare riferimento i versi citati.

85. Il testo greco è citato secondo le scelte editoriali di FILENI 1987, 36-37, cui si rinvia per il commento e l'apparato critico. Sua è anche la traduzione.

86. Usato qui, secondo RECCHIA 2017 304, con un significato «molto vicino a quello di un'eccitazione: il coro è stimolato – quasi *posseduto* – dal suono degli αὐλοί e non riesce a trattenersi, come chi è in preda a una pulsione profonda».

87. Forse ha ragione KAMERBEEK 1959, 72 a ipotizzare che questa sezione del canto prevedesse l'accompagnamento musicale dell'armonia frigia, «ritenuta dagli antichi tipicamente ditirambica. Di solito eseguita con l'*aulos*, si prestava a esprimere un'ampia gamma di stati d'animo, dalla gioia misurata alla pietà, alla selvaggia esaltazione, allo stato di frenesia mistica. Era dunque mimetica e versatile» (LOMIENTO 2017, 48). Il fatto che sia stato proprio Sofocle a introdurre questa armonia nella melica drammatica (cfr. n. 57 a p. 75) rende l'ipotesi ancora più plausibile, ma nulla di più si può dire sulla melodia del canto. Sull'armonia frigia in tragedia si veda anche COMOTTI 1989, 46-48.

88. Questa sembra essere la lettura di HEIKKILÄ 1991, 63-65, il quale giustifica l'uso di «Bacchic dances» immaginando una stretta relazione fra Eracle e Bacco, in virtù della quale il furore bacchico del coro anticiperebbe il furore bacchico di Eracle in agonia. Anche POWER 2012, 294-295 pone marcatamente l'accento sul ditirambo, soffermandosi sulla presenza del 'coro ciclico' e sull'accompagnamento dell'aulo, per il quale immagina un'esecuzione virtuosa da parte dell'auleta.

a comunicare lo stato di gioia euforica delle coreute in questo momento dell'azione scenica<sup>89</sup>. Ma non bisogna dimenticare che questa 'strofetta' dal sapore bacchico rimane 'in-scritta' all'interno del peana ad Apollo e Artemide, come appare chiaro dalla presenza del *refrain* ἰὼ ἰὼ Παῖάν (v. 221) proprio in chiusa dell'intera sezione innodica<sup>90</sup>, la cui unità è visibile nella ripresa circolare di quelle sequenze metriche giambo-bacchiaco-docmiache (vv. 218-221) già usate nella sezione iniziale (vv. 205-209).

Quanto all'ultima sezione del canto (vv. 222-224), è notevole che il coro si rivolga a Deianira per indicarle l'arrivo della processione di schiave continuando a cantare in metri giambo-docmiaci: il v. 222 costituisce un 'nuovo inizio' dopo l'interruzione del peana<sup>91</sup>, ma la sorpresa e la concitazione per la nuova 'visione' che si presenta alle fanciulle è chiaramente espressa dal forte elemento deittico<sup>92</sup> della ripetizione ἴδε ἴδ' (con lo iato particolarmente espressivo di cui si diceva a p. 83) e dall'uso dell'ipodocmio<sup>93</sup>. Lo stesso metro, infatti, apre l'iporchema pindarico dedicato a Ierone I (fr. 105a Sn.-M.), in un verso dall'identico *word-pattern* con il quale, allo stesso modo, si vuole richiedere l'attenzione del destinatario del canto:

Soph. <i>Trach.</i> 222:	ἴδε ἴδ', ὦ φίλα	υ υ υ - υ -	hypodo <i>vel</i> do
Pind. fr. 105a Sn.-M., v. 1:	Σύνες ὄ τοι λέγω	υ υ υ - υ -	hypodo <i>vel</i> do

Dopo questo brusco richiamo all'attenzione, la ridondante concentrazione di espressioni deittiche ai vv. 223-224 (τάδ' ἀντίπρωρα ... πάρεστ' ἐναργῆ) contribuisce ulteriormente a farci immaginare una modalità esecutiva che tendeva a riprodurre con specifici gesti e movimenti il contenuto delle parole del canto.

A conclusione di questa lunga disamina dei rapporti fra metro e parola, è giunto il

89. Sofocle potrebbe aver attinto al modello dei ditirambi di Pindaro, caratterizzati da «un impeto gioioso, un *pathos* estatico che non c'è nei suoi epinici», ricchi di elementi che «concorrono a ricreare quello stato di esaltazione che fa percepire gli oggetti più intensamente, sino allo stordimento allucinato ed estatico» (PRIVITERA 1991, 149). Sull'uso dell'aulo in momenti di gioiosa celebrazione si veda WILSON 1999, 81-82.

90. Sarebbe dunque più corretto parlare di «paean tinged with dithyrambic elements» (KAMERBEEK 1959, 71). Così anche RODIGHIERO 2004, 164-165 («il coro leva un inno in onore di Apollo e Artemide, accompagnandolo probabilmente con la coreografia movimentata di una danza dionisiaca che rimanda a uno scenario bacchico») e ANDÚJAR 2018, 280 («a paeon containing elements of Dionysiac dancing»).

91. Suggestiva la spiegazione di CAMPBELL 1881, 267: «the Chorus are just leaping up the Paeon, which from its monotony could not have been continued with dramatic effect, when Lichas arrives, and they break off».

92. HOLT 1987, 210: «as the spectacle unfolds, the Chorus and Deianeira use some emphatic repetition of word of seeing to stress the fact that it is a spectacle».

93. Nonostante lo schema astratto 'υ υ υ - υ -' non ci permetta di scegliere con certezza fra il docmio (υ υ υ - υ -) e l'ipodocmio (υ υ υ - υ -), quest'ultimo sembra leggermente preferibile al fine di evitare la *split resolution*. Anche GENTILI - LOMIENTO 2003, 236 sembrano propendere per l'ipodocmio.

momento di tirare le somme e vagliare le possibilità offerte da una ‘lettura di genere’ dell’intero corale.

#### 4.3.1 «Lì si cantò non Bacco, non Peana, ma ... »

È stata più volte messa in risalto l’inestricabile congerie di elementi presi in prestito da altri generi lirico-corali: già a una prima lettura, essa appare la caratteristica più evidente di questo canto. Forse a una simile mescolanza di generi pensava Platone, quando in *Leg.* 700a-701a condanna la nuova moda poetica che tende a sovvertire le leggi musicali, senza rispettare le dovute distinzioni fra i generi letterari (Plat. *Leg.* 700d)<sup>94</sup>:

μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ’ ἡδονῆς, κεραυνύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις, καὶ ἀλῶδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίαις μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες.

«Poi però, col passare del tempo, i poeti finirono col diventare i promotori delle trasgressioni contro la musica: persone dotate di talento poetico naturale ma ignare dei diritti e delle norme della Musa, pronte a baccheggiare e a lasciarsi possedere dal piacere più del dovuto e a mescolare treni con inni e peani con ditirambi, e a imitare le aulodie con le citarodie e a confondere tutto con tutto» (trad. di F. Ferrari e S. Poli).

Le due ‘anime’ del canto, cioè quella peanica (vv. 205-215 e 221) e quella ditirambica (vv. 216-220), già evocate a sufficienza nell’analisi appena conclusa, sono certamente preponderanti, ma non andrebbe sottovalutata neppure la componente imenaica implicita nell’attesa dello sposo<sup>95</sup> (vv. 205-206) e nella menzione delle Ninfe<sup>96</sup> (v. 215). Un tentativo di interpretazione dell’ode in chiave imenaica è stato infatti proposto da Rush Rehm, sulla base del fatto che tutte le divinità invocate risultano in qualche modo collegate al

94. La lamentela di Platone viene di volta in volta messa in relazione a diversi generi letterari: mentre alcuni suggeriscono che Platone stia pensando «alle odi corali della tragedia, e a canti come questo» (LOMIENTO 2017, 58, ma anche RUTHERFORD 1994-1995, 120: «the first half of the song is about Apollo; the second half is about Dionysos [...]. The ode is a generic mixture, and in fact it is a mutation since it opens with a paeanic section and ends with a dithyrambic section»), PRIVITERA 1991, 147 la collega all’evoluzione mimetica del ditirambo; RODIGHIERO 2012a, 11 n. 10, CECCARELLI 2013, 167 e WEISS 2020, 185-186 più genericamente alla ‘Nuova Musica’.

95. Come sostiene STINTON 1985, 405, «the new “marriage” has to be celebrated with lyre and pipe». Anche SWIFT 2011, 410, che vede nel corale la celebrazione del *nostos* di Eracle attraverso il filtro di tre diversi generi lirici (imeneo, peana e canto dionisiaco), mette particolarmente in risalto la componente imenaica.

96. Sul collegamento fra le Νύμφαι – “spose” per definizione – e i riti matrimoniali si veda LARSON 2001, 100-101 e 111-112; ma è altrettanto diffusa una loro presenza accanto ad Artemide (cfr. LARSON 2001, 107-110), che potrebbe bastare a giustificare la loro menzione in questo corale.

mondo matrimoniale<sup>97</sup>, ma i dati lessicali, stilistici e metrici non sembrano confermare un'ipotesi di questo tipo<sup>98</sup>.

Più di recente Liana Lomiento ha invece menzionato il corale fra i canti sofoclei che sembrano evocare lo stile del 'Nuovo Ditirambo', definendolo «un canto fortemente ibrido, che si apre come un peana e si conchiude come un ditirambo, del quale reca, peraltro, la tipica veste metrico-ritmica» (LOMIENTO 2017, 58). Questa 'tipica veste metrico-ritmica' è individuata dalla studiosa in una «tipologia, polimetra, di specifica composizione giambo-trocaica, dove sono ammessi come forme varianti cretici e docmi, e dove le serie giambo-trocaiche sono talvolta interrotte da misure eoliche, o da misure in ritmo dattilico (anapesti, dattili, ionici)» (LOMIENTO 2017, 53-54)<sup>99</sup>, ma la raccolta di dati proposta sopra (cfr. § 2.2) mostra che questi stessi metri possono essere considerati tipici dell'iporchema.

Come fare, dunque, a scegliere fra una *performance* ditirambica e una iporchematica, se l'unico dato che ci fornisce indizi sull'accompagnamento orchestico-musicale del canto – ossia la nuda scansione metrica – rende valide entrambe le interpretazioni? Di fronte a questo bivio, solo un'auspicabile convergenza degli elementi lessicali, stilistici e metrico-ritmici può aiutarci a dirimere la questione, senza dimenticare che «nell'esegesi metrico-ritmica di un testo poetico, non è sufficiente basarsi solo sulla tipologia delle sequenze metriche utilizzate in un determinato contesto, ma va soprattutto analizzata la loro diversa modalità di realizzazione che scandisce e sottolinea i diversi livelli semantici in cui si articola il canto» (CERBO 2007, 123).

Torniamo dunque a ripercorrere gli indizi della *performance* che il testo ci permette di

97. REHM 1994, 74: «the explanation for the particular immortals who are invoked—Apollo, Artemis, the Nymphs, Dionysus—may lie in their connection to weddings. The Nymphs were associated with nuptial bathing and fertility and received bridal offerings, as did Artemis, who oversaw female rituals involving menarche and was appealed to during pregnancy and childbirth. The goddess frequently is depicted (with a torch in each hand) on black-figure scenes of “heroicized” wedding processions, as is her brother Apollo (often with a lyre), symbolizing the role of music in the wedding ceremony. Dionysus also figures on such processional scenes, suggesting the festive nature of the event—or perhaps, as here, an illusory sense of happiness and liberation». Una raccolta dei dati iconografici portati a sostegno di questa lettura è esposta in REHM 1994, 186 n. 9.

98. Mancano totalmente i motivi tipici dell'imeneo, come il *makarismós*, l'elogio degli sposi, i riferimenti alla cerimonia in corso e al letto nuziale, l'invocazione rituale “oh Imene, Imeneo”, una prevalenza di sequenze metriche ioniche e gliconiche (cfr. LYGHOUNIS 1991, 185-191; SWIFT 2010, 241-249; BALTIERI 2011, 205-209; GALVANI 2017, 106-110).

99. Oltre che in *Trach.* 205-224, LOMIENTO 2017, 57-60 crede di riconoscere una polimetria tipica del 'nuovo ditirambo' nei seguenti passi sofoclei: *Ai.* 879-914 = 925-960; *Ant.* 583-593 = 594-603, 830-856 = 858-875, 876-882, 968-978 = 979-987, 1115-1125 = 1126-1136, 1137-1145 = 1146-1154; *Trach.* 863-899; *OT* 190-202 = 203-215, 649-668 = 678-697, 863-872 = 873-882, 883-895 = 896-909/910, 1086-1097 = 1098-1109, 1204-1212 = 1213-1221/2; *El.* 1232-1252 = 1253-1272, 1273-1287; *Phil.* 1169-1217; *OC* 207/8-253, 1670-1696 = 1697-1723, 1724-1736 = 1737-1750.

sondare. L'esplosione del sentimento di gioia si realizza nell'agitazione della prima parte del canto, dove il ricorso a metri di natura docmiaca (vv. 205-207) e ai cretici soluti nella forma del peone IV (vv. 205 e 211) coincide con le esortazioni al canto<sup>100</sup>: è in questi punti del testo che si può immaginare un'esecuzione di danze particolarmente animate, con un ritmo forse più arioso in corrispondenza delle invocazioni alle divinità. Abbiamo già messo in luce come nelle sezioni del canto connotate da un maggiore grado di religiosità si registri una concentrazione di metri leggibili in chiave cultuale: si tratta dei brevi *cola* a composizione giambo-bacchiaca (vv. 208-209) che costituiscono l'invocazione ad Apollo e della sezione prosodiaca che fa risaltare il nome e gli epiteti di Artemide (vv. 213-214), chiusa dall'itifallico in cui vengono nominate le "Ninfe vicine" (v. 215). Non è ancora stato posto sufficientemente l'accento, però, sul fatto che le tipologie metriche appena enumerate rappresentano una sorta di 'compendio da manuale' della quasi totalità dei metri iporchematici (*supra* § 2.2), con la sola eccezione delle sequenze di derivazione coriambica e gliconica<sup>101</sup>. La seconda parte del canto segna un ritorno ai ritmi prevalentemente giambo-docmiaci dei primi versi e una ricomparsa della più esplicita autoreferenzialità, ma al suo interno si possono riconoscere due momenti nettamente distinti: alla sezione più cultuale (unitaria e aggregante), caratterizzata dai riferimenti alle danze bacchiche ispirate dal suono coinvolgente dell'aulo (vv. 216-220) e chiusa dal *refrain* peanico (v. 221), segue la didascalia scenica *in lyricis* (vv. 222-224), per la quale è plausibile immaginare l'interruzione della *performance* 'baccheggiante' e una dispersione agitata dei coreuti nello spazio scenico disponibile.

Da questo breve riassunto si intuisce chiaramente che tutti gli elementi elencati nel cap. 2 come possibili tratti riconducibili al genere iporchematico sono presenti in questo corale:

- l'intonazione religiosa, realizzata concretamente nella forma di un peana ad Apollo e Artemide<sup>102</sup>;

100. Secondo un calcolo statistico di SHISLER 1942, 285-286, i ritmi peonici (fra i quali egli include cretici, bacchei e docmi, secondo la classificazione di THOMSON 1929, 11-12) sono quelli più usati per esprimere il sentimento di gioia nella tragedia greca.

101. Si veda, a tale riguardo, il sunto fornito a p. 58.

102. In questo senso si può parlare di un 'peana iporchematico' (cfr. CHRIST 1879, 378-379; DE FALCO 1924, 40; GENTILI 1984-1985, 31; RODIGHIERO 2004, 165), se si vuole usare questa espressione per indicare un canto con elementi peanici eseguito con modalità iporchematica (cfr. n. 25 a p. 46). Si pensi, inoltre, al fatto che i due generi vengono entrambi considerati canti in onore di Apollo in Men. Rh. 331, τοὺς μὲν γὰρ εἰς Ἀπόλλωνα παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα ὀνομάζομεν, τοὺς δὲ εἰς Διόνυσον διθυράμβους καὶ ἰοβάκχους, «gli inni in onore di Apollo li chiamiamo peani e iporchemi, quelli in onore di Dioniso ditirambi e iobacchi».

- la forte corrispondenza mimetica fra il contenuto del canto e la sua *actio* scenica, deducibile dai continui riferimenti del coro a cosa sta cantando, a come sta danzando e a chi vede arrivare in scena<sup>103</sup>;
- l'accompagnamento musicale dell'aulo<sup>104</sup>;
- una tessitura metrico-ritmica compatibile con quanto ci dicono le fonti metriche e i frammenti superstiti sulle tipologie di metri percepite dagli antichi come tipicamente iporchematiche.

Alla luce di un tale numero di corrispondenze, non sembra irragionevole rimarcare un'affermazione di Simonetta Grandolini: «quando un canto presentava evidenti caratteristiche mimetiche poteva essere definito in base al modo di esecuzione un iporchema, anche se quanto al contenuto poteva essere un ditirambo o un peana» (GRANDOLINI 1995, 255). Sotto il profilo formale e performativo, dunque, questo corale infraepisodico ha tutte le carte in regola per essere definito un canto composto ed eseguito secondo una 'maniera iporchematica' (ὀπορχηματικὸς τρόπος). Fin qui si può pienamente concordare con la studiosa, ma perplessità maggiori sorgono di fronte al suo tentativo di leggere il testo, sul piano retorico-contenutistico, come un inno cletico<sup>105</sup>: dell'inno, infatti, il corale presenta solo l'ἐπίκλησις in *Er-Stil* – indubbiamente strutturata secondo le esigenze formali della letteratura innodica<sup>106</sup> –, ma mancano del tutto l'εὐλογία e l'εὐχή<sup>107</sup>. Neppure si può ridurre lo scopo principale del canto a un ringraziamento agli dèi invocati per il ritorno di Eracle, perché questa motivazione non viene mai esplicitata nel testo: quest'ultimo è invece percorso da un tono celebrativo e festoso, che da solo basta a giustificare l'impiego, da parte del poeta, di motivi tipici del peana celebrativo<sup>108</sup> all'interno

103. Fra i confronti iporchematici possibili, si vedano soprattutto gli attacchi autoreferenziali di Bacch. fr. 15 M. = *hyps.* 2 I. (*supra* 2.2.1, p. 48) e Pind. fr. 112 Sn.-M., *Λάκαινα μὲν παρθένων ἀγέλα*, «spartana torma di vergini».

104. Bisogna ricordare, tuttavia, che l'aulo era lo strumento più utilizzato a teatro (cfr. WILSON 1999, 75-76; WILSON 2002, 42 e 55), per cui la sua menzione in contesto drammatico diventa significativa solo nel momento in cui il coro assegna a questo strumento un ruolo dominante, come avviene in questo canto.

105. GRANDOLINI 1995, 259-260: «il canto, presentando così la struttura tipica della preghiera con la parte finale che riprende anularmente quella iniziale, mentre la parte centrale, dedicata a Dioniso, evidenzia una emozionalità più intensa, si configura, in definitiva, come un inno di ringraziamento».

106. Si possono facilmente individuare, infatti, tutte le componenti dell'*invocatio* enumerate da FURLEY – BREMER 2001a, 56: il nome della divinità (v. 209, *Ἀπόλλωνα*; v. 213, *Ἄρτεμιν*); i suoi attributi e titoli (vv. 208-209, *τὸν εὐφάρετραν ... προστάταν*; v. 214, *ἐλαφαβόλον ἀμφίπυρον*); la genealogia (v. 212, *τὰν ὀμόσπορον*); l'indicazione del luogo di nascita (v. 213, *Ὀρτυγίαν*); le divinità compagne (v. 215, *γείτονάς τε Νύμφας*).

107. Un'efficace schematizzazione della struttura formale dell'inno è in FURLEY – BREMER 2001a, 50-64. Per usare una terminologia alternativa, questo 'inno' conterrebbe la sola *ἀρχή*, ma sarebbe privo sia della *χάρις*, sia della richiesta (cfr. RACE 1982).

108. Cfr. RUTHERFORD 2001, 55-57.

di un'esecuzione corale pienamente iporchematica.

A questo punto, di fronte alla massiccia presenza di elementi autoreferenziali nel testo, non è forse troppo chiedersi se sia possibile dire qualcosa di più sulla *performance* orchestrale. L'etichetta 'iporchema', infatti, si limita a restituirci l'immagine di un'esecuzione corale in cui canto e danza formavano un'unità inscindibile, in quanto i movimenti dei coreuti illustravano le parole pronunciate o – al contrario – le parole del canto descrivevano i gesti compiuti nella danza. In questo caso, però, ci è forse consentito fare qualche considerazione in più sugli effettivi movimenti orchestrici eseguiti dal coro in quella che abbiamo più volte denominato la 'sezione ditirambica' del canto.

Nel paragrafo che segue, dunque, si vuole proporre un'ipotesi fondata su quei pochi dati (in questo caso lessicali) che lasciano supporre la maggiore probabilità di un movimento rispetto ad un altro, pur nella consapevolezza che una vera e propria ricostruzione delle danze di accompagnamento a un canto rimane impossibile tanto quanto quella della melodia, poiché mancano i dati necessari a una dimostrazione di qualunque ipotesi. Prima di affrontare questi temi, perciò, non sarà vano ribadire un accorto e sempre valido avvertimento di Frederik Naerebout:

No actual sequence of movements can be reconstructed. And suggesting for a moment that we could, what about floorpatterns, tempi, expressiveness? All unanswerable questions, that neither images, nor texts have much to tell about, although once in a while an informed guess is possible, again without being in any way determinate (NAEREBOUT 1997, 272).

Di fronte a questi limiti invalicabili, ciò che segue sarà appunto «an informed guess», senza alcuna pretesa di esaustività o esattezza.

#### 4.3.2 Un'ipotesi sui movimenti di danza

Torniamo dunque a quei vv. 216-220 del canto che, per maggiore chiarezza espositiva, sarà bene riproporre prima di tentare un'ipotesi più approfondita delle modalità d'esecuzione di quella che è la sezione più ricca di elementi autoreferenziali:

216	12	ἀείρομ' οὐδ' ἀπόσομαι	υ-υ-υ-υ-υ-	2ia
217	13	τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>ζ</sup>	3ia
218	14	ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει,	υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	2ba <i>vel</i> do <sup>kaibel</sup>
219	15	εὐοῖ μ' ὁ κισσὸς ἄρτι βακχείαν	--υ-υ-υ-υ----	ia do <sup>kaibel</sup>
220	16	ὑποστρέφων ἄμιλλαν.	υ-υ-υ-υ-   <sup>ζ</sup>	ia ba
221	17	ἰὼ ἰὼ Παιάν·	υ-υ----	do <sup>kaibel</sup>

L'esplicita menzione dell'aulo nel testo doveva sicuramente avere un corrispondente scenico di un certo peso, nel senso che l'auleta doveva essere presente nell'orchestra

insieme ai coreuti: dal momento che l'accompagnamento musicale della tragedia prevedeva normalmente il suono dell'aulo, bisognerà supporre che la sua presenza in questa scena fosse ancora più 'evidente' del solito. La centralità dello strumento in questa sezione della *performance*, proprio perché verbalmente marcata dal vocativo ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός (v. 217), potrebbe essere stata non solo metaforica, ma anche fisica: si potrebbe immaginare, infatti, che nel pronunciare queste parole il coro si avvicinasse all'auleta, come attirato dal suono dello strumento.

Quanto alla figura orchestica, sembra altrettanto chiaro che i coreuti assumessero la formazione tipica delle esecuzioni ditirambiche nell'Atene V sec. a.C., proprio in quella sezione del canto che – come abbiamo visto – contiene diverse allusioni al genere del ditirambo<sup>109</sup>. Se, come ha ragionevolmente ipotizzato Armand D'Angour, la disposizione circolare del κύκλιος χορός era dettata da ragioni prettamente pratiche, poiché in cerchio i danzatori avrebbero tutti guardato e seguito meglio il ritmo scandito dall'auleta<sup>110</sup>, non sembra troppo azzardato supporre che l'auleta delle *Trachinie* in questa porzione del canto divenisse 'tiranno' del coro in quanto dettava loro il ritmo della danza.

Il leggero stacco fra i giambi puri dei vv. 216-217 e i metri più irregolari – e forse anche più movimentati – dei versi seguenti si spiegherebbe agevolmente all'interno di questa ipotesi ricostruttiva: se, infatti, i primi due versi giambici servivano ai coreuti per raggiungere la propria posizione per predisporre il κύκλιος χορός, a partire dal v. 218 il coro

109. È necessario precisare che in questo contesto scenico il κύκλιος χορός è associabile al ditirambo grazie ai palesi riferimenti bacchici dei vv. 219-220, ma non si vuole sostenere che tale tipologia di danza sia sempre e comunque interpretabile in chiave ditirambica (cfr. CSAPO 1999-2000, 419: «this is not to say that all circular dance is Dionysiac, though in Euripides most projected circular dances are»). La critica più recente sull'argomento (cfr. FEARN 2007, 165-170 e 205-212; CAREY 2009, 29; CECCARELLI 2013, 154-155 e 162-170; D'ALESSIO 2013, 116), sulla scia di CALAME 1977a, 77-84, ha infatti dimostrato che κύκλιος χορός non è sempre da intendere come un sinonimo di 'ditirambo': si tratta piuttosto di una definizione generica che indicava una fra le tante modalità di *performance* corali. Quando poi, nell'Atene del V sec. a.C., essa divenne la più comune modalità performativa del ditirambo, si generò una sovrapposizione semantica dei due termini e la conseguente impressione che κύκλιος χορός fosse soltanto un nome alternativo per indicare questo genere, o comunque la modalità performativa in esso privilegiata (cfr. la raccolta di testimonianze, con commento e discussione, in IERANÒ 1997, 49-51 e 233-239). La pittura vascolare mostra, tra l'altro, che le danze circolari erano diffuse in tutta l'area egea ben prima dell'invenzione del ditirambo: i Minoici praticarono la danza circolare femminile per tutto il II millennio a.C. e in età geometrica (X-VIII sec. a.C.) la loro diffusione crebbe ulteriormente, in contesti sia culturali che agonali (cfr. LIVERI 2010-2011, 434-435, con la raccolta di fonti iconografiche a pp. 451-456, e D'ACUNTO 2016, 209-238).

110. D'ANGOUR 1997, 342-343: «in the new circular arrangement, the choreuts could mirror the movements of their counterparts across the circle while following the rhythm set by the central aulete, who might use head, feet, and aulos to supplement audible means of setting rhythm and tempo. The new position of the aulete, which made him both more visible and more audible to the dancers and audience, would focus attention on his musical leadership and instrumental prowess». Si veda anche HEDREEN 2013, 173-187, con la raccolta di immagini dalle pitture vascolari.

poteva verosimilmente cominciare a muoversi nel nuovo assetto, e dunque a ruotare in senso orario o antiorario.

A sostegno di questa ipotesi si può notare come anche in Ar. *Thesm.* 957-958 (*infra* § 4.4.2) – in un contesto coreografico molto più chiaro, poiché descritto quasi in ogni passaggio dalle parole del canto – siano i medesimi metri giambici puri (zia | zia) a fare da preludio all’inizio del movimento rotatorio. Si osservino le due coppie di versi a confronto:

Soph. <i>Trach.</i> 216-217:	ἀείρομ' οὐδ' ἀπόσομαι τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.	υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	zia zia
Ar. <i>Thesm.</i> 957-958:	ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν.	υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	zia zia

Ciò che il testo comico dice esplicitamente potrebbe essere sottinteso nel testo tragico: mentre Aristofane usa questi versi per spiegare didascalicamente un dettaglio tecnico della danza circolare, dove i coreuti possono coordinare i propri movimenti perché questa disposizione consente a ognuno di osservare ciò che fanno gli altri, Sofocle si limita a menzionare nel testo il ruolo centrale dell’aulo. Tocca così al lettore di oggi, orfano del dato performativo, supporre che questa menzione potesse celare la presenza dell’auleta in scena e la formazione del κύκλιος χορός da parte dei coreuti. Come nel passo aristofaneo appare piuttosto chiaro che i due versi qui citati fossero seguiti da una vorticoso danza circolare<sup>111</sup>, allo stesso modo è verosimile che nelle *Trachinie* il coro avviasse un movimento rotatorio a partire dal v. 218. Una profonda differenza tra i due contesti scenici consiste nel fatto che le tesmoforanti danzano per loro stessa decisione e stabiliscono autonomamente le modalità della danza, mentre le donne di Trachis – almeno in questa sezione del canto – sono trascinate alla danza dal suono dell’aulo e dall’edera, per cui i loro movimenti sono espressione di un invasamento bacchico che sembra determinare ogni svolta della *performance* orchestrale. Per questo motivo qualunque tipo di allusione a gesti o movimenti compiuti dal coro delle *Trachinie* è velato da un lessico e da un tono culturali, che rendono inapplicabile in questo contesto la chiarezza didascalica che invece troviamo in Aristofane.

Eppure qualcosa si può ancora ricavare dall’espressione μ’ ὀκισσὸς ἄρτι βακχείαν/ ὑποστρέφων ἄμιλλαν (vv. 219-220), che pur nella sua forma ellittica allude forse a precisi movimenti orchestrici. Come prima cosa, bisogna capire bene quale significato attribuire

111. Si veda più diffusamente l’analisi dell’intero canto al § 4.4.2.

all'espressione "gara bacchica", che già il commentatore antico parafrasava con χορεία<sup>112</sup>: Jebb ritiene che il termine ἄμιλλα in questo contesto perda ogni connotazione agonale e si riferisca semplicemente alla velocità della danza<sup>113</sup>, ma i due significati non appaiono in contraddizione fra di loro, poiché non doveva essere infrequente vedere in una danza particolarmente rapida una "gara di piedi"<sup>114</sup>. In questo senso la βακχείαν ἄμιλλαν poteva corrispondere, nell'esecuzione, al medesimo passo di danza alluso da Ar. *Thesm.* 956, βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν ("corri coi rapidi piedi"): cioè a un movimento rotatorio dei coreuti, che girano velocemente mentre si tengono per mano in cerchio.

Anche in questo caso il confronto con il corale delle *Tesmoforiazuse* fa emergere una sostanziale differenza fra la chiarezza didascalica del testo comico e l'allusività velata del testo tragico: in Aristofane il riferimento alla veloce corsa dei piedi è inserito in un contesto indubbiamente circolare, poiché esso ricorre dopo le precise istruzioni sulla disposizione dei coreuti (vv. 954-955, κοῦφα ποσὶν ἄγ' εἰς κύκλον,/ χειρὶ σὺναπτε χεῖρα); nel passo sofocleo, invece, il κύκλιος χορός è ipotizzabile solo affidandosi a indizi molto più sottili, riconoscibili solo dopo un'analisi minuziosa dei pochi dati ancora a disposizione.

Un ulteriore indizio a favore del movimento circolare compiuto dal coro in questi versi può essere contenuto nel participio ὑποστρέφων – tramandato da tutti i codici e dagli scolii –, sulla cui genuinità sono stati sollevati dei dubbi che hanno portato a una sua correzione in alcune edizioni<sup>115</sup>, solo perché il significato del verbo in questo contesto non risulterebbe perspicuo. Per comprendere a pieno le ragioni di questa perplessità, sarà utile scandagliare tutti i possibili significati di ὑποστρέφω.

112. *Schol. Soph. Trach.* 218 (p. 100 Xenis), εἰς Βακχικὴν ἄμιλλαν, τουτέστι χορείαν, παρορμᾷ με ὁ κισσός.

113. I passi citati da JEBB 1892, 37 a supporto di questo significato di ἄμιλλα e derivati sono *Soph. Ant.* 1065, τρόχους ἀμιλλητήρας ἡλίου; *El.* 861, χαλάργοις ἐν ἀμιλλαις; *OC* 1062-1063, ῥιμφαρμάτοις/ φεύγοντες ἀμιλλαις. LLOYD-JONES 1972, 270, concordando sull'idea di un rapido movimento, cita invece *Eur. Or.* 456, γέροντι δεῦρ' ἀμιλλᾶται ποδί, «col suo passo di vecchio si affretta per venire qui» (trad. di E. Medda), dove il verbo ἀμιλλάομαι comunica appunto l'idea della fretta più che quella della contesa (cfr. DI BENEDETTO 1965, 97).

114. Si veda a tal proposito l'espressione ἀγωνίω/ ἐλελιζόμενος ποδὶ di *Pind. fr.* 107a Sn.-M., vv. 2-3, anch'essa usata per indicare un passo di danza particolarmente rapido e giustamente citata da SCHNEIDWIN – NAUCK – RADERMACHER 1914, 69 per spiegare *Soph. Trach.* 219-220 («ἄμιλλα deutet auf die im Tanz geschwungenen, gleichsam miteinander in Raschheit wetteifernden Füße»), ma poi tralasciata dai commentatori successivi. Anche SILK 2009, 150-151 preferisce sottolineare in questo passo l'idea della competizione.

115. Nella sua edizione del 1924, Pearson congettura e stampa ἐπιστρέφων, sulla scorta di *Trach.* 1182, ὡς πρὸς τί πίστιν τήνδ' ἄγαν ἐπιστρέφεις; «perché insisti così tanto su quest'assicurazione?», ma non si capisce bene come il valore di ἐπιστρέφω in questo verso (sul quale si veda la puntuale spiegazione di LONGO 1968, 387) sia assimilabile al contesto di *Trach.* 219-220. DAWE 1978, 81, non convinto dalla costruzione sintattica, propone ποδὸς στρέφων ἄμιλλαν su suggerimento di Page (congettura accettata in DAWE 1996d, 12), ritenendo che in questo modo il testo sia più soddisfacente: l'immagine della 'gara di piedi' per indicare la velocità di un movimento si ritroverebbe anche in *Eur. Or.* 456 e *IA* 213-215 (ma si vedano le obiezioni di EASTERLING 1982, 106-107 sulla pertinenza di questi due *loci similes*).

Nel suo significato primario e letterale, il composto indica l'atto del "volgersi indietro", perciò esso è per lo più usato per indicare un'inversione della direzione di marcia rispetto a quella in corso<sup>116</sup>, da cui deriva logicamente il significato più ampio di "ritornare" a casa o in un luogo dove si è appena stati<sup>117</sup>. Un uso figurato del verbo, a indicare il ritorno a una situazione vigente prima di un cambiamento, è attestato in *Ar. Av.* 1283 e *Theopomp. Hist. FGrH = BNJ* 115 F 75c, 8, ed è forse sottinteso nell'improbabile interpretazione dello *schol. Soph. Trach.* 218 (p. 100 Xenis), τὸ δὲ ὑποστρέφων ἀντὶ τοῦ ἀπὸ λύπης εἰς ἡδονὴν μετὰγων ἢ ὑποβάλλων<sup>118</sup>. E sembra altrettanto improbabile nel contesto delle *Trachinie* l'altro significato traslato del verbo, cioè "eludere", sicuramente derivato dall'idea del voltarsi o ritrarsi per evitare o rifiutare qualcosa<sup>119</sup>. L'atto fisico del ritrarsi in seguito a una paura improvvisa è invece da presupporre nell'unico altro luogo sofocleo in cui il verbo ὑποστρέφω è impiegato (*OT* 728), quando Giocasta chiede a Edipo: ποίας μερίμνης τοῦθ' ὑποστραφεῖς λέγεις; "quale preoccupazione ti fa ritrarre e dire questo?"<sup>120</sup>. Che la reazione fisica di Edipo alla menzione del trivio come luogo dell'assassinio di Laio consistesse in un improvviso balzo all'indietro<sup>121</sup> è ipotizzabile a partire da un passo erodoteo dove ὑποστρέφω veicola piuttosto chiaramente l'immagine di un brusco indietreggiare dei cavalli in battaglia<sup>122</sup>. Tuttavia, non sembra possibile che anche in *Trach.* 220

116. Per ovvi motivi, quest'uso è preponderante negli storici (per convenienza e pertinenza si citano solo *loci similes* di età arcaica e classica): cfr. *Hdt.* IV 128, 3 e 140, 1; V 92, δ 1; VII 211, 3; IX 14 e 18, 2; *Thuc.* III 24, 2; IV 33, 2; *Xen. HG* III 5, 20; IV 3, 22 e 5, 3 (con *Ag.* 2, 19); V 1, 26 e 4, 53-54; VI 5, 13. Ma non mancano sue occorrenze in altri generi letterari, sia in prosa che in poesia: *Hom. Il.* 5, 581; 11, 446 e 567; 12, 71; *Eur. TrGF* V, 1 F 495, v. 3; *Antipho Tetr.* 4, 5; *Aeschin. in Ctes.* 161.

117. Cfr. *Hom. Il.* 3, 407; *Hom. Od.* 8, 301 e 18, 23; *Aesop.* 227, 276, 266 *aliter*; *Pherecyd. FGrH = BNJ* 3 F 13c, F 32b, F 37b, F 11b; *Hdt.* IV 120, 4 e 124, 2; *Hellanic. FGrH = BNJ* 323a F 17b; *Herodor. FGrH = BNJ* 31 F 54; *Eur. Alc.* 1019 e *HF* 736; *Ctes. FGrH* 688, F 13, 31; F 15, 49; F 45, 17; *Xen.* VI 6, 38.

118. È forse influenzata da questo scolio l'interpretazione fornita da CAMPBELL 1879, 198 per l'uso del verbo ὑποστρέφω in *OT* 728: «the verb is used metaphorically to express Oedipus' sudden change of mood». Ma anche qui l'uso figurato risulta difficilmente accettabile.

119. Esso è attestato in *Eur. IA* 363 e *Xen. An.* II 1, 18.

120. Questa l'interpretazione di FINGLASS 2018, 397, che nella traduzione adopera il verbo "recoil".

121. Diversamente JEBB 1893, 101 presuppone che Edipo si sia girato bruscamente verso Giocasta, «like a man whom a sound at his back causes to turn in alarm», invece che nella direzione opposta (così anche KAMERBEEK 1967, 153). Altri, invece, leggono nel verbo il senso della "preoccupazione per qualcosa" e citano come *loci similes* *Soph. Ai.* 1116-1117, τοῦ δὲ σοῦ ψόφου οὐκ ἂν στραφεῖην, "non cambierò idea per il tuo strepitare", e *Phil.* 598-599, τίνος δ' Ἀτρεΐδαι τοῦδ' ἄγαν οὕτω χρόνῳ τοσῶδ' ἐπεστρέφοντο πράγματος χάριν; "e a che scopo gli Atridi dopo così tanto tempo si sono presi tanta cura per costui?" (cfr. LONGO 1972, 208 e DAWE 2006, 135). Ha tuttavia ragione KAMERBEEK 1967, 152 a dire che rispetto a questi passi l'uso di ὑποστραφεῖς è «somewhat stronger».

122. *Hdt.* IV 129, 3, πολλάκις δὲ ἐπελαυνόντων ἐπὶ τοὺς Πέρσας μεταξύ ὅκως ἀκούσειαν οἱ ἵπποι τῶν ὄνων τῆς φωνῆς, ἐταράσσοντό τε ὑποστρεφόμενοι καὶ ἐν θώματι ἔσκον, ὀρθὰ ἰστάντες τὰ ὦτα, ἅτε οὔτε ἀκούσαντες πρότερον φωνῆς τοιαύτης οὔτε ἰδόντες τὸ εἶδος, «spesso, nel corso di un attacco contro i Persiani, i cavalli, appena udivano il raglio degli asini, si adombravano, indietreggiavano e restavano attoniti, drizzando le orecchie, perché non avevano mai visto un suono del genere e non avevano mai visto un animale con quell'aspetto»

Sofocle abbia usato il verbo in quest'ultima accezione, in quanto il contesto scenico non suggerisce affatto un sentimento di terrore: l'effetto del suono dell'aulo e dell'edera sulle fanciulle del coro è piuttosto di un euforico e consenziente trasporto. Dunque, come intendere e tradurre il verbo in questo contesto?

Pur con qualche leggera divergenza, la maggior parte dei commentatori concorda nel ritenere che in questo passo ὑποστρέφω si riferisca al movimento vorticoso del coro, leggendolo dunque come un riferimento alla *performance* orchestrale in atto: Jebb lo intende come “whirling a little”, dandogli il significato proprio del verbo ὑποκινέω, «i.e., just beginning to set the dance in movement. Not, ‘bringing back’» (JEBB 1892, 37)<sup>123</sup>. Appare molto chiaro in quest'ultima precisazione che il problema degli editori risieda nel movimento retrogrado implicito in ὑπο-, che infatti Pearson rifiuta proprio su queste basi: «more precisely it should be *turning back something which has been in process*, and that is not the case here» (PEARSON 1925, 2). Nella sua difesa del verbo tradito, Lloyd-Jones salva l'idea di un movimento vorticoso e giustifica il preverbo ὑπο- in questo modo: «the speaker tries to go forward, but is whirled backwards as a ship is driven backwards by a contrary wind» (LLOYD-JONES 1972, 265), secondo quanto avviene a Cassandra in Aesch. Ag. 1215-1216, ὑπ' αὖ με δεινὸς ὀρθομαντείας πόνος/ στροβεῖ ταρασσῶν φροιμίους † ἐφημένους †, dove ὑποστροβεῖ è un “far girare” in senso metaforico, «in relazione a un turbamento mentale» (MEDDA 2017, III 226) che costringe il personaggio a soccombere allo sconvolgimento psichico, tralasciando qualunque altra cosa stesse dicendo.

Un po' diversa l'interpretazione di Burton, il quale rifiuta la ricerca di un'accezione figurata del verbo: «the participle ὑποστρέφω... describes the dance, a circling movement in which the dancers return to the starting-point» (BURTON 1980, 52), come testimoniato da Hom. Il. 5, 581, ὃ δ' ὑπέστρεφε μώνυχας ἵππους (che egli intende così: «he was turning his chariot round to bring it back»). Il senso del “vorticare” veicolato da στρέφω e del “tornare indietro” specificato da ὑπο- non sarebbero dunque in contraddizione, nell'opinione di Burton, poiché il coro compirebbe un girotondo completo, di modo che per ognuno la posizione di partenza e quella di arrivo coincidano. Siamo finalmente di fronte a un tentativo d'interpretazione del verbo in chiave schiettamente performativa: come si

---

(trad. di A. Colonna – Bevilacqua).

123. La medesima spiegazione è accettata da KAMERBEEK 1959, 73 e sottintesa nella traduzione di WEBSTER 1936, 167, «ah, the ivy awakes my frenzy, evoe! whirls me now in Bacchic dance»; ma l'idea di un movimento leggero o graduale è avversata da LONGO 1968, 103, il quale propende per l'idea dell' “insinuare”, leggendolo quindi più come un moto interiore. Sembra essere rimasta isolata, invece, l'interpretazione di SCHIASSI 1953, 36, che legge in ὑπο- «una sfumatura di senso che si può rendere con “occultamente” o “insensibilmente” [...], quindi “mi fa girare in tondo senza che me n'accorga”».

cercherà di mostrare, questa è forse la pista da seguire per rendere conto, nel modo più appropriato, sia dell'integrità del testo tradito che dei *realia* dell'esecuzione orchestrale di questa sezione del canto.

Se, dunque, proviamo a tornare al significato originario e letterale di ὑποστρέφω, “volgersi indietro”, e cerchiamo di immaginare in che modo un simile movimento potesse essere usato nella danza, potremmo forse spiegare meglio la congruenza del verbo con il dato performativo? Ricapitolando quanto si è detto nelle pagine precedenti, l'ipotesi che qui si propone prevede che ai vv. 216-217 il coro si disponesse in forma circolare e che nei versi seguenti avviasse il movimento rotatorio. Sembra ragionevole immaginare che al v. 222 tale movimento dovesse già essere stato interrotto e che fosse avvenuta una ‘rottura del cerchio’, la quale avrebbe permesso ai coreuti una nuova dispersione nello spazio scenico per rivolgersi a Deianira e reagire – forse anche disordinatamente – all'ingresso in scena della στολή<sup>124</sup>. È conseguentemente plausibile che il girotondo del coro non andasse oltre il *refrain* peanico del v. 221, il quale potrebbe costituire un segnale di arresto del movimento vorticoso: ciò implicherebbe che i coreuti girassero in cerchio tenendosi per mano in corrispondenza dei soli vv. 218-221.

Non è perciò ipotizzabile che al v. 220 – cioè al terzo di questi quattro versi – il participio ὑποστρέφων accompagnasse l'inversione del movimento rotatorio del coro e che quindi il verbo sia banalmente da intendere come “volgendomi indietro, trascinandomi nella direzione opposta”? Nel quadro di questa ipotesi, si tratterebbe di immaginare che il coro, nel momento in cui afferma di essere travolto dal potere inebriante dell'edera, mostrasse gli effetti dell'invasamento bacchico prima ruotando in un verso e poi nell'altro: in questo senso l'uso del verbo ὑποστρέφω può considerarsi quasi tecnico, in quanto indicherebbe l'effettivo cambio di direzione di una corsa già in stato di avanzamento<sup>125</sup>. Come si dirà più diffusamente nel § 4.4.2, un'inversione della direzione di corsa durante il κύκλιος χορός è ipotizzabile anche in Ar. *Thesm.* 959-968 sulla base dello schema metrico: anche in questo caso si ha un chiaro segnale d'interruzione di questa figura orchestrale al v. 968, seguito da un cambio di tono del canto verso tipologie innodiche e da un mutamento dei movimenti di danza.

Per quanto questa ipotesi di ricostruzione della *performance* coreutica possa già bastare a giustificare il legittimo uso del verbo ὑποστρέφω in questo contesto, non si può

124. Per l'impressionante effetto visivo che doveva suscitare sugli spettatori un così alto numero di personaggi in scena si veda il commento di RODIGHIERO 2004, 167 *ad* v. 225.

125. Ha dunque inteso correttamente PEARSON 1925, 2, quando afferma che nello specifico ὑποστρέφων dovrebbe significare “turning back something which has been in process”, ma poi nega che tale significato possa essere pertinente in questo passo (*supra* p. 102).

trascurare un'altra possibilità nell'esecuzione orchestrale di questi versi, alla quale farebbe pensare il confronto con una celebre scena omerica. Si tratta della prima menzione letteraria di una danza circolare, contenuta all'interno della terza scena di danza dipinta da Efesto nello scudo di Achille e così descritta (Hom. *Il.* 18, 590-606):

<p>ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,  τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ  Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.  ἔνθα μὲν ἠῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεισίβοιαι  ὄρχευντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειράς ἔχοντες.  τῶν δ' αἰ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας  εἴατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ·  καὶ ῥ' αἰ μὲν καλὰς στεφάνους ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας  εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων.  οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  ῤεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν  ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν·  ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.  πολλὸς δ' ἡμερόνεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  τερπόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς  μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.</p>	<p>Poi disegnò una pista di danza lo sciancato abilissimo, simile a quella che nella grande città di Cnosso Dedalo fece per Arianna dalla bella chioma. Vi danzavano giovani e fanciulle desiderabili, al polso gli uni alle altre tenendo la mano. Queste avevano vesti sottili di lino, quelli indossavano chitoni ben lavorati, ancora brillanti d'olio; le une portavano belle corone, gli altri avevano spade d'oro appese a cinturoni d'argento. Talvolta con piede esperto giravano su se stessi agilmente, come quando la ruota girevole tra le sue mani il vasaio prova seduto, per vedere se scorre; altre volte in fila si venivano incontro fra loro. Molta folla era intorno al bel coro e ne godeva; tra loro due acrobati, aprendo la danza, piroettavano al centro<sup>126</sup>.</p>
---	---

Si noti come in soli quattro versi siano descritte in modo piuttosto chiaro due diverse modalità di danza: nella prima (vv. 599-601) il coro assume la formazione di un κύκλιος χορός che ruota ad alta velocità<sup>127</sup>, come dimostrano da un lato l'espressione θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι (v. 599) – dove i “piedi esperti” sono affini alla tipologia di espressioni citate sopra per spiegare il termine ἄμιλλα (*supra* p. 100) –, dall'altro il paragone con il movimento rotatorio del tornio da vasaio (vv. 600-601); nella seconda, invece, il coro si disponeva su due o più file che si vengono incontro (θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι, v. 602). Si ritiene comunemente che la danza descritta in questo passo fosse propriamente la γέρανος<sup>128</sup>, una danza tipica dell'isola di Delo, dove fu danzata per la prima volta dai quattordici giovani ateniesi che erano sfuggiti al Minotauro grazie all'aiuto di Teseo e Arianna (Plut. *Thes.* 21, 1-2)<sup>129</sup>:

126. Trad. di G. Cerri. Come si noterà dalla numerazione dei versi, si accetta l'atetesi del v. 604, ma sulla questione si rinvia a D'ACUNTO 2009, 187-188 e SBARDELLA 2009 (con annessa bibliografia).

127. Nel suo commento al passo, Eustazio usa il vocabolo δῖνος, “vortice”, per descrivere questa danza: cfr. Eust. *ad Hom. Il.* 18, 590-605 (vol. IV, pp. 266-272 van der Valk).

128. Cfr. Eust. *ad Hom. Il.* 18, 590-605 (vol. IV, pp. 267-268 van der Valk); CALAME 1977a, 111-115; STANLEY 1993, 10, 244, 294; MENICETTI 2006, 14; CERRI 2010, 201-202; D'ACUNTO 2016, 208-210. Ma LAWLER 1964a, 46-47 si dichiara contraria a questa identificazione.

129. La menzione della danza è anche in Poll. IV 101: τὴν δὲ γέρανον κατὰ πλῆθος ὠρχοῦντο, ἕκαστος ὑφ' ἑκάστῳ κατὰ στοιχόν, τὰ ἄκρα ἐκατέρωθεν τῶν ἡγεμόνων ἔχόντων, τῶν περὶ Θησέα πρῶτον περὶ τὸν Δῆλιον

ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε, καὶ τῷ θεῷ θύσας καὶ ἀναθείς τὸ Ἀφροδίσιον ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἡιθέων χορείαν ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων ἐν τινὶ ῥυθμῷ παραλλάξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος. ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμόν, ἐκ κεράτων συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων.

«Salpato dunque da Creta, Teseo giunse a Delo; dopo aver sacrificato al dio e dopo aver dedicato la statua di Afrodite che aveva ricevuto da Arianna, danzò in coro insieme ai giovani la danza che ancor oggi si dice compiano i Deli: ad imitazione degli intricati meandri del Labirinto e delle evoluzioni compiute per uscirne, che si svolgono e si alternano secondo un ritmo determinato. Come scrive Dicearco, i Deli chiamano questo tipo di danza “danza della gru”: Teseo danzò intorno all’altare detto Cheratone, perché composto di corna, tutte sinistre» (trad. di C. Ampolo).

Ci sono certamente delle affinità fra la descrizione della danza festosa a Delo e quella dello scudo di Achille: ai vv. 590-592 il testo epico fa riferimento a Cnosso e a vicende cretesi, tramite la pista di danza costruita da Dedalo per Arianna; il coro è composto in entrambi i casi da adolescenti di ambedue i sessi, dunque in età prossima al matrimonio<sup>130</sup>. Le due descrizioni, però, non risultano del tutto sovrapponibili, soprattutto perché – pur sulla base delle scarse testimonianze a nostra disposizione – sembra di poter escludere che la γέρανος fosse una danza circolare *tout court*<sup>131</sup>: non si capisce infatti come un comune κύκλιος χορός potesse imitare i meandri del Labirinto di Cnosso e il cammino tortuoso per uscire da esso.

È più probabile, invece, che la catena dei danzatori rimanesse aperta, di modo che i due corifei alle estremità – chiamati γερανούλκοι<sup>132</sup> – potessero trascinare gli altri coreuti in tutte le volute possibili, variando in continuazione la direzione di marcia<sup>133</sup>. Non è stato ancora fatto notare come una siffatta formazione aperta – cioè composta da una fila di persone che si tengono per mano e che si muovono formando una discreta varietà di curve, ma senza rompere la catena – sia sufficiente a giustificare il nome della danza: anche le gru, infatti, volano in fila, posizionandosi l’una accanto all’altra, con le più esperte poste alle estremità per guidare le più giovani durante le migrazioni (cfr. Ael. NA 3, 13).

βωμόν ἀπομιμησαμένων τὴν ἀπὸ τοῦ λαβυρίνθου ἔξοδον.

130. Sul valore iniziatico di queste danze si veda D’ACUNTO 2009, 180-186, il quale dà molto peso al particolare del “tenersi per mano prendendo i polsi” (ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χειρας ἔχοντες, v. 594) – ben documentato nella pittura vascolare di età geometrica – in quanto può essere un gesto simbolico del rapimento matrimoniale (cfr. JENKINS 1983).

131. L’ipotesi di FEARN 2007, 247-256, secondo il quale la γέρανος non era altro che una versione della delia del κύκλιος χορός, non sembra corroborata dalle fonti.

132. Cfr. Hesych. γ 404 Latte – Cunningham, γερανούλκος· ὁ τοῦ χοροῦ τοῦ ἐν Δήλῳ ἐξάρχων.

133. Si vedano, a tal proposito, le varie ipotesi ricostruttive di LAWLER 1946; LAWLER 1964a, 47; ROUX 1979, 116-120; KERÉNYI 1983, 116-117; PAPAPOPOULOU 2004, 164-171.

La somma di questi dati relativi alle possibilità di esecuzione della danza dello Scudo e della γέρανος si rivela molto utile ai nostri fini, poiché può fornire nuovi spunti interpretativi spendibili anche nella ricostruzione di un frammento di *performance* orchestrale del coro sofocleo.

Sulla base del confronto con il passo omerico e con le fonti sulla γέρανος, infatti, vale forse la pena di prendere in considerazione anche per la danza delle *Trachinie* una doppia modalità performativa. Si potrebbe ipotizzare che il movimento retrogrado alluso dal participio ὑποστρέφων servisse non tanto a far ruotare il cerchio nella direzione opposta, ma ad interrompere la formazione ciclica già al v. 220, grazie a un'inversione di marcia della corifea, che – proprio svolgendo il ruolo di γερανουλκός – poteva spezzare il cerchio e trascinare la fila dei coreuti in formazione lineare. In tale posizione le coreute avrebbero dunque pronunciato il *refrain* peanico (v. 221) e accolto – in una posizione forse più consona rispetto a quella circolare – la στολή incedente. Non sappiamo, ovviamente, quali fossero le tempistiche della *performance* e dunque è impossibile sbilanciarsi su quale delle ricostruzioni orchestriche potrebbe ‘funzionare’ meglio, ragionando sulla base del tempo impiegato dal coro a svolgere quei movimenti. È impossibile stabilire se e quanti interludi strumentali potessero esserci fra un verso e l'altro: si potrebbe pensare, ad esempio, che prima o dopo il *refrain* peanico la musica e la danza continuassero anche indipendentemente dal canto, per permettere al coro di completare la figura di danza e disporsi diversamente.

Bisogna ovviamente mettere in evidenza almeno due differenze notevoli fra il corale sofocleo e le danze qui apportate come confronti: in Hom. *Il.* 18, 593-594 e nei racconti sull'origine della danza delia si dice esplicitamente che il coro è composto da ἦῑθεοὶ καὶ παρθένοι che danzavano insieme, mentre nelle *Trachinie* non abbiamo alcun dato solido per affermare che questo corale venisse eseguito – ovviamente soltanto nella finzione scenica – da un coro misto<sup>134</sup>; in *Trach.* 216-221 non sembra esserci lo spazio temporale necessario affinché i coreuti si dispongano in più file e si vengano incontro, come è chiaro nella descrizione omerica della seconda figura di danza<sup>135</sup>.

Rimane il fatto, però, che la lettura di Hom. *Il.* 18, 590-606 ci aiuta a prendere in considerazione nuove strade interpretative, poiché ci suggerisce l'idea che all'interno di una

134. La menzione della ἀρσένων κλαγγά ai vv. 206-207 non basta a dimostrare che arrivasse in scena, solo per questo breve canto infraepisodico, un semicoro maschile: sembra più probabile che agli imperativi ἀνολούξατε ... ἀλαλαῖς (vv. 204-205), ἴτω κλαγγά (vv. 206-207), παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ (vv. 209-210) e βῶατε (v. 211) non corrispondesse un'effettiva ‘risposta’ da parte di membri estranei al coro delle donne di Trachis.

135. Questa cosa è invece probabile per Ar. *Thesm.* 953-984, come ha sostenuto LAWLER 1945, 59-66 (*infra* § 4.4.2).

stessa *performance* corale potessero convivere entrambe le modalità orchestriche e che una disposizione ciclica potesse essere immediatamente seguita da una formazione per *στίχες*. Questo, nella totale assenza di dati certi per recuperare qualche tassello della perduta *performance*, dovrebbe essere sufficiente a farci prendere in considerazione una possibilità di esecuzione più variegata e complessa di un semplice *κύκλιος χορός* per il corale tragico.

È ovvio, poi, che non ci è concesso andare oltre la mera proposta delle due alternative fin qui ricostruite per l'accompagnamento orchestrale dei vv. 218-221: 1) un movimento sempre circolare, con cambio della direzione rotatoria al suo interno; 2) un movimento circolare ai vv. 218-219, seguito da una rottura del cerchio e dalla disposizione lineare dei coreuti, in direzione opposta a quella di rotazione. Ciò che importa far notare è che entrambe queste proposte sono necessariamente posteriori al recupero del significato etimologico di *ὑποστρέφω*: soltanto un approfondimento sul suo impiego in questo contesto scenico, illuminato da una prospettiva schiettamente performativa, ci consente di aprire nuove possibilità di lettura per l'intero passo.

#### 4.4 Qualche confronto drammatico

Al fine di mostrare che i poeti drammatici sono avvezzi a sfruttare una 'maniera iporchematica' (*ὑπορχηματικὸς τρόπος*) in canti che presuppongono sì dei motivi cultuali, ma anche e soprattutto un'atmosfera di festa, si propongono in questa sezione altri canti drammatici non sofoclei che presentano dei tratti in comune con il corale appena analizzato: si tratta di due corali astrofici euripidei (*El.* 585-595 e *Ba.* 1153-1167) e di un canto di Aristofane (*Thesm.* 953-1000).

Occorre, però, fare una precisazione preventiva, in quanto la riaffermazione dei motivi gioiosi in Soph. *Trach.* 205-224 potrebbe far pensare che l'analisi fin qui condotta ci riconduca al punto di partenza che volevamo smentire: e cioè alla definizione ottocentesca dei canti iporchematici tragici come 'canti di gioia' subito prima della catastrofe (*supra* § 2.3.2). Le cose non stanno in questo modo, poiché nessuno dei canti presi in considerazione in questo capitolo risulta collocato in un momento dell'azione scenica che consenta l'assolvimento della funzione drammaturgica solitamente attribuita agli 'stasimi iporchematici' sofoclei. In altre parole, nessuno di questi corali presenta un'esternazione di gioia che viene 'smentita' nella scena seguente, come accade per Soph. *Ai.* 693-718: vedremo che nei primi due esempi (§§ 4.4.1 e 4.4.2) non si può sostenere che il sentimento di giubilo celi ambiguità, incertezza o il presagio di uno stravolgimento futuro

degli eventi in una direzione opposta a quella sperata; la situazione è un po' più sfumata per il terzo esempio (§ 4.4.3), ma vedremo in seguito in che modo.

#### 4.4.1 Euripide, *Elettra* 585-595

Questo breve canto di Euripide è anch'esso un corale infraepisodico dalla struttura astrofica, la cui funzione drammaturgica consiste nell'espressione di una gioia subitanea del coro di fronte all'avvenuto riconoscimento fra Elettra e Oreste, nonché di inatteso sollievo e nuova speranza per il ritorno in patria del figlio di Agamennone, legittimo vendicatore del padre.

Si propone di seguito il testo, che riproduce quasi *in toto* quello tramandato dai manoscritti, come si può evincere dall'essenziale apparato critico che lo accompagna. L'unica modifica apportata alla colometria trādita riguarda lo spostamento di *τάλας* dal *colon* 5 al precedente, giustificabile con il fatto che la simmetria metrica della prima metà del canto appare troppo evidente per essere casuale<sup>136</sup>; si segnala inoltre che ai *cola* 8-9 si preferisce la sistemazione colometrica di **P** a quella di **L**<sup>137</sup>, non solo perché essa restituisce un ritmo più uniformemente docmiaco, ma anche perché il docmio di schema  $\cup\cup\cup\cup-$  compare già all'inizio dell'ode, sempre in corrispondenza della ripetizione di una forma verbale.

585	1	ἔμολες ἔμολες, ὦ, χρόνιος ἀμέρα,	Sei qui, sei qui, o giorno tanto atteso!
586	2	κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῆ	Risplendi e mostri chiaramente
587	3	πόλει πυρσόν, ὃς παλαιᾶ φυγᾶ	alla città la luce, che per il lungo esilio,
588	4	πατρίων ἀπὸ δωμάτων τάλας	infelice, lontano dalla casa paterna
589	5	ἀλαίνων ἔβα.	andava errando.
590	6	θεὸς αὖ θεὸς ἀμετέραν τις ἄγει	Ma un dio, un qualche dio guida la nostra
591	7	νίκαν, ὦ φίλα.	vittoria, o cara.
592	8	ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον, ἴει	Solleva le mani, innalza la voce, leva
593	9	λιτὰς εἰς θεούς,	preghiere agli dèi:
594	10	τύχα σοι τύχα	che per la buona sorte
595	11	κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.	tuo fratello s'impadronisca della città!

588 πατρίων Nauck: πατρώων LP 589 ἔβα LP s.l.: ἔβας LP i.l. 590 αὖ PTr: fort. οὖν L<sup>ac</sup> 594 τύχα σοι τύχα Tyrwhitt apud Musgrave: τύχα σοι τύχα LP: λευκᾶ σοι τύχα Reiske: τύχα σοι καλᾶ Denniston

136. Sulla *constitutio textus* e su questo punto della colometria, dunque, ci si trova in accordo con le scelte degli editori moderni.

137. Quest'ultima è stata preferita da DALE 1983, 66 e BASTA DONZELLI 2002, 33. Tutti gli altri editori – con l'eccezione di KOVACS 1998, 214, il quale divide come **P** – optano per la trasposizione al *colon* 8 di ἴει λιτὰς, per ottenere due docmi, e poi accorpano la restante parte del *colon* 9 con il successivo, che si configura dunque come *cr do* (cfr. MURRAY 1913a, *ad l.*; DENNISTON 1939, *ad l.*; DIGGLE 1981, 82; LOURENÇO 2011, 208; CROPP 2013, 78; ROISMAN – LUSCHNIG 2011, 55; DISTILO 2012, I 281).



cazione della vendetta, sulla quale è lo stesso Oreste a riportare l'attenzione subito dopo i festeggiamenti (vv. 598 ss.). Forse è addebitabile a questa necessità di condensazione del momento di gioia in pochi versi anche la diversità di questa scena rispetto alle altre scene di riconoscimento nelle tragedie di Euripide (*IT* 827-899, *Ion* 1445-1509, *Hel.* 625-697), dove l'emozione dei protagonisti è lungamente espressa in un duetto lirico invece che da un canto corale<sup>139</sup>. Somiglianze, dunque, ma anche differenze: poiché è normale che ogni tragediografo, pur rifacendosi ai medesimi modelli di riferimento, giunga di volta in volta a soluzioni diverse per adattare le parti liriche a un contesto scenico sempre mutato.

Rimane comunque il fatto che anche in questo brevissimo intermezzo lirico sembrano affiorare gli indizi di una modalità iporchematica che ne caratterizzava la *performance*<sup>140</sup>: il riferimento a canti εἰς θεοῦς; l'accenno alla *performance* in atto; un intreccio metrico-ritmico particolarmente movimentato che trova confronti nei frammenti iporchematici di Pindaro<sup>141</sup>. Questi elementi iporchematici, insieme ai riferimenti alla futura e ormai sicura vittoria sugli assassini usurpatori<sup>142</sup>, contribuiscono a conferire alla scena un tono di fresco giubilo che consente al coro, per quanto gli è concesso, di celebrare il ritorno di Oreste<sup>143</sup>.

#### 4.4.2 Aristofane, *Tesmoforiazuse* 953-1000

Un'espressione di gioia molto più ampia e strutturata si trova, invece, nella sezione lirica di una commedia di Aristofane: nessun canto drammatico, infatti, può vantare una concentrazione di riferimenti alla *performance* orchestrale pari a questo corale delle *Tesmoforiazuse*. La commedia fu rappresentata alle Grandi Dionisie nel 411 a.C., quando la rivoluzione musicale che va sotto l'etichetta di 'Nuova Musica' doveva avere notevol-

139. La cosa è stata notata da HOSE 1991, 171.

140. Anche DENNISTON 1939, 123 (e con lui DISTILO 2012, I 276) allude a un accompagnamento con danze «by the lively movements of the ὑπόρχημα», ma senza meglio specificare il riferimento di genere.

141. Si noti soprattutto la presenza del cirenaico in seconda posizione, proprio come in Pind. fr. 105a Sn.-M. (*supra* § 2.2.3, p. 56).

142. Non sembra il caso, però, di sovraccaricare di significato l'immagine di Oreste come 'faro luminoso' ai vv. 586-587 (cfr. CROPP 2013, 183) o l'impiego del sostantivo νύκτ al v. 591 (cfr. SWIFT 2010, 157) per individuare nel canto un'intonazione epinicia che non può essere supportata da ulteriori argomentazioni: per la celebrazione della 'vittoria agonale' di Oreste in quella chiave bisognerà aspettare l'omicidio di Egisto e il canto che ne seguirà (*infra* cap. 8).

143. Di 'ode celebrativa' parlano anche ROISMAN – LUSCHNIG 2011, 172: «this short song of celebration addressing both Orestes and Electra marks the end of the recognition scene and forms a transition to the scene in which Orestes and Electra, guided by the Old Man, plan the murders».

mente influenzato i gusti del pubblico. Come ha osservato Carlo Prato, questo canto corale si inserisce proprio in questa temperie culturale da *fin de siècle*:

«si tratta, in definitiva, di un nuovo modo di concepire il canto lirico, che tende a privilegiare sempre più gli aspetti orchestico-musicali, cari al pubblico, a scapito della parola, e a divenire via via [...] un teatro di intrattenimento, in cui balzavano in primo piano non tanto le doti degli attori quanto le qualità della musica e il virtuosismo dei danzatori e dei cantanti» (PRATO – DEL CORNO 2001, 307).

Il contesto scenico di riferimento è il seguente: dopo essere stato scoperto, il Parente ha tentato invano di fuggire con l'aiuto di Euripide, ma nessuna delle loro trovate ha funzionato e il pritano è venuto a prenderlo insieme a un arciere scita per metterlo alla gogna. Rimaste sole sulla scena, le tesmoforanti sono in uno stato di esaltazione per la soluzione positiva della vicenda e si autoesortano a festeggiare con danze e canti, secondo l'uso delle celebrazioni legate alle due dee (Demetra e Persefone), come viene annunciato nel preludio anapestico che introduce il canto vero e proprio (*Thesm.* 947-952).

Si propone di seguito il testo del canto, con traduzione e analisi metrica, in massima parte corrispondente al testo e alla colometria dell'unico e autorevole codice **R** (*Ravenas* 429, X sec.). A tal fine, ci si avvale della *constitutio textus* e della colometria di Loredana Di Virgilio<sup>144</sup>, eccetto che per alcune divergenze che si enumerano di seguito:

- si preferisce suddividere il canto in sezioni, per mettere in evidenza la responsione dei vv. 959-961/1 = 963-965 = 966-968 e dei vv. 969-976 = 977-984;
- al v. 965, proprio allo scopo di restituire la suddetta responsione, vengono congiunti i due *cola* 965a (*3tr<sub>λλ</sub>*) e 965b (*tr hypercat*) – così trasmessi da **R** – in modo da ottenere un *4tr<sub>λ</sub>*;
- al v. 990 si accetta la congettura di Enger (εὔϊε, ᾧ Διὸς σὺ) in luogo del tràdito εὔϊον ᾧ Διόνυσσε, ma si mantiene la struttura astrofica dei vv. 990-1000<sup>145</sup>, in quanto la responsione fra i vv. 990-994 e 995-1000 può essere ripristinata solo al costo di numerosi e incerti interventi testuali.

144. Cfr. DI VIRGILIO 2018, 97-100, alla quale si rimanda per l'apparato critico, da integrare con PRATO – DEL CORNO 2001, 102-107.

145. Questa scelta è in accordo con DI VIRGILIO 2018, 100 (la struttura astrofica di questi versi era già stata proposta da WILAMOWITZ 1921, 475-476, ma con colometria e scelte testuali differenti). Sebbene i primi due *cola* della presunta coppia strofica appaiano metricamente uguali grazie alla correzione di Enger (vv. 990-991 = vv. 995-996), il testo tramandato per i versi successivi (vv. 992-994 e 997-1000) mostra delle sequenze alquanto diversificate, sia nella misura che nel numero dei *cola*. Al netto di una quasi totale ricolometrizzazione, un 'ripristino' della responsione è possibile se si accettano una correzione e una lacuna al v. 994 (ᾧ Εὔϊ', Εὔϊ', εὐοῖ/ <—υυυ> ἀναχορεύων) e una modifica dell'*ordo verborum* ai vv. 997-998 (δάσκια πετρώδεις τε νάπαι βρέμονται), come in PRATO – DEL CORNO 2001, 106: si otterrebbe così una coppia strofica dallo schema metrico *aristoph* | *pher* | *hemiascl I* | *reiz<sup>a</sup> reiz<sup>a</sup>* | *zia<sub>λ</sub>* | *zia<sub>λ</sub>*.

#### 4.4 Qualche confronto drammatico

953	1	ὄρμα, χώρει·	Muoviti, avanza! Disponi agilmente
954	2	κοῦφα ποσὶν ἄγ' εἰς κύκλον,	i piedi in cerchio, prendi la sua mano
955	3	χειρὶ σύναπτε χεῖρα, ρύθμὸν χορείας	con la tua mano: seguite tutte il ritmo
956	4	ὑπαγε πᾶσα, βαῖνε καρπαλίμοι ποδοῖν.	della danza, corri coi rapidi piedi!
957	5	ἐπισκοπεῖν δὲ πανταχῆ	Da ogni parte l'occhio del coro deve
958	6	κυκλοῦσαν ὄμμα χρῆ χοροῦ κατάστασιν.	osservare la disposizione in cerchio.
959	7	ἅμα δὲ καὶ	E tutte insieme cantate la stirpe degli
960	8	γένος Ὀλυμπίων θεῶν	dèi d'Olimpo: onorateli, unendo la
961/2	9	μέλπε καὶ γέραιρε φωνῆ πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ.	voce al ritmo folle della danza.
963	7	εἰ δέ τις	E se qualcuno si aspetta che io
964	8	προσδοκᾷ κακῶς ἐρεῖν	donna parli male degli uomini
965	9	ἐν ἱερῷ γυναικᾶ μ' οὔσαν ἄνδρα, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.	in un luogo sacro, si sbaglia.
966	7	ἀλλὰ χρῆ	Ma – così, per cambiare di nuovo! –
967	8	ὡσπερ ἔργον αὖ τι καινὸν	occorre prima fermare il movimento
968	9	πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυῆ στήσαι βάσιν.	aggraziato della danza circolare.
969	10	πρόβαινε ποσὶ τὸν εὐλύραν	Muovi i primi passi, cantando il dio
970	11	μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον	esperto nella cetra e colei che porta
971	12	Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἀγνήν.	l'arco: Artemide, casta signora.
972	13	χαῖρ', ὦ ἑκάεργ', ὄπαζε δὲ νίκην·	Salve, lungisaettante! Concedici la
973	14	Ἦραν τε τὴν τελείαν	vittoria. E cantiamo, come conviene,
974	15	μέλιψωμεν ὡσπερ εἰκός,	Era la sposa, lei che si diverte
975	16	ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμ-	con tutti i cori e che custodisce
976	17	παίζει τε καὶ κληῖδας γάμου φυλάττει.	le chiavi del matrimonio.
977	10	Ἑρμῆν τε νόμιον ἄντομαι	E mi rivolgo a Ermes, dio dei pastori,
978	11	καὶ Πᾶνα καὶ Νύμφας φίλας	a Pan e alle amate Ninfe: che ci
979	12	ἐπιγέλασαι προθύμως	sorridano favorevolmente, traendo
980	13	ταῖς ἡμετέραις χαρέντα χορείαις.	gioia dalle nostre danze.
981	14	ἔξαιρε δὴ προθύμως	Ora lanciati con fervore nel passo
982	15	διπλῆν χάριν χορείας.	doppio, per il piacere della danza.
983	16	παίσωμεν, ὦ γυναῖκες, οἷ-	Danziamo, donne, secondo il rito,
984	17	ἀπερ νόμος, νηστεύομεν δὲ πάντως.	anche se siamo del tutto a digiuno!
985	18	ἀλλ' εἶα, πάλλ', ἀνάστρεφ' εὐρύθμῳ ποδί,	Avanti, salta, volgi il piede secondo
986	19	τόρευε πᾶσαν ᾠδὴν.	il ritmo, intona a gran voce l'intero
987	20	ἡγοῦ δέ γ' ὧδ' αὐτὸς σύ,	canto. Guidaci tu stesso venendo qui,
988	21	κισσοφόρε Βακχεῖε δέσποτ'· ἐγὼ δὲ κώμοις	Bacco coronato d'edera, signore: e io
989	22	σε φιλοχόροισι μέλιψω.	ti canterò con cori amanti di danze.
990	23	Εὐίε, ὦ Διὸς σὺ	Signore dell'euoè, figlio di Zeus
991	24	Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ,	e di Semele, Bromio, tu che sui
992	25	χοροῖς τερπόμενος κατ' ὄρεα Νυμφᾶν	monti gioisci dei cori delle Ninfe
993	26	ἐρατοῖς ἐν ὕμνοις.	negli amabili inni. Mentre celebra

4 Sofocle, Trachinie 205-224

994	27	Εὔιον Εὔιον, εὐοῖ, ἀναχορεύων	con danze Evio – Evio, euoè! –,
995	28	ἀμφὶ δὲ σοὶ κτυπεῖται	intorno a te risuona
996	29	Κιθαιρώνιος ἤχώ,	l'eco del Citerone: tuonano
997	30	μελάμφυλλά τ' ὄρη δάσκια καὶ νάπαι	i monti ombrosi per le foglie e i
998	31	πετρώδεις βρέμονται·	cespugli e le creste rocciose;
999	32	κύκλω δὲ περὶ σε κισσός	fiorisce l'edera dalle belle foglie,
1000	33	εὐπέταλος ἔλικι θάλλει.	avviluppandosi in cerchio intorno a te.

953	1	----	an
954	2	-uuuuu-	lekyth <i>vel</i> cr ia
955	3	-uuuuuuuu-	aristoph reiz <sup>a</sup>
956	4	uuuuuuuuuu-	3tr <sub>λ</sub> <i>vel</i> cr zia
957	5	uuuuuu-	zia
958	6	uuuuuuuuuu-   <sup>ζ</sup>	zia
959/963/966	7	uu-   <sup>H</sup>	cr <i>vel</i> tr <sub>λ</sub>
960/964/967	8	uuuu uu- (~uuuu)	lekyth (2tr <sub>λ</sub> ) ~ 2tr
961-2/965/968	9	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-   <sup>H</sup>	4tr <sub>λ</sub>
969/977	10	uuuuuuuu-	zia
970/978	11	uuuuuuuuuu	zia
971/979	12	uuuuuuuu-	zia <sub>λ</sub>
972/980	13	uuuuuuuuuu-	tel ion <sup>mi</sup> <i>vel</i> reiz <sup>c</sup> adon
973/981	14	uuuuuuuu-	zia <sub>λ</sub>
974/982	15	uuuuuuuuuu-   <sup>ζ</sup>	zia <sub>λ</sub>
975/983	16	uuuuuuuu-	zia
976/984	17	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-   <sup>H</sup>	zia <sub>λ</sub>
985	18	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-   <sup>ζ</sup>	zia
986	19	uuuuuuuu-	zia <sub>λ</sub>
987	20	uuuuuuuu	zia <sub>λ</sub>
988	21	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-	3tr <i>vel</i> cr ia reiz <sup>a</sup>
989	22	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-   <sup>H</sup>	zia <sub>λ</sub>
990	23	uuuuuuuu-	aristoph
991	24	uuuuuuuuuu-	pher
992	25	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-	phal
993	26	uuuuuuuuuu-	reiz <sup>a</sup>
994	27	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-	hem <sup>m</sup> reiz <sup>a</sup>
995	28	uuuuuuuuuu-	aristoph
996	29	uuuuuuuuuu-	pher
997	30	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-	ascl <sup>mi</sup>
998	31	uuuuuuuuuu-	2ba
999	32	uuuuuuuuuu-	zia <sub>λ</sub>
1000	33	uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu-	zia <sub>λ</sub>

La maggior parte degli editori moderni è solita stampare il canto secondo la struttu-

ra responsiva stabilita da ENGER 1844, 158-165, individuando i seguenti ‘momenti’ della *performance*<sup>146</sup>:

- vv. 953-958, proodo (disposizioni coreografiche e inizio della danza);
- vv. 959-962 = 963-965, prima coppia strofica (κύκλιος χορός);
- vv. 966-968, mesodo (interruzione del movimento circolare);
- vv. 969-976 = 977-984, seconda coppia strofica (inno agli dèi);
- vv. 985-989, mesodo (danza bacchica);
- vv. 990-994 = 995-1000, terza coppia strofica (inno a Dioniso).

Come si nota già in questa schematizzazione, i nuclei principali del canto sono l’intonazione religiosa e l’elemento autoreferenziale: non stupisce, dunque, che di volta in volta il corale sia stato preso in considerazione o per gli aspetti rituali e più specificamente innodici<sup>147</sup>, o per gli aspetti performativi legati ai tipi di danza cui il testo allude<sup>148</sup>. Ma vediamo di percorrere il canto dall’inizio alla fine, per vedere come la partitura metrico-ritmica interagisce con il cambio di tono e di movimento delle varie sezioni meliche.

Il proodo (vv. 953-958) costituisce il preludio alla *performance* coreutica e – probabilmente – l’inizio effettivo della danza. Il coro si autoesorta in maniera esplicita (e con un elevato grado di dettaglio) a eseguire certi movimenti e a prendere determinate posizioni: le tesmoforanti avanzano, avvicinandosi le une alle altre (v. 953), si sistemano in un assetto circolare (v. 954), si prendono per mano (v. 955) e presumibilmente cominciano a muoversi in cerchio (v. 956), entrando progressivamente nel ritmo della danza circolare (vv. 956-958). Dopo un iniziale anapesto (v. 953), vengono usati ritmi apparentemente più ‘movimentati’ (giambi, giambo-cretici o trochei, coriambi), che plausibilmente avrebbero potuto assecondare bene il turbinoso movimento di questa *performance* orchestica: il passaggio dalla versificazione più irregolare dei vv. 954-956 a quella regolarmente giambica dei vv. 957-958 coincide poi con il passaggio dai movimenti di assestamento all’avvio di una modalità coreografica sempre più regolare e coordinata. Mentre, però, il v. 956

146. Si vedano l’analisi metrica di PARKER 1997, 428-437 e il commento di AUSTIN – OLSON 2004, 299-307.

147. Esso è inserito, in qualità di inno, in FURLEY – BREMER 2001a, 357-360 (traduzione e introduzione) e FURLEY – BREMER 2001b, 350-359 (testo, analisi metrica e commento). Gli aspetti rituali costituiscono poi l’interesse principale di BIERL 2001, 107-150.

148. Soprattutto esso viene spesso citato come unico esempio certo di danza circolare in una *pièce* teatrale (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, 326-327; CSAPO 2008, 282; CSAPO 2017, 121-122), ma ci sono altri momenti drammatici che presentano indizi testuali a favore di un’esecuzione circolare della danza: il cosiddetto ὕμνος δέσμιος delle Erinni in Aesch. *Eum.* 321-396 (cfr. DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 235) ed Eur. *IA* 1475-1531 (vv. 1480-1481, ἐλίσσεται ἄμφι ναὸν/ ἄμφι βωμὸν Ἄρτεμιν). Un po’ troppo estrema la posizione di FERRI 1962, che suppone un coro ciclico per ogni canto di tipo culturale, anche in assenza di indizi testuali forti.

suggerisce in modo più manifesto un avviamento del movimento circolare, grazie alla menzione della corsa veloce (βαῖνε καρπαλιμοῖν ποδοῖν), i vv. 957-958 non ci danno lo stesso grado di sicurezza: l'invito a osservare da ogni parte la disposizione circolare (presupposto tecnico di ogni κύκλιος χορός<sup>149</sup>), infatti, potrebbe forse giustificarsi meglio se questi due versi fossero pronunciati dal coro ancora fermo o in lento movimento, poiché esso suona come un'istruzione didascalica finalizzata a spiegare in che modo si deve realizzare la danza, per poi gettarsi nel movimento – presumibilmente vorticoso e celere – dei vv. 959-968.

Il ritmo olotrocaico delle tre strofette successive, che si preferisce considerare tutte in responsione per la loro quasi identica struttura metrica<sup>150</sup>, poteva assecondare il movimento circolare. La dimensione crescente dei *cola* forse si può spiegare immaginando che i monometri catalettici segnassero l'inversione della direzione di marcia, e che in corrispondenza dei dimetri avvenisse un aumento della velocità di corsa, la quale doveva raggiungere il più alto livello nel lungo tetrametro trocaico catalettico. Se dunque si ammette la plausibilità di questa ricostruzione dell'esecuzione orchestica, insieme all'idea che il movimento circolare venisse avviato già alla fine del proodo (vv. 956-958), sarebbero quattro i 'girotondi' eseguiti dal coro: due in senso orario e due in senso antiorario, con tre inversioni della direzione di corsa.

In tutta questa prima parte del testo (vv. 953-968) le parole cantate dalle tesmoforanti risultano completamente asservite alla *performance* orchestica: mai in tragedia si assiste a una simile concentrazione di riferimenti del coro ai propri movimenti di danza, ed è per questo motivo che i corali tragici non ci consentono quasi mai di dedurre, con un sufficiente grado di probabilità, quale fosse la tipologia orchestica eseguita.

Al v. 968 sembra di poter intuire con chiarezza che il coro interrompeva la danza ciclica: non solo il testo è piuttosto esplicito su questo punto (εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στῆσαι βᾶσιν)<sup>151</sup>, ma anche l'inversione del ritmo (dal trocheo al giambo) e il mutamento dell'argomento del canto ci portano in questa direzione. Dal v. 969, infatti, comincia la sezione propriamente innodica, strutturata in un'ordinata coppia strofica (vv. 969-976 = 977-984)

149. Si veda *supra* la n. 110 a p. 99.

150. Si accetta, dunque, la scelta di ZIMMERMANN 1987, 75 e Carlo Prato (cfr. l'appendice metrica in PRATO – DEL CORNO 2001, 352-353), ritenendo che la responsione fra un *2tr*<sub>λ</sub> (vv. 960=964) e un *2tr* (v. 967) sia più che ammissibile.

151. La maggior parte dei commentatori del passo concorda su questa idea, ma THOMSEN 1973, 31 e BIERL 2001, 125-132 ritengono che la danza circolare interessasse l'intera esecuzione del canto, ragion per cui non credono che l'espressione στῆσαι βᾶσιν si riferisse all'arresto del movimento. Per altri esempi drammatici di arresto di un movimento orchestico del coro si vedano i passi menzionati da RODIGHIERO 2012a, 129 a proposito di Soph. *Ant.* 117, στάς.

dove il tono – sempre festoso – si unisce alle invocazioni delle numerose divinità menzionate: Apollo e Artemide (vv. 969-972), Era (vv. 973-976), Ermes (v. 977), Pan e le ninfe (v. 978), tutti sono citati come destinatari della *performance* orchestrale in atto e chiamati a mostrare un sorriso benevolo a chi li onora con queste danze (vv. 979-980). E tuttavia questa sezione del canto non può essere considerata un inno cletico vero e proprio: come ha notato Anton Bierl, gli dèi menzionati sono tutti «tanzende Götter» (BIERL 2001, 134), ma non c'è un'esplicita richiesta di una loro epifania o di una loro partecipazione alle danze. L'unica vera epiclesi è quella rivolta ad Apollo quando gli si chiede di “favorire la vittoria” (v. 972, χαῖρ', ὦ ἑκάεργ', ὄπαζε δὲ νίκην), ma non è chiaro se il coro si riferisca alla sconfitta dell'usurpatore dei sacri misteri o alla vittoria nell'agone drammatico: la ritualità della richiesta è marcata, in questo caso, dall'unica presenza di un *colon* di ritmo diverso da quello giambico<sup>152</sup>.

L'attenzione, però, non viene mai distolta dalla danza: la coppia strofica comincia, infatti, con un'ulteriore esortazione a danzare cantando (vv. 969-970, πρόβαινε ποσὶ ... μέλπουσα); Era viene qualificata come dea che si diletta nelle danze (vv. 975-976, ἦ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίξει); l'augurio è che le divinità campestri possano trarre piacere dall'esecuzione in atto (v. 980, ταῖς ἡμετέραις χαρέντα χορεῖαις); la seconda parte dell'antistrofe si concentra di nuovo sulle esortazioni a eseguire determinati passi (vv. 981-982, ἔξαιρε δὴ προθύμως/ διπλῆν χάριν χορείας) e a danzare (v. 983, παίσωμεν, ὦ γυναῖκες), probabilmente per generare un passaggio fluido verso i saltellanti movimenti orchestrici del successivo mesodo (vv. 985-986).

In questa parte del canto non è facile capire in che modo si componesse la coreografia: la cosa certa è che il testo non presenta riferimenti espliciti al κύκλιος χορός, mentre al v. 982 è molto discusso il significato da attribuire al termine διπλῆν<sup>153</sup>. Sappiamo infatti che la διπλῆ era una tipologia di danza, ragion per cui Lillian Lawler ha proposto che il coro potesse riferirsi tecnicamente alla coreografia che stava svolgendo: sulla base della doppia modalità performativa allusa in Hom. *Il.* 18, 590-606 (*supra* § 4.3.2, p. 103), la studiosa ritiene che, per adattare i propri movimenti alla dignità della materia trattata in questa coppia strofica, il coro rompesse la disposizione circolare e si disponesse su due file<sup>154</sup>. Il ritmo giambico continua anche nel mesodo successivo (vv. 985-989), dove

152. Si noti la presenza di un telesilleo in corrispondenza dell'invocazione ad Apollo anche in Soph. *Ai.* 704. Nelle colometrie moderne si tende di solito a uniformare il ritmo, dividendo il v. 972 – e dunque anche il v. 980 – in due brevi *cola* analizzabili come *reiz*<sup>c</sup> (cfr. ZIMMERMANN 1987, 76 e PARKER 1997, 432-433).

153. Un utile riassunto delle varie posizioni dei critici è in BIERL 1998, 32-35.

154. Cfr. LAWLER 1945, 59-66. Questa interpretazione è stata avversata da THOMSEN 1973 e BIERL 1998, i quali privano διπλῆν di ogni connotazione tecnica. Attualmente questa seconda linea esagetica risulta predomi-

un rinnovato invito a danzare in maniera particolarmente vivace – si veda soprattutto il *πάλλε* del v. 985 – è connesso alla menzione di Bacco, dio al quale vengono promessi canti uniti a danze (v. 988-989). La novità rispetto alla sezione precedente consiste nel fatto che Dioniso è l'unico dio al quale venga fatta un'esplicita richiesta di unirsi alle danze: il v. 987 (*ἡγοῦ δέ γ' ὦδ' αὐτὸς σὺ*), infatti, marca l'urgenza della sua presenza; e a seguire troviamo l'unico verso trocaico della strofetta<sup>155</sup> – contenente, non a caso, l'invocazione al dio (v. 988) –, che ci consente di considerare il mesodo come un preludio ai motivi nuovamente innodici dei versi seguenti.

L'ultima sezione del corale (vv. 990-1000) contiene, infatti, l'inno a Dioniso, invocato ritualmente secondo tutti gli elementi formali propri di un'apostrofe innodica (vv. 990-994), seguiti da una descrizione dei luoghi che abita e degli effetti della sua presenza su di essi (vv. 995-998), nonché dalla menzione dell'edera che gli avvolge i capelli (vv. 999-1000). Il mutamento del tono coincide nuovamente con un cambiamento nella tessitura metrico-ritmica: si registra qui, per la prima volta nel canto, una notevole prevalenza di metri eolici, fino alla chiusa giambica degli ultimi due *cola*.

Se adesso si tenta una valutazione d'insieme dell'intero canto, non sarà difficile notare come tutti gli elementi in esso presenti riescano a convergere verso un'interpretazione iporchematica:

- la massiccia componente rituale, che rende innegabile la sua natura di 'canto dedicato agli dèi';
- un grado di autoreferenzialità del coro senza precedenti;
- la presenza della maggior parte dei metri considerati iporchematici (giambi, trochei, cretici, metri eolici).

È proprio la compresenza di questi motivi a giustificare l'utilità di un raffronto fra questo corale comico e il canto infraepisodico delle *Trachinie*: pur nella diversità del genere drammatico e (di conseguenza) del contesto scenico in cui il canto va a inserirsi, in entrambi i casi sembra che Sofocle e Aristofane abbiano risolto la loro ricerca del mimetismo nella *performance* corale partendo, forse, da comuni modelli lirici di riferimento. Fra i motivi iporchematici solo accennati nel brevissimo corale astrofico di Eur. *El.* 585-

---

nante e i traduttori tendono a leggere *διπλήν* insieme a *χάριν χορείας*, con spiegazioni varie a proposito di questa "doppia grazia della danza" (di nuovo si veda BIERL 1998, 32-35).

155. Anche in questo caso le colometrie moderne tendono a dividere il verso per evitare il cambio di ritmo, ottenendo *ia sp* seguito da *aristoph* (cfr. ZIMMERMANN 1987, 76 e PARKER 1997, 434-435), ma è possibile che questa 'inserzione trocaica' fra metri giambici avesse la funzione espressiva di mettere in risalto l'invocazione a Bacco.

595 e la distesa e dettagliata descrizione della danza festosa in Ar. *Thesm.* 953-1000, il canto di Soph. *Trach.* 205-224 si configura come una via di mezzo. Comune a tutti e tre i canti è la funzione drammaturgica di partenza, cioè il motivo di gioiosa celebrazione scaturito da un lieto evento; ma la minore o maggiore estensione di motivi e stilemi innodici, e i riferimenti più o meno espliciti alla qualità e alla tipologia della *performance* in atto dipendono dalle possibilità offerte – e dalle necessità richieste – dalla cornice in cui il corale è di volta in volta collocato.

#### 4.4.3 Euripide, *Baccanti* 1153-1167

L'ultimo canto da considerare per un confronto con il corale delle *Trachinie* è il V stasimo delle *Baccanti* di Euripide. Notevoli, infatti, sono le affinità se si guarda al lessico, alla brevità e alla struttura astrofica del corale, alla finalità celebrativa; ma ci sono anche importanti divergenze, dovute probabilmente allo scopo generale del canto nella finzione drammatica e all'effetto scenico che esso genera.

Il breve corale astrofico si inserisce in un punto di *climax* dell'azione scenica<sup>156</sup>, cioè subito dopo il lungo resoconto del secondo messaggero (vv. 1043-1152), il quale narra gli eventi che hanno condotto alla morte di Penteo sul Citerone, per mano delle baccanti tebane e della sua stessa madre. Dopo aver annunciato l'imminente arrivo in scena di quest'ultima (vv. 1144-1147), il nunzio esce e – a scena vuota – le baccanti d'Asia intonano questo brevissimo stasimo.

Come si evince dal piccolo apparato critico, questo canto della tragedia è tramandato nella sua interezza da un unico testimone: il codice **P** (*Vat. Pal. Gr.* 287). Tracce dei vv. 1154-1159 sono però leggibili anche nel *recto* del *P.Ant.* 73, un frammento di codice papiraceo datato al V/VI sec. e pubblicato per la prima volta nel 1960<sup>157</sup>. La colometria segue quasi *in toto* l'assetto di **P**, con la differenza che i *cola* 5-6 vengono divisi così come essi appaiono nel frammento papiraceo e nell'Aldina; per analogia si propone di dividere allo stesso modo i *cola* 10-11 e 12-13 (tutti docmiaci), che **P** restituisce invece sullo stesso rigo<sup>158</sup>.

156. Parlano di *climax* sia DODDS 1960, 219 che SEAFORD 1996, 240.

157. Cfr. J.W.B. Barns, *The Antinoopolis Papyri*, Part II, London 1960, 61-62 e tav. IV (M.-P.<sup>3</sup> 387 = LDAB 995).

158. Un apparato colometrico per questo canto era già apparso in KOPFF 1982, 45 ed è ora in lavorazione l'appendice metrica (con apparato e analisi) di Liana Lomiento in GUIDORIZZI cds., dove viene presa in considerazione anche l'*editio princeps* di Aldo Manuzio (Venezia 1503). Tale scelta è dettata dal fatto che non è chiara la derivazione della colometria dell'Aldina: non si sa, infatti, se le divergenze colometriche di tale edizione derivino da un manoscritto oggi perduto oppure se siano attribuibili «a un insospettato e mal documentabile progresso del metodo filologico alla fine del XV secolo» (TESSIER 2001, 82; si veda anche TESSIER 2018, 118-124). Considerata la convergenza dell'Aldina con la colometria del papiro per i *cola* 5-6, si ritiene probabile che la divisione in quattro *cola* dei vv. 1162-1164 sia altrettanto corretta: il codice **P**,

4 Sofocle, Trachinie 205-224

1153	1	ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,	Balziamo in alto per celebrare Bacco,
1154	2	ἀναβοάσωμεν Ξυφορὰν	leviamo alte grida per la sciagura
1155	3	τὰν τοῦ δράκοντος ἐκγενέτα Πενθέως	di Penteo, figlio del serpente:
1156	4	ὃς τὰν θηλυγενῆ στολὰν	colui che ha indossato una veste femminile
1157	5	νάρθηκά τε πιστὸν Ἴδιδα	e ha preso un bastone – bel tirso,
1158	6	ἔλαβεν εὐθυρσον,	segno di morte sicura! –,
1159	7	ταῦρον προηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.	mentre un toro lo guidava verso la sciagura.
1160	8	βάκχαι Καδμῆαι,	Baccanti cadmèe,
1161	9	τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε	avete eseguito un magnifico canto di vittoria,
1162	10	εἰς γόνον, εἰς δάκρυα.	tramutato in lamento, in lacrime.
1163a	11	καλὸς ἀγὼν ἐν αἴ-	Davvero una bella impresa
1163b	12	ματι στάζουσαν	immergere la mano gocciolante
1164	13	χέρα βαλεῖν τέκνου.	nel sangue del proprio figlio!
1165	14	ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ εἰς δόμους ὀρμωμένην	Ma ecco, la vedo! Si dirige verso casa
1166	15	Πενθέως Ἀγαυὴν μητέρ' ἐν διαστρόφοις	la madre di Penteo, Agave: ha gli occhi
1167	16	ὄσσοις, δέχεσθ' ἔς κῶμον εὐίου θεοῦ.	stravolti. Accoglietela nel corteo del dio Evio!

**1153** Βάκχιον Hermann: βακχείων P **1155** ἐκγενέτα Πενθέως P<sup>1</sup>P: Πενθέος ἐκγενέτα Wilamowitz **1156** τὰν del. Burges **1157** τε P: τὸ Kopff Ἴδιδα P<sup>1</sup>, iam Heath: Ἴδιαν P **1161** ἐξεπράξατε Scaliger (cfr. *Chr. Pat.* 1051): ἐξεπράξατο P **1162** γόνον Canter: γόνον P: στόνον Dodds (cfr. *Chr. Pat.* 1051, θρήνον) **1163** ἐν αἵματι P: χέρ' αἵματι Wilamowitz **1164** βαλεῖν Wecklein (cfr. *Med.* 1283 et *Chr. Pat.* 1052, ἐν αἵμασι στάζουσαν εἰσφέρειν χέρα): περιβαλεῖν P τέκνου P: τέκνω Kirchhoff **1165** δόμους Stephanus: δρόμους P **1167** δέχεσθ' ἔς Verdenius apud Levy, Renehan: δέχεσθε P

[P<sup>1</sup>(1154-1158)PAld.] **1157-1158** coniung. P **1160-1161** in una linea P, spat. vac. inter cola relicto **1162-1163a** coniung. P **1163b-1164** coniung. P -ματι στάζουσαν χέρα/ περιβαλεῖν τέκνου Ald.

1153	1	υ υ υ ----- υ -    <sup>≡</sup>	do cr <i>vel</i> cr do
1154	2	υ υ υ ----- υ -	do cr <i>vel</i> cr do
1155	3	--- υ - υ - υ - ---	reiz <sup>a</sup> hemiascl I <i>vel</i> iambel
1156	4	--- υ - υ - υ -	gl
1157	5	--- υ - υ - ---    <sup>H</sup>	hag (ion <sup>ma</sup> tr) <i>vel</i> ^hipp
1158	6	υ υ ---	do
1159	7	--- υ - --- υ - υ -	zia
1160	8	-----	do
1161	9	--- υ - --- υ - υ - ---    <sup>H</sup>	zia
1162	10	- υ - υ - υ -	do
1163a	11	υ υ υ - υ -	do <i>vel</i> hypodo
1163b	12	υ - - - -	do
1164	13	υ υ υ - υ -    <sup>H</sup>	do <i>vel</i> hypodo

Prima di procedere con l'analisi del brano, è necessaria una digressione critico-testuale per rendere ragione delle scelte testuali e colometriche adottate, e che al lettore potrebbero risultare non ovvie o poco giustificate.

di contro, avrebbe semplicemente accorpato due *cola* su un rigo.

### Problemi testuali

Il primo problema testuale si incontra al v. 1155, dove il tràdito ἐκγενέτα Πενθέως (presente nel codice **P** e anche nel papiro tardoantico) è stato modificato da Wilamowitz in Πενθέος ἐκγενέτα, per ragioni che paiono esclusivamente metriche e che – come vedremo più avanti – non sembrano sufficienti a emendare il testo. La forma di genitivo in -εος in luogo dell’atteso -εως, usata in dialetti diversi dall’attico e nella lingua epica<sup>159</sup>, risulta certamente attestata per il nome Πενθεύς soltanto in un passo di Gregorio di Nazianzo<sup>160</sup> e in quattordici luoghi delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli. Una ricerca sul *ThLG* mostra anche un’attestazione al v. 595 delle stesse *Baccanti* (σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος), ma la tradizione non è concorde: **L** tramanda Πενθέος, mentre **P** ha di nuovo Πενθέως<sup>161</sup>. Per quanto Πενθέος possa essere ritenuto *lectio difficilior* o consapevole reminiscenza epica, nulla ci garantisce che si trattasse della lezione corretta, specialmente contro il Πενθέως conservato dal papiro di V secolo. La trasposizione di Wilamowitz viene tuttavia accettata dalla maggior parte degli editori<sup>162</sup>. Eric Dodds, ad esempio, la difende sostenendo che l’*ordo verborum* inconsueto sia simile a Eur. *Heracl.* 446 (μητέρ’ Ἀλκμήνην πατρός) e che sia stato modificato in età prebizantina da un copista per ricostituire «the normal prose order» (DODDS 1960, 220).

Quanto alla metrica, la sequenza che si otterrebbe al *colon* 3 lasciando immutato il testo tràdito e supponendo una sinizesi nell’ultima sillaba – variamente interpretabile come *reiz<sup>a</sup> hemiascl I* o *iambel* con spondeo in ultima sede<sup>163</sup> – è difendibile anche sulla base di un confronto con il v. 4 di un frammento del *Cresfonte* (*TrGF* V, 1 F 453), secondo il testo tramandato da Stob. *Flor.* IV 14, 1: qui una sequenza che possiamo descrivere come *ion<sup>ma</sup> ia* (δέδοικα δὲ μὴ πρὶν πόνοις) è difesa da Maria Chiara Martinelli proprio tramite la citazione di *Ba.* 1155 *ante correctionem* (che senza sinizesi potremmo intendere come *ia ion<sup>ma</sup> ia*)<sup>164</sup>.

159. Dove essa è richiesta dalla metrica (cfr. CHANTRAINE 1961, 100).

160. Greg. Naz. *Carmina quae spectant ad alios*, vol. 37, col. 1495, v. 3.

161. In questo caso la metrica non garantisce né l’una né l’altra variante, perché il verso rimarrebbe in entrambi i casi un alcmanio.

162. Si vedano, ad esempio, gli editori della OCT (MURRAY 1913b *ad l.* e DIGGLE 1994a, 340) e della *Bibliotheca Teubneriana* (KOPFF 1982, 45).

163. Quest’ultima è la soluzione preferita da DALE 1983, 145. Un giambelego si otterrebbe anche accettando la trasposizione di Wilamowitz.

164. Cfr. MARTINELLI 1988, 169 (con la n. 19), la cui interpretazione metrica dei *cola* citati è però eolocoriambica, non ionico-giambica. Anche Liana Lomiento, nell’appendice metrica ancora inedita, salva il testo tràdito senza supporre una sinizesi, ma ne propone un’interpretazione docmiaca per analogia con i due *cola* precedenti: *do<sup>kaibel</sup> do*.

Anche al v. 1157 si preferisce il testo trådito alle proposte di emendazione o alle *crucis*, intendendo πιστόν "Αἶδα come "sicuro segno di morte", secondo la spiegazione fornita da Richard Seaford<sup>165</sup>. E al v. 1162 si lasciano inalterati i due εἰς invece di mutarli in ἐς, dal momento che la metrica non garantisce né l'uno né l'altro<sup>166</sup>.

Il problema testuale più spinoso è però rappresentato dal composto περιβαλεῖν tramandato dall'unico testimone **P** al v. 1164. L'espunzione del preverbo περι- è stata proposta da Wecklein nel 1879 e successivamente accettata da molti editori, sulla base del confronto con la parafrasi di *Chr.Pat.* 1052, ἐν αἵμασι στάζουσιν εἰσφέρειν χέρα e con il similissimo Eur. *Med.* 1283, γυναικ' ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις. Riferendosi proprio a quest'ultimo passo, Eric Dodds scrive: «in each passage the simple verb was glossed (as often) by a compound; in each, P substitutes the gloss for the original text» (DODDS 1960, 221). In effetti, anche per il verso della *Medea* una parte della tradizione manoscritta tramanda un verbo composto (προσβαλεῖν), ma la responsione con il v. 1274 dimostra che deve trattarsi di una variante errata, tramandata soltanto dai codici **LP** contro una tradizione ben più antica che conserva il verbo semplice βαλεῖν<sup>167</sup>. Sulla base di questa evidenza, sembrerebbe dunque che Dodds abbia ragione a ritenere che nel codice **P** un originario βαλεῖν sia stato sostituito dal verbo composto che lo glossava, ma resta da spiegare in che modo περιβαλεῖν e προσβαλεῖν potessero essere ritenuti più esplicativi di βαλεῖν nei due passi interessati.

Partiamo dal passo più antico: *Med.* 1283, ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις, "affondare la mano nel corpo dei propri figli". Il verbo composto προσβαλεῖν può assumere il significato ostile di "scagliare qualcosa contro qualcuno" quando è costruito con l'accusativo della cosa e il dativo della persona. Una conferma viene da Eur. *Alc.* 307, τοῖς σοῖσι κάμοις παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ, "scaglierà una mano ostile sui figli tuoi e miei": la frase è pronunciata da Alceste quando supplica il marito di non prendere una seconda moglie, poiché una matrigna potrebbe far del male ai loro figli per invidia. Considerata la vicinanza tematica fra questi due passi, è plausibile immaginare che il glossatore abbia parafrasato la frase di Medea come φίλοις τέκνοις χέρα προσβαλεῖν? Questa formulazione del pensiero era forse sentita come più colloquiale rispetto a ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις: si noti, infatti, che

165. SEAFORD 1996, 241: «the thyrsos ensures the initiate his passage to Hades (here, as elsewhere, with the irony that P's death, although in a sense initiatory, is – in the myth – a punishment). πιστός with *x* in the Genitive may refer to a concrete guarantee of *x*: *Orest.* 245 (with Willink ad loc.), *Phoen.* 268, *Ar. Clouds* 533». Si veda anche DI BENEDETTO 2004, 466-467 per la difesa della *paradosis*.

166. Su questo aspetto si vedano le conclusioni di FINGLASS 2009, 212-215 sul testo di Sofocle, ragionevolmente applicabili anche ai drammi euripidei.

167. Per un controllo di questi dati si rinvia all'accurato apparato critico di VAN LOOY 1992, 109.

essa è usata all'interno di un dialogo in trimetri giambici nell'*Alcesti*, mentre in *Med.* 1283 si trova in *lyricis*.

Come spiegare, invece, la densa sintassi di Eur. *Ba.* 1164, ἐν αἵματι στάζουσαν χέρα περιβαλεῖν τέκνου, spesso stampato fra *cruces*<sup>168</sup>? Vincenzo Di Benedetto ha difeso l'integrità dell'espressione: egli intende "avvolgere la mano gocciolante nel sangue del proprio figlio", ritenendo che il verbo assuma qui una valenza affine a quella di Eur. *Or.* 25, πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ' ὑφάσματι, "avvolgendo lo sposo nella rete inestricabile"<sup>169</sup>. Si potrebbe obiettare, però, che quest'ultimo passo non presenta alcun impaccio sintattico, in quanto περιβαλεῖν è regolarmente costruito con l'accusativo della cosa avvolta e il dativo della cosa nella quale si avvolge; ma nel passo delle *Baccanti* c'è la preposizione ἐν a complicare la lettura proposta da Di Benedetto. Quando è attestato insieme all'accusativo di χεῖρ, il verbo περιβαλεῖν è seguito da nulla o dal dativo semplice, mai da ἐν + dativo<sup>170</sup>, e l'atto descritto è sempre quello dell'abbraccio<sup>171</sup>. Anche l'affine composto ἀμφιβάλλειν viene usato per descrivere l'atto dell'abbracciare qualcuno, ma la sfera dei significati che esso può assumere in costruzione con χεῖρ copre un ventaglio di possibilità più ampio<sup>172</sup>.

Se poi si guarda all'*usus scribendi* di Euripide, si può notare una certa *variatio* nell'uso di questa famiglia di verbi. In Eur. *Andr.* 115, ad esempio, la protagonista descrive se stessa come "supplice davanti a questa statua della dea" mentre la abbraccia (πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἰκέτις περὶ χειρε βαλοῦσα): in questo caso il composto περιβάλλειν viene usato in tmesi con l'accusativo duale di χεῖρ – quindi sfruttando una dizione tipicamente omerica in questo contesto metrico dattilico –, con πρὸς + accusativo per specificare il luogo. Di nuovo in un contesto di esametri dattilici lirici – questa volta pronunciati dal coro – l'espressione del "gettare le mani" è costruita con ἐπί + genitivo in Eur. *Supp.* 272, γονάτων ἔπι χεῖρα βαλοῦσα, forse per marcare l'idea del contatto<sup>173</sup>, a meno che non si voglia inten-

168. Così in DIGGLE 1994a, 341.

169. Cfr. DI BENEDETTO 2004, 468.

170. Si vedano i seguenti passi: Hom. *Od.* 6, 310-311, μητρὸς περὶ γούνασι χεῖρας/ βάλλειν ἡμετέρης; Hom. *Od.* 11, 211, περὶ χειρε βαλόντε; Aesch. *Ag.* 1559, περὶ χεῖρα βαλοῦσα φιλήσει; Eur. *IT* 799, ἀθίκτοις περιβαλῶν πέπλοις χέρα; Eur. *Phoen.* 1459, περιβαλοῦσ' ἀμφοῖν χέρα; Eur. *Or.* 1044, περιβαλεῖν χέρα; Ar. *Thesm.* 914, περιβαλε δὲ χέρα; Plat. *Symp.* 191a, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ συμπλεκόμενοι ἀλλήλοις; Plat. *Symp.* 219c, περιβαλῶν τῷ χειρε τούτῳ τῷ δαιμονίῳ ὡς ἀληθῶς καὶ θαυμαστῷ; Theocr. 17, 129, νυμφίον ... περιβάλλετ' ἄγοστῷ.

171. Questo significato è attestato per il verbo περιβάλλω in coppia con l'accusativo di χεῖρ già a partire da Omero, dove il composto appare spesso in tmesi: l'accezione è sempre positiva, poiché si gettano le mani intorno a qualcuno per una dimostrazione di affetto o per svolgere un atto di supplica.

172. Si tratta, infatti, di abbracci in senso stretto (Hom. *Od.* 21, 223, ἀμφ' Ὀδυσσῆϊ δαΐφρονοι χεῖρε βαλόντε; *Od.* 23, 207-208, ἀμφὶ δὲ χεῖρας/ δειρῆ βάλλ' Ὀδυσσῆϊ), ma anche di atti di supplica (Hom. *Od.* 7, 142, ἀμφὶ δ' ἄρ' Ἀρήτης βάλε γούνασι χεῖρας Ὀδυσσεύς), e può essere declinato in senso ostile (Hom. *Od.* 4, 454-455, ἀμφὶ δὲ χεῖρας/ βάλλομεν) o assumere un valore neutrale (Hom. *Od.* 21, 433, ἀμφὶ δὲ χεῖρα φίλην βάλεν ἔγχεϊ).

173. Analogamente a quanto si dice in Eur. *Pho.* 1452, τίθησι δ' αὐτὸς ὀμμάτων ἔπι, "egli stesso poggia (la mano

dere ἐπιβάλλω in tmesi<sup>174</sup>. In Eur. *HF* 987, πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρην βαλῶν, “tendendo la mano verso la sua barba e il collo”, il verbo semplice è usato con πρὸς + accusativo per dare l’idea del movimento della mano verso il volto del supplicato.

Quando Euripide usa il composto περιβάλλειν, però, nella maggior parte dei casi la costruzione attestata è quella con accusativo e dativo semplice<sup>175</sup>; solo una volta in questo tipo di costruzione il dativo è preceduto da una preposizione (σὺν): *HF* 304, πενία σὺν οἰκτρᾷ περιβαλεῖν σωτηρίαν, “mascherare la salvezza con una miserabile povertà”. Manca dunque un passo parallelo in cui περιβαλεῖν sia costruito con l’ accusativo e il dativo preceduto dalla preposizione ἐν. Nel tentativo di risolvere questo problema sintattico, sono state proposte da Wilamowitz e da Kirchhoff delle emendazioni che renderebbero i vv. 1163-1164 più ‘traducibili’, ma meno giustificabili: χέρ’ αἵματι στάζουσιν περιβαλεῖν τέκνω, “abbracciare il figlio con la mano grondante di sangue”. Il significato è chiaro, ma cambierebbe completamente rispetto al testo dei codici (e forse in peggio): non sembra, infatti, che il coro stia immaginando Agave che abbraccia suo figlio; al contrario, l’immagine allusa è quella di una madre che si sporca le mani con il sangue del figlio, affondando la lama nel suo corpo, proprio come accade nel passo parallelo della *Medea*. La parafrasi di *Chr. Pat.* 1051-1052 non a caso mantiene ἐν e usa un verbo che significa “entrare dentro” (ἐν αἵμασι στάζουσιν εἰσφέρειν χέρα).

Alla luce di tutte queste considerazioni, quale verbo avrà usato Euripide in *Ba.* 1164? La carrellata di passi dovrebbe farci propendere per la correzione di περιβαλεῖν in βαλεῖν per motivi esclusivamente sintattici. Mentre, come si è detto, il verbo composto non è attestato nella costruzione che si avrebbe qui, il verbo semplice nell’espressione ἐν αἵματι

della madre) sui propri occhi”.

174. Con una costruzione attestata in Galen. 18a, p. 746 Kühn, εἰκότως οὖν τοῦ γόνατος ἐπιβάλλειν κελεύει δεσμὰ τῶν μηρῶν τὴν τάσιν ἄνω ποιούμενα. Ma è più usuale che il composto ἐπιβάλλειν seguito da χεῖρα, a indicare l’immagine dell’imposizione delle mani, richieda un dativo (cfr. Ar. *Lys.* 439-440, ταύτη μόνον τὴν χεῖρ’ ἐπιβαλεῖς) o nessun’altra specificazione (cfr. Aesch. *Cho.* 395, Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι; Ar. *Nub.* 933, τὴν χεῖρ’ ἦν ἐπιβάλλης).

175. Cfr. *Alc.* 847, κύκλον γε περιβαλὼν χεροῖν ἐμαῖν; *Supp.* 501, τέθριππον ἄρμα περιβαλοῦσα χάσματι; *HF* 334, κόσμον περιβάλησθε σώμασιν; *HF* 1159, κρατὶ περιβάλω σκότον; *IT* 331, κύκλω δὲ περιβαλόντες (scil. νιν); *IT* 788, ὦ ῥαϊδίους ὄρκοισι περιβαλοῦσά με; *IT* 796, σ’ ἀπίστω περιβαλὼν βραχίονι; *IT* 799, ἀθίκοις περιβαλὼν πέπλοις χέρα; *IT* 1151-1152, πλοκάμους περιβαλλομένα/ γένυσιν ἐσκίαζον; *Ion* 829, τυραννίδ’ αὐτῶ περιβαλεῖν ἔμελλε γῆς; *Ion* 1143, ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων; *Phoe.* 1459, περιβαλοῦσ’ ἀμφοῖν χέρας; *Phoe.* 1667, νεκρῶ λουτρὰ περιβαλεῖν; *Or.* 25, πόσιν ἀπείρω περιβαλοῦσ’ ὑφάσματι; *Or.* 371-372, δοκῶν Ὀρέστην παῖδα τὸν Ἀγαμέμνωνος/ φίλαισι χερσὶ περιβαλεῖν καὶ μητέρα; *Or.* 800, περιβαλὼν πλευροῖς ἐμοῖσι πλευρὰ νωχελῆ νόσω; *Or.* 906, αὐτοὺς περιβαλεῖν κακῶ τινι; *Or.* 1031, μὴ πρὸς θεῶν μοι περιβάλλης ἀνανδρίαν; *Ba.* 463, ὅς τὸ Σάρδεων ἄστου περιβάλλει κύκλω; *Ba.* 1020-1022, θηραγρότα βακχᾶν/ προσώπῳ γελῶντι περιβαλε βρόχον/ θανάσιμον; *Cycl.* 330, δοραῖσι θηρῶν σώμα περιβαλὼν ἐμόν; fr. 1130 Nauck<sup>2</sup> = *TrGF* II F 623, 2, δέμας τὸ θεῖον περιβάλωι τοίχων πτυχαῖς. Altre volte c’è solo l’ accusativo (cfr. *HF* 1140; *Tro.* 1243; *Hel.* 312; *Phoe.* 1453; *Or.* 1044; *IA* 934), ma un dativo può essere sottinteso in *Ion* 1273 e *Phoe.* 189.

... χέρρα βαλεῖν – oltre ad essere più perspicuo e traducibile – trova un vicino confronto in un frammento di Anacreonte (fr. 90 Gentili = 91 Page): χεῖρά τ' ἐν ἡγάνῳ βαλεῖν, “e gettare la mano nel tegame”. Dunque bisogna forse dare ragione a Dodds, quando conclude che in *Ba.* 1164 come in *Med.* 1283 il verbo semplice doveva essere stato glossato con il composto e, in momento successivo, il copista di **P** deve aver sostituito il testo originale con la glossa<sup>176</sup>.

Fornita, infine, la doverosa spiegazione delle scelte testuali fatte a proposito di questo canto – esposizione la cui lunghezza è da addebitare alla spinosità dei problemi discussi –, si può finalmente passare all'analisi dei versi.

### Analisi del canto

Veniamo dunque alla lettura del brano corale e al modo in cui parole e metro si intersecano nell'espressione di questa macabra esultanza delle Baccanti asiatiche. Un confronto fra questo canto e Soph. *Trach.* 205-224 è già stato proposto da Daniela Milo<sup>177</sup> sulla base di alcune evidenti analogie: la brevità; l'autoreferenzialità del coro, che ci consente di parlare di un 'carattere iporchematico'; l'espressione di un'esultanza; l'annuncio di un nuovo arrivo in scena negli ultimi versi. Ma già dai primi versi si può notare una notevole differenza nell'intonazione del canto: c'è, infatti, una certa esternazione di sentimenti contrastanti e ambigui, realizzata sapientemente anche nell'uso espressivo del metro.

Il canto comincia con due versi cretico-docmiaci che riprendono un identico *word-pattern*, con i due congiuntivi esortativi composti di ἀνα-<sup>178</sup> che incitano alle danze (v. 1153, ἀναχορεύσωμεν) e al grido di giubilo (v. 1154, ἀναβοάσωμεν), seguiti da parola cretica. Co-

176. Ma bisogna anche prendere le distanze da affermazioni quali «we expect a concluding dochmius» (DODDS 1960, 221): dietro un'emendazione del testo non sono ammissibili ragioni metriche così labili o aspettative sulla creatività dell'autore, specialmente quando la differenza è tra un docmio e un dimetro cretico, misura perfettamente accettabile in contesti dochmiaci come questo.

177. Cfr. MILO 2006, 174-175. Anche RODE 1971, 94 cita entrambi i canti in qualità di «Freude- und Jubelieder».

178. Sembra esserci una particolare predilezione per questi composti a fini rituali in tutto il testo delle *Baccanti*: v. 80, ἀνὰ θύρσον τε τινάσσω; vv. 145-146, ἀνέχων/ πυρσώδη φλόγα πεύκας; v. 149, ἰαχαῖς τ' ἀναπάλλων; v. 525, τὰδ' ἀναβοάσας; vv. 578-579, τίς πόθεν ὁ κέλαδος/ ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου; v. 1145, ἀνακαλοῦσα Βάκχιον. Quest'uso è giustificato da un aspetto rituale e performativo: «attraverso le parole del Coro Euripide evidenza con insistenza un aspetto della gestualità del rito dionisiaco: il proiettare se stesso o l'oggetto verso l'alto, quasi un contravvenire alla gravità materiale ed affermare il prodigio di un impulso che trae la propria forza dall'intimo della persona e in ultima analisi dal dio. [...] A questa gestualità di base si rapportano – nella concretezza del testo – espressioni che si riferiscono a una emissione fonica dotata di tonalità o comunque forza di impatto elevata» (DI BENEDETTO 2004, 316-317). Lo stesso si può dire per la massiccia presenza di ripetizioni, che caratterizza e marca la ritualità degli enunciati del coro: v. 68, τίς ὄδῳ, τίς ὄδῳ; vv. 83 e 152-153, ὦ ἴτε βάκχαι, ὦ ἴτε βάκχαι; v. 107, βρῦετε βρῦετε; vv. 116 e 163, εἰς ὄρος, εἰς ὄρος; vv. 142-143, ῥεῖ δὲ γάλακτι πέδον, ῥεῖ δ' οἴνω, / ῥεῖ δὲ μελισσῶν νέκταρι.

me ha acutamente osservato Vincenzo Di Benedetto, «l'iterazione delle due forme verbali metricamente e morfologicamente equivalenti, e anche della stessa struttura sintattica delle due brevi frasi, ha un carattere di ritualità del tipo ὦ ἴτε βᾶκχαι ὦ ἴτε βᾶκχαι e εἰς ὄρος εἰς ὄρος della parodo (sono parole di Dioniso) [...]. C'è però un dato nuovo, ed è il corrispondersi di "Bacco" e "sciagura", come un segnale di un primo avvio verso una tonalità nuova: una tonalità ossimorica» (DI BENEDETTO 2004, 466). E all'ossimoro contribuisce anche l'uso del docmio, metro ambiguo in questo contesto perché usato contemporaneamente come 'docmio di gioia' e come 'docmio di lamento': la gioia delle baccanti asiatiche per la 'sventura' di Penteo – scaturita dal racconto macabro del messaggero e immediatamente successiva alla sua chiusa amara e gnomica (vv. 1137-1152) – preannuncia il tono di disperazione e di lamento che s'imporrà nell'amebeo seguente, con l'arrivo in scena di Agave.

Ai vv. 1155-1157, quando il coro distoglie la propria attenzione dalla celebrazione di Dioniso per descrivere la sciagurata sorte di Penteo, le sequenze docmiache lasciano il passo a metri gliconici o enopliaci; ma nella sezione successiva (vv. 1158-1162), che segna un ulteriore e graduale mutamento di *focus* (da Penteo alle baccanti tebane), tornano i docmi, misti a trimetri giambici. È in questo passaggio che il docmio, precedentemente 'di gioia', muta in un tono di lamento: l'apostrofe del v. 1160 (βᾶκχαι Καδμείαι) è infatti realizzata in un docmio olospendiaco che sembra segnare uno stacco forte rispetto allo schema con tre brevi iniziali (— — —) usato ai versi precedenti (1153, 1154, 1158). Amaramente ironico, infatti, è il motivo per cui le tebane intonano il canto di vittoria (v. 1161, τὸν καλλίνικον) che presto si muterà in lamento (v. 1162, εἰς γόον, εἰς δάκρυα)<sup>179</sup>. Con questo docmio il coro asiatico sembra prendere piena consapevolezza dell'infelice situazione: esse, infatti, nei docmi successivi (vv. 1163-1164) rimarcano con pungente lucidità quale "bella impresa" (v. 1163a, καλὸς ἀγών) sia per una madre sporcarsi le mani del sangue del proprio figlio.

A questo punto avviene l'ingresso in scena di Agave, annunciata e descritta in tre trimetri giambici che potrebbero essere stati recitati e pronunciati dalla sola corifea: gli ultimi docmi del canto, dunque, sembrano preparare questo ingresso e, per questo motivo, è forse corretto immaginare che già in essi il tono di esultanza cedesse il passo al

179. In questa sezione del canto, in particolare, il coro sembra rifare il verso al racconto del messaggero, che ai vv. 1145-1147 descriveva Agave in questi termini: ἀνακαλοῦσα Βάκχιον/ τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,/ τὸν καλλίνικον, ὃ δάκρυα νικηφορεῖ, «invoca Bacco: lui, compagno nella caccia; lui, complice nella cattura; lui, il vittorioso! Ma il premio della vittoria sono soltanto lacrime». Ed è suggestivo immaginare che nell'esecuzione del v. 1147 venisse marcata la pausa dopo la cesura pentemimere, per segnare il passaggio dal punto di vista invasato di Agave a quello lucido e mesto del messaggero, proprio come lo iato fra i vv. 1161-1162 crea uno stacco fra la cieca esultanza delle tebane e l'analisi della cruda realtà.

lamento. Il mutamento di tono avviene non certo perché il coro nutra dei sentimenti di pietà o di orrore per la morte di Penteo, ma perché si pone in un rapporto di *sympatheia* nei confronti di Agave, che viene accolta nella loro schiera come una compagna baccante (v. 1167, δέχεσθ' ἐς κῶμον εὐίου θεοῦ)<sup>180</sup>.

Questo corale, dunque, risulta semanticamente più complesso e ambiguo di quello delle *Trachinie*, sebbene rimangano valide le affinità strutturali già messe in evidenza: c'è sicuramente una componente di esultanza per la vittoria di Dioniso sul miscredente Penteo – e dunque una celebrazione in cui la modalità iporchematica dell'*incipit* si unisce alle allusioni lessicali al genere dell'epinicio (una mistione che rivedremo al § 8) –, ma i livelli di significato che si intersecano nel canto sono complessi e stratificati. Anche la struttura metrica, con l'uso ambivalente del docmio (metro che nelle *Trachinie* sembra veicolo di sola gioia), contribuisce a complicare l'interpretazione delle intenzioni del coro.

La differenza nel trattamento dei due corali da parte di Sofocle ed Euripide è dovuta certamente alle mutate esigenze drammaturgiche. Queste si riferiscono non soltanto all'ovvia diversità del μῦθος – con la differente ambientazione che comporta –, ma anche al momento dell'azione scenica in cui questi corali astrofici sono inseriti: nelle *Trachinie* la gioia delle donne non è velata da dubbi o ambiguità perché nel primo episodio del dramma non sono ancora stati rivelati i motivi che condurranno alla rovina di Eracle e Deianira; nel quinto episodio delle *Baccanti*, invece, tutto ormai è chiaro al pubblico e ai personaggi del dramma, poiché la tragedia di Penteo si è già consumata e rimane solo da rappresentare in scena la presa di consapevolezza da parte di Agave.

Ancora una volta, dunque, i modelli lirici di riferimento vengono piegati e rimodellati dalle esigenze della scena. Le analogie che, a un primo sguardo, sembrano emergere fra l'uno e l'altro corale drammatico – o fra uno stasimo di tragedia e il genere lirico-corale evocato –, dopo un'analisi approfondita che si avvalga dei diversi livelli semantici ricostruibili a partire dal dato formale (lessico, stile, metro, e così via), rivelano infine una capacità e una complessità compositiva che consentono al drammaturgo di 'riscrivere' la tradizione, di 'adattarla' alle proprie esigenze, per giungere di volta in volta a una differente finalità.

180. Sembra difficile, alla luce di questo, leggere il V stasimo come una «song of vengeance» (ORANJE 1984, 159), e altrettanto semplicistico sarebbe leggere il canto come una danza gioiosa del coro per il ritorno di Agave in città (cfr. ORANJE 1984, 156), poiché il testo non fornisce alcun indizio in questa direzione.



## 5 Altri contesti mimetici in Sofocle

Come abbiamo ripetuto più volte nei capitoli precedenti, la principale difficoltà di una ricerca degli elementi che possano alludere all'esecuzione iporchematica di un canto consiste proprio nella perdita del dato performativo. In assenza della musica e della danza che accompagnavano queste rappresentazioni, si potrebbe pensare che è del tutto vano e aleatorio cercare in questi 'testi muti' uno ὑπορχηματικὸς τρόπος, soprattutto perché i pochissimi frammenti del genere di riferimento sono 'muti' a loro volta e non ci permettono di ricostruire molto della perduta *performance*. Lo stato delle cose, dunque, non aiuta a riconoscere facilmente gli indizi utili a questa ricerca, né incentiva a intraprenderla. E tuttavia, se lo schema metrico è tutto ciò che rimane della μολπή, in quanto «scheletro ritmico-verbale di una compagine più articolata, complessa e purtroppo perduta» (ANDREATTA 2014, 38), l'unica via percorribile è quella che insiste proprio sull'analisi metrico-ritmica.

Per tale ragione in questo capitolo si affronterà l'analisi di alcuni testi lirici sofoclei che possono essere considerati iporchematici solo per certi aspetti: essi, infatti, presentano quegli elementi autoreferenziali che inducono a supporre un'esecuzione mimetica del canto, nella misura in cui il coro descrive cantando delle azioni che avvengono fuori dalla scena (§ 5.1 e 5.2), delle reazioni a eventi che hanno luogo in scena (§ 5.3), dei movimenti che esso stesso sta compiendo (cap. 6). L'osservazione della tessitura metrica di questi corali servirà a verificare se i metri che abbiamo finora considerato iporchematici – e che appaiono nei canti analizzati nei tre capitoli precedenti – siano usati da Sofocle anche in altri contesti schiettamente mimetici. Una risposta affermativa a tale quesito renderebbe ancora più plausibile la lettura iporchematica dei corali già trattati, poiché confermerebbe l'uso di determinate tipologie metriche in contesti mimetici di varia natura.

Sarà necessario precisare che affermazioni di questo tipo non giustificano in alcun modo una lettura etica o semantica dei metri in questione in senso assoluto: in altri termini, dire che il giambo sia un metro prediletto delle sezioni iporchematiche non implica che la mera presenza di una tessitura metrica a prevalenza giambica possa essere ritenuta un indizio di *performance* iporchematica. Poiché il metro da solo non è portato-

re di senso, ma solo uno dei livelli semantici di un testo, è indispensabile partire sempre dalla parola: i corali analizzati in questo capitolo, infatti, sono stati scelti sulla base del contenuto dei loro testi, non sulla base dei metri in essi riscontrabili. L'operazione inversa comporterebbe necessariamente un ragionamento viziato da preconcetti sull'uso 'monosemantico' di certe sequenze metriche, che è quanto in questa sede si vuole evitare.

## 5.1 Sofocle, *Elettra* 1384-1397

Il primo canto da prendere in considerazione è il breve terzo stasimo dell'*Elettra*, composto da un'unica coppia strofica (AA') e collocato subito prima dell'amebeo lirico-epirrematico che accompagnerà l'esecuzione del matricidio<sup>1</sup>, compiuto da Oreste dentro la reggia e dunque fuori dalla scena. La posizione del corale e (come si vedrà) il suo contenuto fanno sì che ad esso possa essere attribuita una funzione introduttiva: la breve coppia strofica, infatti, funge da preludio strutturale all'amebeo lirico-epirrematico, mentre sul piano tematico prepara il 'clima' per l'imminente uccisione di Clitemnestra.

I commentatori sono soliti individuare la funzione drammaturgica dello stasimo nella *suspense* che esso crea in questo breve intervallo dell'azione<sup>2</sup>: per tutto l'arco della tragedia *Elettra*, le giovani che compongono il coro e gli spettatori hanno atteso la realizzazione della vendetta; ora che finalmente Oreste è tornato e i due fratelli si sono riuniti, il momento solenne dell'ingresso dei vendicatori nella reggia di Agamennone viene enfatizzato da un canto corale che commenta proprio la fine di questa lunga attesa<sup>3</sup>.

### 5.1.1 Testo e scansione metrica

1384	1	ἴδεθ' ὅπου προνέμεται	Guardate dove avanza
1385	2	τὸ δυσέριστον αἶμα φουσῶν Ἄρης.	Ares, spirando sangue di funesta contesa!
1386	3	βεβᾶσιν ἄρτι δωμάτων ὑπόστεγοι	Sono appena entrate dentro la casa

1. Su questa sezione lirica della tragedia (un classico esempio di *Aktionsamboibaion* nella classificazione di POPP 1971, 253-260) si veda l'analisi di MAZZOLDI 2008, oltre che il commento di FINGLASS 2007b, 508-512.

2. Secondo JEBB 1894, 184 «this ode fills the interval of suspense». Analogo è il commento di FINGLASS 2007b, 503: «the lyric creates suspense by delaying the movement of the plot at a moment of particular tension».

3. A proposito dell'effetto drammatico dei movimenti scenici in questa parte della tragedia si vedano le seguenti considerazioni di MEDDA 2007, 52: «ai vv. 1372-75 Oreste e Pilade entrano in casa [...]; subito dopo entra Elettra, accompagnando l'ingresso con una elaborata preghiera ad Apollo [...]. I due ingressi disgiunti e la solennità della preghiera conferiscono particolare rilievo a questo movimento, connotato così diversamente dai precedenti, che avvia il processo di riappropriazione dello spazio retroscenico da parte dei vendicatori. Anche il breve pezzo corale che segue, tutto incentrato sull'immagine eschilea di Ares e della vendetta che penetrano nella casa, contribuisce a sottolineare il senso fatale di quell'entrata».

1387	4	μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων	per vendicare i vili delitti
1388	5	ἄφυκτοι κύνες,	le cagne inevitabili:
1389	6	ὥστ' οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ	così non resterà sospesa ancora
1390	7	τοῦμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.	a lungo la visione della mia mente.
1391	1	παράγεται γὰρ ἐνέρων	Infatti il difensore dei morti
1392	2	δολιόπους ἀρωγὸς εἴσω στέγας,	penetra con passo furtivo nella casa,
1393	3	ἀρχαιοπλοῦτα πατρὸς εἰς ἐδῶλια,	verso le stanze del padre di antica ricchezza,
1394	4	νεακόνητον αἶμα χειροῖν ἔχων·	reggendo fra le mani l'arma del delitto
1395	5	ὁ Μαίιας δὲ παῖς,	da poco affilata. Il figlio di Maia,
1396	6	Ἑρμῆς σφ' ἄγει δόλον σκότῳ	Ermes li guida verso questa meta, avvolgendo
1397	7	κρύψας πρὸς αὐτὸ τέρμα κοῦκέτ' ἀμμενεῖ.	il piano nell'oscurità, e non indugia oltre.

1384 ἴδεθ' plerr. codd.: ἴδεσθ' F 1389 ἀμμενεῖ Wunder ex Σ: ἀμμενεῖ plerr. codd.: ἐμμενεῖ GRN 1393 ἐδῶλια LKGRCFNVTa: ἐδράσματα L<sup>γρ</sup>AYTe et gl. in GCV 1396 σφ' om. LA ἐπάγει CFNYTe

[LAKAYGRCFNVWbZfZgZpZsTTaTe] 1384-1385 coniung. VWb 1388-1389 coniung. CNVWb 1391-1392 coniung. VWb 1393-1394 coniung. Zp 1395-1396 coniung. GRNVWbZgZs ὁ Μαίιας – ἄγει/ C 13-96-1397 δόλον – τέρμα/ κοῦκέτ' ἀμμενεῖ/ C

1384/1391	1	υυυ—υυυ—	2cr
1385/1392	2	υυυ—υυ—υ—υ—	do do
1386/1393	3	υ—υ—υ—υ—υ—υ—   <sup>υ</sup>	3ia
1387/1394	4	υυυ—υυ—υ—υ—	do do
1388/1395	5	υ—υ—υ—   <sup>υ</sup>	do
1389/1396	6	—υ—υ—υ—	2ia
1390/1397	7	—υ—υ—υ—υ—υ—   <sup>υ</sup> H	3ia

La colometria e l'analisi metrica qui proposte si ritrovano invariate in quasi tutti i codici e nelle edizioni moderne: fatta eccezione per i consueti accorpamenti di *cola* e le poche corruzioni di cui si rende conto nel secondo apparato, la colometria è trådita unanimemente da tutti i codici e generalmente accolta senza modifiche dagli editori<sup>4</sup>.

Per ciò che riguarda il testo, l'unico punto generalmente discusso riguarda l'espressione νεακόνητον αἶμα al v. 1394, letteralmente "sangue da poco affilato". I problemi sono di due ordini: 1) la necessità di una scansione breve per l'alfa del composto νεακόνητον,

4. L'unica eccezione è rappresentata da KAIBEL 1896, 38-39, il quale accorpa i *cola* 4-5 in un trimetro docmiaco (forse sulla base di osservazioni analoghe a quelle espote in KOLÁŘ 1947, 178) e i *cola* 6-7 in un lunghissimo *sia*. Quanto all'interpretazione, solo Liana Lomiento (in DUNN – LOMIENTO 2019, 376) ai *cola* 2 e 4 preferisce obliterare i docmi a favore di sequenze giambo-cretiche (*cr ia cr*), probabilmente con l'intento di uniformare il ritmo: sebbene questa interpretazione rimanga possibile 'sulla carta', la presenza 'certa' del docmio al *colon* 5 rende più plausibile un'esecuzione docmiaca anche dei versi in questione. È più che frequente, tra l'altro, che i docmi si mescolino naturalmente a cretici e giambi: per esempi di *cola* docmiaci preceduti da cretici si veda MEDDA 1995, 138-144.

nonostante l'esito lungo richiesto dall'etimologia<sup>5</sup>; 2) la stranezza dell'uso del sostantivo αἶμα per indicare l'arma che Oreste tiene in mano, dunque da intendere come se ci fosse scritto μάχαιρα<sup>6</sup>.

Al primo problema si può ovviare facilmente, se si accetta che un'irregolarità prosodica alla giuntura di un composto sia possibile poiché attestata altrove<sup>7</sup>: questa sembra una soluzione preferibile all'ipotesi di una responsione libera fra un docmio 'canonico' (υυυ-υυ-) e un *kaibelianus* (υ-υ-υ-υ-), pure ammissibile ma non strettamente necessaria. La riproposizione pressoché perfetta del *pattern* metrico tra strofe e antistrofe – talmente precisa da riprodurre non solo lo stesso numero di sillabe, ma anche uno schema prosodico quasi del tutto identico – in questo caso peserebbe a sfavore di una responsione libera<sup>8</sup>.

Quanto al significato veicolato da αἶμα, il problema consiste più nella sua resa in un'altra lingua che nella spiegazione del suo uso in questo contesto: poiché «in this kind of highly allusive, succinct poetry, the meanings and the images are telescoped» (KELLS 1973, 218), la condensazione di diverse immagini – il sangue già versato di Agamennone e quello che sta per essere versato per vendicarlo, l'atto stesso dell'omicidio e l'arma usata nel compierlo – in un'unica espressione figurata<sup>9</sup> non dovrebbe stupire in un autore come Sofocle. La spiegazione fornita dallo scoliaste e dai lessicografi non andrebbe dunque intesa alla lettera: dire che in questo passo Sofocle ha usato il termine αἶμα per indicare la lama affilata non equivale a sostenere che questo sia uno dei significati che il sostantivo può assumere. Il poeta ha semplicemente voluto descrivere la lama con la quale Oreste colpirà Clitemnestra – con un'arguta analogia – come “sangue da poco affilato”. Perciò non dovremmo interrogarci sull'esatto significato assunto da αἶμα in questo verso, bensì sull'accostamento di idee che ha portato Sofocle a esprimersi in questo modo. Se poi si nota che, fra le varie corrispondenze lessicali e concettuali disseminate in questo canto fra strofe e antistrofe, ricorre anche l'occorrenza di αἶμα nella strofe – in un'espressione

5. Si vedano i confronti raccolti da JEBB 1894, 186.

6. Questa è la spiegazione data dai lessicografi (cfr. Hesych. α 1936 Latte – Cunningham; Phot. *Lexicon* α 597 Theodoridis; *Synagoge* B α 526 Cunningham; *Suda* α 187 Adler), probabilmente sulla base dello *schol.* Soph. *El.* 1394 (p. 263 Xenis), τὸ ξίφος τὸ ἠκονημένον εἰς αἶμα καὶ φόνον.

7. Cfr. WACKERNAGEL 1889, 61-62 e FINGLASS 2007b, 507.

8. Cfr. KAMERBEEK 1974, 180, il quale valuta altresì l'eventualità di eliminare la *corruptio* al v. 1387, al fine di ottenere anche nella strofe un *do<sup>kaibel</sup>*, come anche la possibilità di leggere *veā-* in sinizesi per avere un ipodocmio (υυυ-υυ = υυ-υυ). Si badi che, in assenza della partitura ritmica o melodica, tutte queste proposte di scansione metrica alternativa rimangono plausibili, ma si è preferito non proporle nello schema metrico perché ammettere una 'apparente' anomalia prosodica sembra ancora la soluzione più economica per il passo in questione.

9. Si veda l'ottima spiegazione di KAMERBEEK 1974, 180.

altrettanto condensata che allude al delitto che sta per compiersi in casa (v. 1385, τὸ δυσέριστον αἶμα φουσῶν Ἄρης) –, si può forse supporre che il poeta abbia consapevolmente usato il medesimo vocabolo con una valenza semantica affine. Il problema, dunque, rimane solo per il traduttore che voglia rendere il testo autoesplicativo: perseguendo tale scopo, la proposta più appropriata è forse quella che cerca di rendere in un'unica espressione l'idea dell'atto sanguinolento e dello strumento usato per portarlo a compimento. Da qui "l'arma del delitto", come si propone sopra, oppure "l'arma di sangue" (nella traduzione di Maria Pia Pattoni).

### 5.1.2 Analisi del canto

A differenza dei brani analizzati nei due capitoli precedenti, il tono del canto non è né festoso, né gioioso: l'atmosfera è interamente pervasa dal vagheggiamento del giusto delitto che sta per compiersi e intorno al quale ruota tutta l'azione drammatica. In una certa misura, infatti, questo stasimo riprende le tematiche già trattate nel primo (vv. 472-515), quando le notizie riportate in scena da Crisotemi avevano riacceso le speranze del coro, inducendolo a intonare un canto sul sicuro compimento della giustizia retributiva, per mezzo dell'arrivo ormai vicino (v. 478, οὐ μακροῦ χρόνου) della Giustizia (vv. 472-477) e dell'Erinni (vv. 488-491). Adesso, con il ritorno di Oreste e la rivelazione del piano di vendetta, l'attesa è finita e il coro può tornare su quei temi con una certezza ancora più risoluta.

Alla fine del terzo episodio Oreste, Pilade ed Elettra escono di scena, poiché stanno entrando nella reggia per mettere in atto il piano. Tutto nell'*incipit* dell'ode lascia credere che il canto del coro accompagnasse questo solenne ingresso: l'imperativo ἴδεθ' (v. 1384), con probabile valenza deittica; l'indicativo presente προνέμεται (v. 1384), a trasmettere l'immagine di una «steady and inexorable advance» (MARCH 2001, 220); l'indicativo perfetto βεβᾶσιν, cui segue immediatamente l'avverbio ἄρτι (v. 1386), che contribuisce a conferire l'idea che solo adesso i vendicatori siano svaniti dentro la casa (v. 1386, δωμάτων ὑπόστεγοι). Se veramente i primi versi dello stasimo accompagnavano i tre attori come in un corteo, verso il compimento della vendetta, non è da escludere che anche i movimenti orchestrici dei coreuti si adattassero perfettamente alla situazione: in tal senso si potrebbe parlare di autoreferenzialità del coro e, conseguentemente, di esecuzione iporchematica del canto. Perché non supporre, infatti, che il coro accompagnasse anche fisicamente l'uscita dalla scena degli attori, per poi cambiare la direzione e la modalità dei movimenti di danza nella rimanente porzione della strofe?

L'ipotesi risulterà forse rafforzata dal fatto che anche i tre versi iniziali dell'antistrofe tornano a insistere sull'ingresso nella reggia, mentre Oreste si addentra (v. 1391, *παράγεται*) sempre di più in direzione delle stanze del padre (v. 1393, *πατρός εἰς ἐδώλια*): ecco che nell'antistrofe il coro ripropone quel medesimo movimento incedente per permettere agli spettatori di visualizzare ciò che avviene fuori dalla scena. In altre parole, questo è uno di quei casi in cui il coro, per mantenere alta la tensione drammatica, «presents a visible equivalent for some deed of violence the character is supposed doing offstage. [...] a symbolic equivalent of that deed in the ode, and often by doing an action that is similar to the offstage action» (KERNODLE 1957, 1-2). Difficilmente una corrispondenza così precisa potrà dirsi fortuita: non è dunque plausibile che essa trovasse giustificazione dei medesimi movimenti di danza che il coro eseguiva tra la strofe e l'antistrofe? Le corrispondenze, tra l'altro, non si esauriscono qui: i *cola* 4-5, con l'allusione alle Erinni nella strofe (vv. 1387-1388) e la menzione dell'arma tenuta in mano da Oreste (vv. 1394-1395) focalizzano l'attenzione sull'inevitabile vendetta che sta per compiersi; l'imminenza di tale azione è poi marcata nei versi finali di ambedue le strofi da due espressioni temporali dove viene adoperato lo stesso verbo (v. 1389, *οὐ μακρὰν ἔτ' ἀμμενεῖ*; v. 1397, *κούκέτ' ἀμμένει*).

Le tre sottosezioni del canto che si vengono così a costituire risultano messe in evidenza anche dalle inversioni di ritmo e dalle pause segnalate dalle due occorrenze di *brevis in longo*:

- il movimento supposto nella prima sezione (*cola* 1-3) è accompagnato dall'attacco in peoni IV<sup>10</sup> – con un andamento presumibilmente rapido – che si 'trasformano' gradualmente in docmi<sup>11</sup>, per poi stabilizzarsi in un comune *zīa*;
- il tema della vendetta nella seconda sezione (*cola* 4-5) è trattato interamente in metri docmiaci, che contribuiscono a sottolineare la tensione del momento<sup>12</sup>;

10. Il *zcr* soluto nella forma del peone IV è la misura portante degli efimni e dei mesodi del *δέσμιος ὕμνος* di Aesch. *Eum.* 328-330 = 341-343, 355-358 e 372-375. Esso è poi attestato come *colon* incipitario in due canti euripidei dalla tessitura analogamente giambo-docmiaca, ma dal tono ben diverso: *Hipp.* 362-372 = 669-679 e *Or.* 316-331 = 332-347. L'ipotesi di THOMSON 1929, 131, secondo cui Sofocle ed Euripide avrebbero coscientemente ripreso questa forma metrica dalle *Eumenidi* con l'intenzione di fare un omaggio a Eschilo proprio in canti corali che citano le Erinni, rimane ancora suggestiva.

11. Si veda la realizzazione del primo dei due docmi del *colon* 2 (υυυ-υυ-), dove la soluzione del primo *longum* rende l'*incipit* visivamente uguale al peone IV del verso precedente: se questa analogia era anche 'sentita', si può parlare di *incipit* modulante.

12. Considerato il tono generale del canto, non ci sembra di poter definire questi dei 'docmi di gioia' (come fa KOLÁŘ 1947, 184): neppure la lista delle emozioni comunemente veicolate dal metro docmiaco (HERINGTON 1985, 114: «the dochmiac is firmly established in the tragic metrical orchestra as an instrument for moments of wild emotion—occasionally joy, more often rage, terror, and grief»; PARKER 1997, 67: «of all

- nella terza sezione (*cola* 6-7) la fine dell'attesa e la certezza del compimento della giustizia sono espresse in un ritmo giambico regolare<sup>13</sup>.

Anche la tessitura metrico-ritmica dello stasimo, dunque, lascia supporre che i movimenti orchestrici dovessero essere adeguati al contenuto del canto: cretici, docmi e giambi – metri iporchematici poiché adatti alla danza e a finalità mimetiche – si adattano perfettamente a un contesto scenico in cui il coro era chiamato ad eseguire ‘simbolicamente’ sulla scena – per citare KERNODLE 1957 – le azioni che il pubblico non poteva vedere.

## 5.2 Sofocle, *Edipo a Colono* 1044-1095

Il secondo testo da prendere in esame è il secondo stasimo dell'*Edipo a Colono*, un canto costituito da due coppie strofiche (AA'BB') che, nell'azione scenica, segue il lungo confronto fra Edipo e Creonte. Nel corso del secondo episodio quest'ultimo, dopo aver fallito nel tentativo di convincere Edipo a parole, ricorre all'uso della forza e fa rapire Antigone e Ismene; ma quando cerca di prendere anche Edipo per ricondurlo a Tebe, Teseo rientra in scena per impedirglielo. L'episodio si chiude dunque con la partenza di Teseo e dei suoi uomini per andare a salvare le due ragazze: come egli stesso promette a Edipo, si farà scortare da Creonte al luogo dove tiene prigioniere le sue figlie oppure i cavalieri ateniesi raggiungeranno i Tebani in fuga, ma è certo che non tornerà senza averle recuperate (vv. 1019-1041).

Il coro, che di fronte a queste vicende ha partecipato attivamente a supporto di Edipo – anche cercando di scacciare fisicamente Creonte (vv. 834-841 e 856-857) –, adesso è sicuro che la ‘caccia’ del sovrano avrà un esito positivo ed esprime questa certezza profetica in un canto di fiduciosa attesa. Gli spettatori non possono vedere la battaglia, ma possono immaginarla attraverso l'occhio della mente dei coreuti: questo espediente narrativo consente a Sofocle di condensare in un brano lirico – con il suo linguaggio allusivo e vi-

---

Greek metres, dochmiac is the one of violent emotion: anger, grief, fear, even, in later tragedy, tumultuous joy») appare sufficiente a rendere conto del suo uso in questo stasimo, dove la passione dominante sembra piuttosto quella della tensione, intesa come un'attesa ansiosa dell'evento auspicato.

13. Secondo DALE 1936, 185-186 questo è uno di quei canti tragici privi di un ritmo clausolare finale. Per questo stasimo una possibile spiegazione è da ricercare nella sua collocazione all'interno dell'economia strutturale del dramma: il *zìa* in chiusa consente un passaggio modulare ai *zìa* del successivo amebeo lirico-epirrematico, del quale questa coppia strofica può essere considerata il preludio.

sionario – quello che, in altri contesti drammatici, sarebbe stato il resoconto dettagliato dello scontro per bocca di un messaggero<sup>14</sup>.

Poiché una ῥῆσις ἀγγελικὴ di lunghezza soddisfacente servirà più avanti per descrivere gli ultimi prodigiosi istanti della vita di Edipo<sup>15</sup>, qui il tragediografo deve aver preferito far procedere l'azione drammatica, affinché il terzo episodio potesse concentrarsi su altre vicende dall'alto valore emotivo: il commovente ricongiungimento del padre con le figlie (vv. 1096-1118); la gratitudine di Edipo per Teseo (vv. 1119-1149); l'inatteso preannuncio dell'arrivo in scena di Polinice (vv. 1150-1210)<sup>16</sup>.

### 5.2.1 Testo e scansione metrica

Il testo che qui si stampa riproduce in massima parte quello stabilito da Guido Avezzi per l'edizione più recente dell'*Edipo a Colono* (GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008), con le sole due eccezioni che si indicano di seguito.

Al v. 1064 non si ritiene che il soggetto di ἀλώσεται sia Creonte<sup>17</sup>, poiché la 'caccia' non può mirare a catturare lui, che già si trova insieme a Teseo. Risulta suggestiva la lettura di Dawe, il quale ha proposto di eliminare il punto in alto e leggere il verbo in unione con δεινός (complemento predicativo del soggetto), nel senso di "essere riconosciuto, essere scoperto"<sup>18</sup>, ma la mancanza di un passo parallelo che ci confermi la possibilità di leggere ἀλώσεται insieme con δεινός e δεινά ci impone cautela. Sarà preferibile, dunque, mantenere con Elmsley il segno d'interpunzione dopo il verbo – sottintendendo ὁ ἀγών, "la battaglia sarà vinta"<sup>19</sup> – e supporre subito dopo due frasi nominali<sup>20</sup>.

---

14. CERRI 2007, 168-171 a proposito di questo stasimo parla di «coro messaggero ante eventum». Sulla 'narrazione melica' in tragedia, con esempi da Eschilo ed Euripide, si veda GIANVITTORIO 2012.

15. La necessità del dettaglio, in quel caso, è esplicitata ai vv. 1579-1582, quando il messaggero giustifica il lunghissimo resoconto che sta per fare (vv. 1586-1666) dichiarando che sarebbe inappropriato affrontare il racconto per sommi capi (v. 1581, ὁ μῦθος ἐν βραχεῖ).

16. Per questa lettura della funzione drammaturgica del corale si vedano LINFORTH 1951, 151-152; BURTON 1980, 281-282; KAMERBEEK 1984, 148; MARKANTONATOS 2002, 100-108; il commento di G. Guidorizzi in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 329.

17. Come suggerisce lo *schol.* Soph. *Trach.* 165a (p. 185 Xenis).

18. A sostegno della propria ipotesi DAWE 1978, 143-144 cita i seguenti *loci similes* sofoclei: *Ai.* 1267, χάρις διαρρεῖ καὶ προδοῦσ' ἀλίσκεται; *Ant.* 46, οὐ γὰρ δὴ προδοῦσ' ἀλώσομαι; *OT* 576, οὐ γὰρ δὴ φρονεὺς ἀλώσομαι. KAMERBEEK 1984, 151-152, tuttavia, ritiene questi passi non del tutto 'paralleli' in quanto «the 'turning out' refers to something unfavourable or even sinister» (p. 152).

19. Così KAMERBEEK 1984, 151-152.

20. La ripetizione di δεινός in frasi nominali contigue, infatti, risulta quantomeno attestata nella poesia tragica: Aesch. *Eum.* 34, ἡ δεινὰ λέξαι, δεινὰ δ' ὀφθαλμοῖς δρακεῖν; Eur. *TrGF V*, 2 F 1059, vv. 1-3, δεινὴ μὲν ἀλκὴ κυμάτων θαλασσίων, δειναὶ δὲ ποταμῶν καὶ πυρὸς θερμοῦ πνοαί, δεινὸν δὲ πενία, δεινὰ δ' ἄλλα μυρία; Eur. *Ion* 1502-1504, δειναὶ μὲν <αἰ> τότε τύχαι, δεινὰ δὲ καὶ τὰδ'; Soph. *OC* 141, δεινὸς μὲν ὄραν, δεινὸς δὲ κλύειν.

Ai vv. 1085-1086 alla tuttora largamente accolta emendazione di Brunck – la quale si limita a mutare l'*ordo verborum* per ricostituire la responsione – si preferisce la proposta congetturale di Dawe<sup>21</sup>, che ha il triplice vantaggio di giustificare comprensibilmente la genesi dell'errore, salvare la colometria trādita e restituire un senso migliore alla frase: la possibilità che il vocativo Ζεῦ fosse un'originaria glossa per l'espressione πάτερ θεῶν, successivamente infiltratasi nel testo fino a sostituire il sostantivo πάτερ, sembra alquanto probabile<sup>22</sup> ed eviterebbe sia la spezzatura di παντόπτα al confine fra i due *cola* (che non risulta attestata in alcun codice), sia l'inelegante dipendenza del genitivo θεῶν da πάνταρχε.

Ai vv. 1068-1069, invece, si concorda con l'edizione di riferimento sul mantenimento delle *crucis*: il testo dei codici ha κατ' ἀμπυκτήρια φάλαρα πώλων, ma la responsione mostra che è senza dubbio corrotto. Come indicato da un lemma di Esichio<sup>23</sup>, φάλαρα doveva essere una glossa esplicativa per il raro ἀμπυκτήρια, usato soltanto qui e in Aesch. *Sept.* 461, ἵππους δ' ἐν ἀμπυκτῆρσιν ἐμβριμωμένας. Purtroppo rimuovere il sostantivo non basta a ricostituire la responsione, né tantomeno a spiegare l'uso della preposizione κατά in questa espressione. Diverse sono state le congetture proposte, ma nessuna appare del tutto soddisfacente<sup>24</sup>: si è quindi preferito mantenere le *crucis* e riportare nello schema metrico soltanto la scansione della strofe.

1044	1	εἶην ὄθι δαΐων	Potessi essere là, dove presto
1045	2	ἀνδρῶν τάχ' ἐπιστροφαι	la ritirata dei nemici
1046	3	τὸν χαλκοβόαν Ἄρη	incontrerò un Ares che risuona
1047	4	μείξουσιν, ἧ πρὸς Πυθίαις,	di bronzo! O sulle sponde pitiche,
1048	5	ἧ λαμπάσιν ἀκταῖς,	o ancora sulla riva delle fiaccole,
1049	6	οὗ πότνιαι σεμνὰ τιθη-	dove le signore dee
1050	7	νοῦνται τέλη	custodiscono i sacri riti
1051	8	θνατοῖσιν ὦν καὶ χρυσέα	per uomini sulla cui lingua
1052	9	κλῆς ἐπὶ γλώσσα βέβακε	è posta la chiave d'oro
1053	10	προσπόλων Εὐμολπιδᾶν·	dei sacerdoti Eumolpidi.
1054	11	ἐνθ' οἶμαι τὸν ἐγρεμάχαν	Lì credo che Teseo, pronto
1055	12	Θησέα καὶ τὰς διστόλους	a dare battaglia, e le due
1056	13	ἀδμητας ἀδελφὰς	sorelle vergini presto
1057	14	αὐτάρκει τάχ' ἐμμίξειν βοᾷ	s'incontreranno al forte grido,
1058	15	τούσδ' ἀνὰ χώρους·	lungo queste terre.

21. Esposta in DAWE 1978, 144, ma mai inclusa nel testo della sua edizione (cfr. DAWE 1996b, 56).

22. Il nome proprio potrebbe essere stato aggiunto per 'ricostruire' il consueto binomio Ζεῦ πάτερ (cfr. Hom. *Il.* 3, 365; *Il.* 21, 273; *Od.* 20, 201; *H. Hom. Merc.* 4, 368).

23. Hsch. α 3820 Latte – Cunningham, ἀμπυκτήρια· τὰ φάλαρα. Σοφοκλῆς Οἰδίποδι ἐν Κολωνῶ. Anche nello *schol. Soph. Trach.* 169 (p. 185 Xenis) il termine ἀμπυκτήρια è parafrasato con φάλαρα.

24. Si vedano l'apparato e le giuste riserve di KAMERBEEK 1984, 152-153.

5 Altri contesti mimetici in Sofocle

1059	1	ἧ που τὸν ἐφέσπερον	O forse si avvicinano alla regione
1060	2	πέτρας νιφάδος πελῶσ'	a occidente della roccia innevata,
1061	3	Οἰάτιδος ἐκ νομοῦ	muovendo dal pascolo d'Ea
1062	4	πῶλοισιν ἧ ῥιμφοαρμάτοις	in rapida fuga sui puledri
1063	5	φεύγοντες ἀμίλλαις.	o lanciando in corsa i carri veloci.
1064	6	άλώσεται· δεινός ὁ προσ-	Vinceranno! Tremendo è
1065	7	χώρων Ἄρης,	l'Ares di questa terra,
1066	8	δεινὰ δὲ Θησειδᾶν ἀκμά.	tremendo il vigore dei Teseidi.
1067	9	πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός,	Abbaglia ogni morso dei cavalli,
1068	10	πᾶσα δ' ὀρμάται † κατ' ἄμ-	cominciano a montare su,
1069	11	πυκτήρια φάλαρα πῶλων †	sciogliendo le briglie dei puledri,
1070	12	ἄμβασις, οἱ τὰν ἱππῖαν	tutti coloro che venerano
1071	13	τιμῶσιν Ἄθᾶναν	Atena equestre e
1072	14	καὶ τὸν πόντιον γαῖαοχον	il dio marino che regge la terra,
1073	15	Ῥέας φίλον υἱόν.	il figlio prediletto di Rea.
1074	1	ἔρδουσιν ἧ μέλλουσιν; ὡς	Hanno già iniziato o stanno per farlo?
1075	2	προμνάται τί μοι	La mia mente m'induce a pensare
1076	3	γνώμα τάχ' ἀνσώσειν	che presto salveranno lei che cose
1077	4	τᾶν δεινὰ τλασᾶν, δεινὰ δ' εὐ-	tremende ha sofferto, cose tremende
1078	5	ρουσᾶν πρὸς αὐθαίμων πάθη.	ha scoperto sulle vicende dei suoi.
1079	6	τελεῖ τελεῖ Ζεὺς τι κατ' ἡμαρ·	Oggi Zeus porterà tutto a compimento:
1080	7	μάντις εἶμ' ἐσθλῶν ἀγώνων.	sono profeta di uno scontro favorevole.
1081a	8	εἶθ' ἀελλαία ταχύρ-	Potessi essere una colomba, che rapida
1081b	9	ρωστος πελειὰς	si fa trasportare dai venti
1082	10	αἰθερίας νεφέλας	sulle nuvole in cielo,
1083	11	κύρσαιμι τῶνδ' ἀγώνων	per riuscire ad assistere a questo
1084	12	θεωρὸν θεῖσα τοῦμὸν ὄμμα.	scontro con i miei occhi!
1085	1	ἰὼ πάτερ πάνταρχε θεῶν	Iò padre degli dèi, che tutto reggi
1086	2	παντόπτα, πόροις	e tutto vedi! Possa tu concedere
1087	3	γᾶς τᾶσδε δαμούχοις	ai protettori di questa terra
1088	4	σθένει ἴπνικεῖω τὸν εὐ-	di ottenere con forza vittoriosa
1089	5	αγρον τελειῶσαι λόχον,	un successo nell'agguato; e con te
1090	6	σεμνά τε παῖς Παλλάς Ἄθᾶνα,	la tua veneranda figlia, Pallade Atena.
1091	7	καὶ τὸν ἀγρευτὰν Ἀπόλλω,	E ancora Apollo cacciatore,
1092a	8	καὶ κασιγνήταν πυκνο-	e sua sorella, inseguitrice
1092b	9	στίκτων ὀπαδὸν	di cervi screziati
1093	10	ὠκυπόδων ἐλάφων,	dal piede veloce:
1094	11	στέργω διπλᾶς ἀρωγάς	mi auguro che vengano a offrire un duplice
1095	12	μολεῖν γὰρ τᾶδε καὶ πολίταις.	aiuto a questa terra e ai suoi cittadini.

1050 σεμνά Valckenaer: σεμναὶ codd. 1054 ἐγρεμάχαν plerr. codd.: ὀρειοβάταν L<sup>90</sup>: ὀρειβάταν AUY 1056 ἀδελ-  
φὰς L<sup>ac</sup>KT: ἀδελφεὰς L<sup>Pc</sup> et rell. 1068-1069 κατ' ἄμπυκτήρια φάλαρα πῶλων codd.: κατὰ ἀμπυκτήρια πῶλων  
Bothe: χαλῶσ' ἀμπυκτήρια πωλικά Hermann: καθεῖσ' ἀμπυκτήρια πῶλων Schneidewin: κατὰ ἀμπυκτήρια στομίων  
Wecklein: κατὰ ἀμπυκτήρια νεαρῶν Dain 1074 ἔρδουσιν L: ἔρδουσιν rell.: ἔρδουσ' Steinhart μέλλουσιν codd.:  
μέλλουσ' Hermann 1076 ἀνσώσειν Blaydes: ἄν δώσειν LKAUYZnZOT: ἄν δώσει QR: ἀνδώσει lemma Σ<sup>L</sup>: ἐν-

δώσειν lemma Σ<sup>RM</sup>: ἀντάσειν Metzger: ἐκδώσειν Campbell 1078 πρὸς αὐθαίμων Bothe: πρὸς αὐθομαίμων plerr. codd. 1083 κύρσαιμι τῶνδ' Hermann et Wunder: κύρσαιμ' αὐτῶν δ' plerr. codd. 1084 θεωρὸν θείσα Tournier – Desrousseaux: θεωρήσασα codd.: ἐωρήσασα Wunder: αἰωρήσασα Jebb 1085-1086 ἰὼ πάτερ πάνταρχε θεῶν Dawe in apparatu: ἰὼ Ζεῦ πάνταρχε θεῶν παντόπτα plerr. codd.: ἰὼ θεῶν πάνταρχε παντόπτα Ζεῦ Brunck: ὦ θεῶν <πάτερ> πάνταρχε Willink 1088 σθένει 'πινικεῖω Hermann: ἐπινικεῖω σθένει L: ἐπινικίω σθένει fere rell.

[LΛ(1044-1059)KAYRQZnZoT] 1044-1045 coniung. R 1046-1047 coniung. R 1048-1049 ἦ – σεμναί/ RQ 1049-1051 τιθηνοῦνται τέλη/ θνατοῖσιν – χρυσέα/ RQ in una linea 1050-1051 νοῦνται – θνατοῖσιν/ ὦν – χρυσέα/ ZnZo in una linea 1064-1065 ἀλώσεται· δεινός/ χώρων Ἄρης/ ZnZo 1068 πάσα – κατ' ἄμπυ-/ K πάσα δ' ὀρμάται/ κατ' ἄμ-/ Zn 1068-1069 coniung. Q 1077-1078 τὰν – τλασᾶν/ δεινὰ – πάθη/ ZnZo 1078-1079 coniung. Q 1081a-1081b coniung. KRQ 1081a-1082 εἶθ' – αἰθερίας/ νεφέλας/ ZnZo 1082-1083 coniung. RQ 1086-1087 παντόπτα – δα-/ RQ 1088 μούχοις ἐπινικίω σθένει/ RQ ἐπινικίω σθένει τὸν/ T ἐπινικεῖω σθένει/ rell. 1088-1089 εὐαγρον – λόχον/ T τὸν – λόχον/ rell. 1090-1091 coniung. Q 1092b-1094 στίκτων – ὠκυπόδων/ ἐλάφων – ἀρωγάς/ RQ

str./ant. α

1044/1059	1	---υ---υ---	tel
1045/1060	2	υ---υ---υ---	tel
1046/1061	3	---υ---υ---	tel
1047/1062	4	---υ---υ---	zia
1048/1063	5	---υ---	reiz <sup>c</sup>
1049/1064	6	υ---υ---υ---	dim <sup>p</sup> (ia cho)
1050/1065	7	---υ---	ia
1051/1066	8	---υ---υ---	zia
1052/1067	9	---υ---υ---	2tr vel cr reiz <sup>a</sup>
1053/1068	10	---υ---υ---	2tr <sub>λ</sub> vel cr ia
1054/1069	11	---υ---υ---υ--- (str.)	dim <sup>p</sup> (antisp cho)
1055/1070	12	---υ---υ---	dim <sup>p</sup> (cho ia)
1056/1071	13	---υ---	reiz <sup>c</sup>
1057/1072	14	---υ---υ---	mol ba cr vel do ia
1058/1073	15	---υ---υ---υ---	adon

str./ant. β

1074/1085	1	υ---υ---υ---	zia
1075/1086	2	---υ---	do
1076/1087	3	---υ---	do <sup>kaibel</sup>
1077/1088	4	υ---υ---υ---	zia
1078/1089	5	---υ---υ---	zia
1079/1090	6	υ---υ---υ---	ia adon
1080/1091	7	---υ---	2tr
1081a/1092a	8	---υ---	2tr <sub>λ</sub>
1081b/1092b	9	---υ---υ---	reiz <sup>a</sup>
1082/1093	10	---υ---υ---	hem <sup>m</sup>
1083/1094	11	---υ---	ia ba
1084/1095	12	υ---υ---υ---υ---    <sup>H</sup>	ba cr ba vel ba ithyph

Anche per ciò che riguarda la colometria ci si muove sulla falsariga dell'edizione GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008 (dove l'appendice metrica è curata da Liana Lomiento), acco-

gliendo quella tramandata in modo piuttosto accurato dai manoscritti medievali. Come di consueto, gli errori interessano soprattutto la famiglia romana (RQ) e il ramo ζ<sup>25</sup>, ma si tratta di accorpamenti di *cola* sullo stesso rigo o di errori spesso coincidenti con sinafie verbali (vv. 1049-1050 e 1077-1078) o con corrottele del testo tràdito (vv. 1068-1069 e 1088-1089).

Dal momento che questa veste colometrica mantiene quasi intatta la responsione fra strofi e antistrofi e restituisce un *pattern* metrico-ritmico piuttosto omogeneo e soddisfacente, gli interventi degli editori moderni si sono limitati a modificarla solo in alcuni punti. Nella prima coppia strofica, ad esempio, si tende a evitare l'isolamento del monometro giambico al *colon* 7, accorpendolo al precedente per formare un trimetro composto da *ia cho ia*. Oltre a ciò, allo scopo di ottenere un andamento uniformemente giambico nella parte centrale, l'ultima sillaba del *colon* 9 si fa usualmente slittare al successivo, di modo da ottenere *cr ia* e *zia* e obliterare così l'eventualità di un'inversione di ritmo da giambi a trochei<sup>26</sup>. La sequenza *ztr ztr<sub>Λ</sub>*, però, compare anche nella seconda coppia strofica (*cola* 7-8) e ci si può chiedere, dunque, quanto sia lecito presupporre – sulla base di una nostra ricerca programmatica dell'uniformità ritmica – che tale sequenza non possa essere accolta anche nella prima coppia strofica, solo perché incasellata fra metri giambici e coriambici<sup>27</sup>. In assenza delle prove che potrebbero derivare dalla partitura ritmico-musicale, possiamo solo limitarci a registrare la possibilità che queste sequenze trocaiche potessero essere eseguite, alternativamente, come *cr penthem<sup>ia</sup>* e *cr ia*<sup>28</sup>, ma non a obliterarle.

Nella seconda coppia strofica, tra l'altro, i trochei dei *cola* 7-8 non solo non vengono obliterati, ma il *colon* 8 viene addirittura accorpato al successivo per formare un *ztr* ed evitare il *reiz<sup>a</sup>*: un'operazione dunque inversa, che elimina l'elemento giambico a favore di una sezione olotrocaica. La ragione è probabilmente da cercare nella modifica apportata dagli editori ai *cola* 10-11: mentre la colometria dei codici ci induce a interpretarli come *hem<sup>m</sup> zia<sub>Λ</sub>*, è molto probabile che la maggioranza degli editori li abbia uniti per ottenere un verso asinarteto composto da *hem<sup>f</sup> ithyph*, seguendo implicitamente la più chiara disposizione di Schroeder e Pohlsander, i quali spostano inequivocabilmente la

25. Ricondotto da TURYN 1952, 31-68 alla *recensio* di Toma Magistro.

26. Un'eccezione a questo comportamento è rappresentata da MAHONEY 2000, 105, la quale accorpa i *cola* 7-8 per ottenere un *zia*, ma difende i successivi trochei affermando che «the trochaic analysis respects the word-ends better» (p. 107).

27. Il passaggio da metri giambici a metri trocaici e viceversa non sarebbe inedito nella lirica greca: per la vicina compresenza di questi ritmi nella melica tragica si vedano, ad esempio, DENNISTON 1936, 133-135 e PARKER 1990.

28. Questa interpretazione è infatti preferita da Liana Lomiento in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 395.

prima sillaba del *colon* 11 al precedente<sup>29</sup>. È invece probabile – considerata anche la presenza di *enjambement* ai vv. 1081b-1082 e ai vv. 1092b-1093 – che l'*hemiepes* potesse essere eseguito in sinafia con il *colon* 9<sup>30</sup>: una sequenza di questo tipo restituirebbe un comune giambelego, che renderebbe perfettamente coerente l'andamento giambico del *colon* 11; si noti, inoltre, che c'è una corrispondenza sintattica fra la strofe e l'antistrofe, in quanto i vv. 1081a e 1092a coincidono entrambi con un inizio di frase.

### 5.2.2 Analisi del canto

Il canto comincia con un ottativo desiderativo (v. 1044, εἴην) che porta subito l'immaginazione dello spettatore in luoghi esterni allo spazio scenico, lontani – ma non troppo – dal boschetto di Colono dove tutto il dramma si svolge. Fra le due opzioni enunciate da Teseo ai vv. 1019-1041 (*supra* p. 128), i Coloniati scelgono di concentrarsi sulla fuga dei Tebani e dunque sul loro inseguimento da parte della cavalleria ateniese, efficacemente guidata dal sovrano. È questa la corsa che loro vorrebbero vedere con i propri occhi, sicuri dell'esito felice della 'caccia' (vv. 1044-1047): nei versi successivi, infatti, questa sicurezza sarà rimarcata dall'uso costante di verbi all'indicativo presente e futuro, fino alla riproposizione dell'ottativo desiderativo (vv. 1081a-1083, εἴθ' ... κύρσαιμι) nella chiusa della seconda strofe. In tal modo, come in una *Ringkomposition*, i due momenti in cui il coro esprime il desiderio di trovarsi fisicamente sul luogo dello scontro – un desiderio espresso in maniera generica in apertura del canto, poi concretizzato nell'immagine della "rapida colomba" (v. 1081, ἀελλαία ταχύρρωστος) che si alza in volo per assistere alla scena (vv. 1083-1084) – incastonano la vivida descrizione delle tappe dell'inseguimento «dentro la geografia di un territorio conosciuto» (RODIGHERO 1998, 213), prima di cedere il passo al tono innodico della sezione finale del canto.

Come è stato più volte rilevato<sup>31</sup>, il desiderio di trovarsi altrove è per lo più collegato, in tragedia, al motivo della trasformazione in un volatile, ma con lo scopo di evadere da una situazione dolorosa. Si tratta di un'immagine tipicamente euripidea<sup>32</sup>, che Sofocle riusa ribaltandola: mentre in Euripide questa particolare tipologia di *choral projection*<sup>33</sup>

29. Cfr. SCHROEDER 1907, 71 e POHLSANDER 1964, 81. Questa veste grafica è mantenuta da DAWE 1996b, 56.

30. L'ultima sillaba del *colon*, infatti, non può essere considerata una *brevis in longo*, poiché l'ultima posizione di un pentemimere giambico è *indifferens*. Il fatto che all'ultima sillaba lunga del v. 1081b corrisponda la breve del v. 1092b, dunque, non consente alcuna certezza sulla fine di verso melico dopo il *colon* 9.

31. Cfr. BURTON 1980, 281; KAMERBEEK 1984, 148; PAULSEN 1989, 132-133; EDMUNDS 1996, 66; RODIGHIERO 1998, 214; GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 329-330 e 333; RODIGHIERO 2012c, 72-73.

32. Cfr. Eur. *Hipp.* 732-751; *Andr.* 861-865; *Supp.* 618-622; *IT* 1138-1152; *Hel.* 1478-1486; *Ion* 796-799.

33. Questa definizione è mutuata da HENRICHS 1994-1995, 73-85 (si vedano anche HENRICHS 1996; POWER 2000; NIKOLAIDOU-ARABATZI 2015), che però la usa in un'accezione molto più ampia rispetto a quanto si

è quasi sempre collegata a un desiderio di evasione<sup>34</sup>, in questo canto sofocleo il coro la adopera per palesare la propria fiducia nel positivo svolgimento degli eventi che stanno per compiersi o stanno contemporaneamente avendo luogo fuori dalla scena, eventi ai quali vorrebbe assistere di persona per goderne meglio.

La prima coppia strofica si concentra, dunque, sui possibili luoghi intorno a Colono che stanno ospitando lo scontro fra Ateniesi e i Tebani. Si può notare anche un certo parallelismo nella distribuzione delle tematiche fra la strofe e l'antistrofe: i primi cinque *cola*, infatti, sono dedicati in entrambi i casi all'enumerazione degli scenari geografici immaginati dal coro<sup>35</sup>, il quale nella strofe pensa alla fascia litoranea che da Atene conduce a Eleusi (vv. 1047-1048), mentre nell'antistrofe suppone uno spostamento della battaglia verso un territorio più interno, probabilmente nei pressi del demo di Ea<sup>36</sup> (vv. 1059-1063).

La seconda parte si concentra, invece, sul valore in guerra di Teseo (vv. 1054-1058) e dei Teseidi (vv. 1064-1073): la certezza della buona riuscita del loro agguato è intrisa di orgoglio patriottico, in quella che può essere considerata una ripresa del tono celebrativo del primo stasimo (vv. 668-719)<sup>37</sup>. Mentre lì, però, lo scenario naturale descritto in tono idilliaco – attraverso i *topoi* del *locus amoenus* – ha uno sfondo pacifico, nel secondo stasimo la celebrazione di Atene non passa attraverso le bellezze naturalistiche del luogo, ma si concentra sulla potenza ed efficienza bellica degli Ateniesi. Il ruolo del cavallo è, a tal proposito, fondamentale e rappresenta il più evidente punto di convergenza fra i due stasimi: l'ode a Colono, infatti, si apriva con la definizione di "terra dai bei cavalli" (v. 668, εὐίππου ... τᾶσδε χώρας) e in chiusura faceva riferimento alla leggenda epicorica

---

realizza in questo corale tragico, dove la 'proiezione' interessa esclusivamente un luogo 'altro' da quello in cui il coro si trova.

34. L'unica eccezione è costituita da *Hel.* 1478-1486, dove il coro vorrebbe intraprendere il volo migratorio delle gru per annunciare a Sparta l'imminente ritorno in patria di Menelao con la sua sposa, esprimendo dunque questo desiderio con intento gioioso (si vedano, a tal proposito, DI BENEDETTO 1971, 251-252 e il commento di ALLAN 2008, 324, contrario alla lettura escapistica di PADEL 1974, 235-240). Per una panoramica e un'interpretazione complessiva di questa 'lirica d'evasione' in Euripide cfr. DI BENEDETTO 1971, 239-272.

35. L'insistenza sulla descrizione dei precisi paesaggi geografici che ospitano la battaglia è sembrata talmente pronunciata da far pensare a un riferimento a una reale battaglia fra la cavalleria ateniese e quella tebana (cfr. LARDINOIS 1992, 324), oppure a un'accentuazione del ruolo dei cavalieri come «an aristocratic bias of Sophocles» (SAÏD 2012, 87). Senza andare troppo oltre, ci si può limitare a riconoscere che i possibili scenari citati dovevano risultare verosimili al pubblico di allora: «these are the routes which would be taken by anyone wanting to reach Boeotia» (RODIGHERO 2012c, 71).

36. Se prestiamo fede all'informazione dello *schol.* Soph. OC 1061a (p. 184 Xenis), che spiega l'espressione Οἰάτιδος ἐκ νομοῦ come Οἶα δῆμος τῆς Ἀττικῆς· ὅθεν καὶ τὸ Οἰῆθεν.

37. Il collegamento fra i due canti corali è stato messo in risalto da MARKANTONATOS 2007, 98: «as an elegant expression of patriotic enthusiasm, the second *stasimon* of the play complements the famous Ode to Colonus in more respects than one; we suppose one cannot deny that both songs with their far-reaching associations and intimate resonance constitute 'a kind of national anthem' for the Athenian people».

dell'addomesticazione del cavallo da parte di Poseidone (vv. 712-715)<sup>38</sup>. Non è dunque un caso che, nell'immaginare lo scontro fra Ateniesi e Tebani, i Coloniati attribuiscono un ruolo fondamentale all'uso della cavalleria, indulgiando sul dettaglio visivo dei morsi dei cavalli che scintillano sul campo di battaglia (v. 1067, *πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός*) e sul culto di Atena *Hippia*<sup>39</sup> (vv. 1070-1071).

Alla luce di questi rimandi interni, forse non è casuale che la tessitura metrica della prima parte del canto riproponga, con i tre telesillei posti in apertura, i ritmi eolici del primo stasimo, per rimarcare così la parziale continuità tematica anche sul piano dell'esecuzione. In corrispondenza delle sezioni del testo che descrivono l'attacco della cavalleria, invece, si registra una maggiore presenza di giambi, trochei e dimetri coriambici, forse più adatti ad esprimere l'impeto della materia trattata. Va notato, però, che i metri giambici e trocaici di questa prima strofe sono quasi tutti caratterizzati dalla realizzazione lunga dell'elemento irrazionale<sup>40</sup>: si tratta dunque di epitriti giambici e trocaici<sup>41</sup>. Ci si potrebbe chiedere, forse, se questa massiccia presenza dell'elemento epitritico – che ricorre in modo preponderante anche nella seconda coppia strofica, ma con una regolarità leggermente minore<sup>42</sup> – sia giustificabile sul piano semantico: poiché sembra che le misure epitritiche fossero caratteristiche della poesia celebrativa destinata agli uomini, la loro presenza in un canto corale che, fra le altre cose, vuole essere un elogio di Teseo e degli uomini al suo comando in vista di una loro vittoria militare potrebbe non essere casuale.

Si noti anche l'elevatezza della dizione poetica in corrispondenza della descrizione della battaglia, arricchita da una serie di rimandi interni fra strofe e antistrofe:

- Ares è detto *χαλκοβόας* (v. 1046, *τὸν χαλκοβόαν Ἄρη*), con un *hapax legomenon* che riformula il *χαλκεόφωνος* omerico (*Il.* 5, 785) e trova così un parallelismo nell'*αὐτάρκει*

38. Su questi versi (con i problemi in essi contenuti) e sulla leggenda dell'invenzione del morso si vedano STINTON 1976; VILLARI 1990; VILLARI 1993. Per l'interpretazione metrico-stilistica si veda ora ERCOLES 2019b, 49-50.

39. Stando a Paus. I 30, 4, il primo luogo dell'Attica dove giunse Edipo era chiamato *Κολωνός Ἴππιος* e lì sorgeva un altare dedicato a Poseidone *Hippios* e Atena *Hippia*, probabilmente coincidente con "l'altare al dio del mare" (v. 888, *ἀμφὶ βωμὸν ... ἐναλίῳ θεῷ*) presso il quale Teseo stava compiendo un sacrificio prima di essere chiamato a soccorrere Edipo (cfr. JEBB 1900, 20). Sofocle doveva dunque fare riferimento a luoghi reali ben noti agli Ateniesi del V sec. a.C.

40. L'unico giambo 'puro' (υ-υ-) si trova al v. 1064: *ἀλώσεται*.

41. Non si può parlare, tuttavia, di dattilo-epitriti (con DALE 1971, 40-41 e SCOTT 1996, 235-236) o di *kat'epiplion*-epitriti, poiché mancano le altre misure tipiche di questo tipo di versificazione (come gli enopli e i prosodiaci) e sembra piuttosto chiara e ineliminabile la presenza di metri eolo-coriambici.

42. Lì, infatti, sono attestati tre metri giambici 'puri': ai vv. 1079 (*τελεῖ τελεῖ*), 1085 (*ἰὼ θεῶν*), 1088 (*σθένει πινι-*).

- ... βοᾶ del v. 1057<sup>43</sup>, ulteriormente rimarcato dalla notevole simmetria τάχ' ... μείξουσιν (vv. 1045-1047) ~ τάχ' ἐμμίξειν (v. 1057);
- Teseo viene solennemente definito ἐγρεμάχης (v. 1054, ἐγρεμάχαν), epiteto attestato solo in *H. Hom. Cer.* 424 in riferimento ad Atena (Παλλάς τ' ἐγρεμάχη), ma probabilmente coniato a partire «da un uso formulare dell'epica: gli eroi omerici “ridestano” con il loro slancio la battaglia che sta languendo, alla testa delle loro schiere» (G. Guidorizzi in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 332);
  - l'immagine della corsa veloce dei carri è dipinta nella densa espressione ῥιμφαρμάτοις ... ἀμίλλαις (vv. 1062-1063), di chiara ascendenza pindarica (Pind. *Ol.* 3, 36-38, θαητὸν ἀγῶνα ... ἀνδρῶν τ' ἀρετᾶς πέρι καὶ ῥιμφαρμάτου διφρηλασίας);
  - lo scintillio del metallo sul campo di battaglia richiama da vicino Eur. *Phoe.* 110-111, κατάχαλκον ἅπαν πεδῖον ἀστράπτει<sup>44</sup>, con la differenza che il *focus* è sul particolare del morso dei cavalli (v. 1067, πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός), ulteriormente messo in rilievo subito dopo dall'uso del non comune ἀμπυκτήρια (vv. 1068-1069);
  - le felici e inedite *iuncturae* σθένει 'πινικεῖω ed εὐαγρον ... λόχον (vv. 1088-1089) arricchiscono la formulazione della preghiera a Zeus.

Questa parziale carrellata dovrebbe bastare da sola a mostrare come le reminiscenze poetiche del canto spazino dalla tradizione omerica alla lirica corale di stampo elogiativo, passando anche per la poesia tragica più recente. Le diverse componenti di genere sono mescolate e sapientemente usate da Sofocle per comporre un corale che riesce ad assolvere a diverse funzioni, mantenendo alta la tensione drammatica: raccontare cosa sta accadendo contemporaneamente fuori dalla scena<sup>45</sup>; celebrare la potenza di Atene e del benefattore Teseo; pregare gli dèi affinché assicurino la vittoria nella contesa. Questa pluralità d'intenti si esplica in un linguaggio costantemente elevato, che allude e narra per mezzo di bagliori subitanei, ma senza dilungarsi in descrizioni analitiche o didascaliche<sup>46</sup>: questo impedisce uno sviluppo di quegli elementi autoreferenziali che ci consentirebbero di tentare qualche ipotesi più puntuale sui movimenti di danza che accompagnavano il canto.

43. LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 247: «a striking expression, not likely to be corrupt».

44. Secondo MASTRONARDE 1994, 184 il verso euripideo è, a sua volta, imitazione di Hom. *Il.* 20, 156, τῶν δ' ἅπαν ἐπλήσθη πεδῖον καὶ λάμπετο χαλκῶ. Si veda anche Eur. *Hyps.* fr. 1 ii, 30-31.

45. Secondo CERRI 2007, 169 questa funzione richiama non tanto l'epica, quanto il genere ditirambico, poiché il corale gli ricorda certe movenze del *dyth.* 4 di Bacchilide (= 18 M.).

46. RODIGHIERO 1998, 213-214: «l'ode si caratterizza per la sua tendenza visionaria e per il forte valore assegnato ai particolari luminosi e sonori. [...] il linguaggio ricercato, ricco di *hapax* e di parole composte, sottolinea il carattere estatico della visione».

L'unica cosa che si potrebbe forse supporre è che, in corrispondenza dell'aumento di concitazione che si registra nella seconda strofe, anche la *performance* coreutica si facesse più agitata: la tessitura giambo-docmiaca dei primi cinque *cola* della seconda coppia strofica sembrerebbe, infatti, un indizio in questa direzione. Nell'antistrofe questi versi contengono l'invocazione a Zeus, la quale si configura come un'infervorata richiesta di vittoria che non appare in contrasto con il metro docmiaco.

Alla cospicua mescolanza di generi cui il canto allude, la seconda coppia strofica permette dunque di aggiungere la presenza di un'*allure* probabilmente iporchematica, nella misura in cui la strofe ci lascia intravedere la possibilità che i riferimenti alla mente del coro che 'vede' la liberazione di Antigone (vv. 1075-1078) e la buona riuscita della battaglia (vv. 1079-1080) potrebbero avere dei riflessi nella *performance* coreutica, insieme alla menzione dell'agognata trasformazione in colomba (vv. 1081-1084).

La tonalità innodica dell'antistrofe – che pure non discorda con l'eventuale elemento iporchematico – è talmente evidente che forse non sarà esagerato vedere in quest'ultima sezione del canto un sintetico inno cletico<sup>47</sup>. Ogni divinità, infatti, è invocata secondo alcuni degli stilemi formali della poesia innodica:

- *l'ἐπίκλησις* a Zeus in *Du-Stil*, oltre a presentare un attacco reminiscente dello stile peanico (vv. 1085-1086, *ἰὼ πάτερ πάνταρχε θεῶν παντόπτα*)<sup>48</sup>, risulta immediatamente seguita dall'*εὐχή* espressa con l'ottativo desiderativo (vv. 1086-1089), per poi essere completata dalla menzione di Atena (v. 1090, *σεμνά τε παῖς Παλλὰς Ἀθήνα*), in qualità di figlia e compagna nella richiesta che il coro avanza;
- *l'ἐπίκλησις* ad Atena (v. 1090), infatti, si configura come completamento dell'invocazione a Zeus, poiché la dea viene nominata in qualità di componente della genealogia del padre (*παῖς*), ma anch'essa contiene i consueti epiteti (*Παλλὰς*) e attributi (*σεμνά*) che usualmente accompagnano il nome proprio della divinità negli inni;

47. Il passo viene infatti considerato una preghiera in CITTI 1962, 117-118.

48. Si noti come Sofocle sembri alludere al peana giocando sia sull'uso dell'interiezione tipica del *refrain* peanico (*ἰὼ*), sia sull'allitterazione della bilabiale sorda (*πάτερ πάνταρχε ... παντόπτα*), proprio come in *Ai.* 695 aveva sfruttato l'omofonia di ὦ Πάν, Πάν perseguendo probabilmente il medesimo fine (*supra* § 3.3, p. 72). Il gioco allitterante risulterebbe anche rafforzato dalla presenza di *πάτερ*: questo potrebbe essere considerato un punto a favore della congettura di Dawe (*supra* p. 129), ma è bene ricordare che si tratta pur sempre di un'emendazione del testo tradito. Di contro, infatti, si potrebbe obiettare a partire da considerazioni stilistiche che il vocativo *Ζεῦ* andrebbe mantenuto, in quanto la presenza del nome della divinità invocata è di per sé un tratto tipico della letteratura innodica: si noti, però, che l'omissione del nome proprio può essere giustificata dal fatto che il nominativo *Ζεύς* appare poco prima al v. 1079, e che l'espressione *πάτερ ... θεῶν* non sarebbe comunque risultata ambigua allo spettatore.

- Ἰἐπίκλῃσις ad Apollo e Artemide, anch'essa seguita immediatamente dalla richiesta di aiuto (vv. 1094-1095), nomina delle due divinità solo gli attributi inerenti al compito che sono chiamati a svolgere, e quindi Apollo è ricordato come “cacciatore” (v. 1091, τὸν ἀγρευτὰν Ἀπόλλω), sua sorella come “inseguitrice” (v. 1093, ὀπαδόν) di cervi.

La varietà metrica di questa seconda coppia strofica, specialmente nella sua seconda parte, sembra sottolineare per mezzo delle inversioni di ritmo il cambio dell'interlocutore divino: mentre i versi riservati a Zeus sono – come si è già detto – giambo-docmiaci (*cola* 1-5), il verso contenente la menzione di Pallade Atena (*colon* 6) presenta un attacco giambico, ma prosegue in un adonio che riproduce in fine di verso la frequente clausola esametrica Παλλάς Ἀθήνη<sup>49</sup>; con l'invocazione ad Apollo e Artemide, poi, si passa ai metri trocaici (*cola* 7-8), che si mutano nella sequenza giambo-dattilica in corrispondenza degli epiteti di Artemide (*cola* 9-10), per poi tornare all'andamento giambico per l'εὐχή finale (*cola* 11-12).

Risalta la presenza di un *hemiepes* maschile proprio al *colon* 10, in concomitanza con la corsa dei cervi veloci inseguiti da Artemide nell'antistrofe (v. 1093, ὠκυπόδων ἐλάφων) e con il volo della colomba fra le nubi del cielo nella strofe (v. 1082, αἰθερίας νεφέλας): questa coincidenza del metro dattilico con immagini che veicolano l'idea della rapidità potrebbe far pensare a un andamento accelerato della dizione poetica<sup>50</sup>, come avviene in Pind. fr. 107a Sn.-M., vv. 5-6 (*supra* § 2.2.2, p. 55). Ma mentre lì questa lettura è resa più plausibile dalla sequenza ininterrotta di ben otto dattili, in questo passo il *colon* appare troppo breve per consentirci di propendere per un'interpretazione di questo tipo. Abbiamo già visto, tra l'altro, che un *hemiepes* maschile compare anche in Soph. *Trach.* 213 (*supra* § 4.1) sempre in concomitanza con l'invocazione ad Artemide (Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν), e dunque non è improbabile che il ritmo dattilico possa spiegarsi semplicemente in termini rituali<sup>51</sup>.

In ultima analisi, dunque, questo canto corale è ricchissimo di spunti interpretativi per chi sia interessato alla ricerca di allusioni ad altri generi lirico-corali: troppi, forse,

49. Uno spoglio dei poemi omerici conta ventitré occorrenze nell'*Iliade* e diciotto nell'*Odissea*. L'adonio finale, perciò, poteva essere eseguito ritmicamente sia come un coriambo ipercataletto, sia come un dimetro dattilico catalettico.

50. Così KAMERBEK 1984, 156: «the same rhythm suggestive of swiftness is reserved for Artemis and for the metaphoric dove in the strophe. Compare for a similar effect *Trach.* 213-215».

51. Sofocle usa il nome di Artemide in contesto dattilico anche in *Ai.* 172, ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις (*4da*) e *OT* 162, Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ' ἀγορᾶς θρόνον (*4da*). Le uniche altre occorrenze sofoclee del nome della dea si trovano in contesto lirico giambico (cfr. *OT* 207) o docmiaco (cfr. *El.* 1239) e in trimetri giambici recitati (cfr. *El.* 563 e 626).

per consentirci di propendere per una lettura monodirezionale, dal momento che ogni singola allusione contribuisce ad aggiungere una possibile chiave interpretativa, ma nessuna sembra dominare sulle altre. Sotto questi aspetti lo stasimo si può considerare un perfetto prodotto di quella temperie culturale e letteraria di *fin de siècle*, animata dal dibattito intorno alla ‘Nuova Musica’ e alla ‘rivoluzione’ del ditirambo, e che si può riassumere – per citare un titolo di Bernhard Zimmermann – nel trinomio *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus*<sup>52</sup>. Ne deriva un canto coerente e unito, dove tutte le parti concorrono a rendere la vividezza delle immagini descritte e a trasmettere la fiducia che il coro ripone nel proprio sovrano e nelle proprie forze armate. La stessa partitura metrico-ritmica, pur nella varietà che si è tentato di illustrare brevemente, mostra una notevole coerenza interna, legata com’è dalla ricorrenza in tutta l’ode dell’elemento epitritico.

La possibilità di un’esecuzione in piccola misura iporchematica è – come tutto il resto – solo accennata: l’assenza di chiari riferimenti ai passi di danza rende impossibile intuire se la *performance* potesse riprodurre in qualche misura la corsa dei cavalli, lo scontro fra i due gruppi di forze armate, il volo della colomba. Qualora, tuttavia, l’esecuzione orchestrale si fosse svolta secondo queste modalità mimetiche, i metri usati non risulterebbero inappropriati.

### 5.3 Sofocle, *Edipo a Colono* 1447-1456 = 1462-1471 e 1477-1485 = 1491-1499

L’elemento dell’autoreferenzialità corale è molto più evidente nell’amebeo lirico-epirrematico contenuto nel quarto episodio del medesimo dramma. Quattro strofette corali in responsione fra loro seguono l’uscita dalla scena di Polinice, inframmezzate da blocchi di cinque trimetri giambici pronunciati da Edipo e Antigone<sup>53</sup>, secondo il seguente schema: A *zia* A’ *zia* B *zia* B’.

Dal momento che i trimetri giambici erano con ogni probabilità recitati o recitativi<sup>54</sup>, si riporteranno di seguito solo le due coppie strofiche cantate dal coro: soltanto le sezioni liriche, tra l’altro, contengono riferimenti a ciò che avviene sulla scena.

52. Cfr. ZIMMERMANN 1989. L’influenza della ‘Nuova Musica’ nell’ultimo Euripide è stata studiata da BALTIERI 2014.

53. La distribuzione delle battute in questi tre blocchi di versi (1457-1461, 1472-1476, 1486-1490) risulta perfettamente simmetrica, poiché ad Antigone è sempre assegnato il solo trimetro centrale. Sull’interazione fra le parti meliche e quelle recitate di questo amebeo, e sulla simmetria delle sezioni epirrematiche, si veda MAZZOLDI 2003, 200-201 e 206.

54. Per un caso analogo a questo – cioè Eur. *El.* 866-872 (*infra* cap. 8) – CERBO 2012a, 280-281 propende per l’esecuzione dei *zia* di Elettra in *parakatalogé*.

## 5.3.1 Testo e scansione metrica

Anche in questo caso si adotta il testo di Guido Avezzi, tranne che per i seguenti luoghi: al v. 1453 non si ritiene necessaria la correzione di Bergk ὄρᾱ <δ'> ὄρᾱ, in quanto la geminazione di ὄρᾱ è forse indicativa di un tono infervorato<sup>55</sup> e quindi potrebbe essere trattata alla stregua di un'esclamazione, giustificando così lo iato a fini espressivi<sup>56</sup>; al v. 1454 si preferisce mantenere l'ἐπεὶ dei codici, in accordo con la sua difesa da parte di Franco Ferrari<sup>57</sup>.

1447	1	νέα τάδε νεόθεν ἦλθέ μοι	Nuovi adesso sono questi
1448	2	βαρύποτμα κακὰ	mali gravosi che mi giungono
1449	3	παρ' ἀλαοῦ ξένου,	dallo straniero cieco, a meno che
1450	4	εἴ τι μοῖρα μὴ κιγγάνει.	non sia il destino a colpirci.
1451	5	ματᾶν γὰρ οὐδὲν ἀξίωμα δαιμόνων	Infatti non direi mai che una
1452	6	ἔχω φράσαι.	decisione degli dèi possa fallire.
1453	7	ὄρᾱ ὄρᾱ πάντ' ἀεὶ	Vede, vede sempre ogni cosa
1454	8	χρόνος, ἐπεὶ μὲν ἔτερα,	il tempo, quando un giorno le une,
1455	9	τὰ δὲ πᾶρ' ἡμᾶρ αὐθις αὖξων ἄνω.	un giorno le altre cose porta di nuovo
1456	10	ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.	in alto. Rimbomba il cielo, Zeus!
1462	1	ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται	Ecco, guarda come si abbatte potente
1463	2	κτύπος ἀφατος ὄδε	e mostruoso questo tuono scagliato
1464	3	διόβολος· ἐς δ' ἄκραν	da Zeus: la paura mi s'insinua
1465	4	δεῖμ' ὑπῆλθε κρατὸς φόβαν.	fino alle punte dei capelli!
1466	5	ἔπτηξα θυμόν· οὐράνια γὰρ ἀστραπὰ	Ho il cuore atterrito: ecco, di nuovo
1467	6	φλέγει πάλιν.	un lampo incendia il cielo!
1468	7	τί μὲν ἀφήσει τέλος;	Allora quale esito ci scaglierà?
1469	8	δέδια τόδ'· οὐ γὰρ ἄλιον	Mi fa paura: poiché non viene mai
1470	9	ἀφορμᾶ ποτ', οὐκ ἄνευ ξυμφορᾶς.	scagliato a vuoto, non senza danno!
1471	10	ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ.	Oh, cielo immenso! Oh, Zeus!
1477	1	ἔα ἔα,	Ah! Ah!
1478	2	ἰδοῦ μάλ' αὐθις· ἀμφίσταται	Ecco, di nuovo: è tutt'intorno
1479	3	διαπρύσιος ὄτοβος.	il rombo penetrante! Benevolo,
1480	4	ἴλαος, ὦ δαίμων, ἴλαος, εἴ τι γᾶ	sii benevolo, potere divino, se stai

55. Si noti che il verso corrispondente nell'antistrofe contiene una domanda angosciata (v. 1468, τί μὲν ἀφήσει τέλος;).

56. Anche WEST 1982, 15 n. 24 cita questo passo fra gli esempi tragici di «exclamations, urgent imperatives, and the like» (ma nella variante trasmessa dalla famiglia romana, ὄρῶ ὄρῶ). Abbiamo già riscontrato un problema simile in *Trach.* 222, sempre in corrispondenza di una ripetizione del verbo “vedere” (*supra* § 4.1.1, p. 83). Si vedano anche *Ai.* 870, ἰδοῦ ἰδοῦ e 873, τί οὖν δή; (*infra* § 6.1.1).

57. Si veda FERRARI 1983, 62-65, il quale giustifica ἐπεὶ come «avvio di uno svolgimento di tipo didattico [...] che non trova, così come il testo è trasmesso, una conclusione logico-grammaticale» (p. 64), poiché la conclusione della riflessione è interrotta dall'inatteso rombo del tuono al v. 1456. Un anacoluto espressivo, dunque. Non è da ritenere problematica la responsione libera fra cretico e giambo: oltre agli altri esempi sofoclei citati da FERRARI 1983, 65, si vedano i casi eschilei discussi da GALVANI 2014, 60-67.

5.3 Sofocle, Edipo a Colono 1447-1456 = 1462-1471 e 1477-1485 = 1491-1499

1481	5	ματέρι τυγχάνεις ἀφεγγές φέρων.	portando qualcosa di oscuro alla nostra
1482	6	ἐναισίου δὲ σοῦ τύχοιμι,	terra materna! Sii giusto con me, non
1483	7	μηδ' ἄλαστον ἄνδρ' ἰδῶν	coinvolgermi in alcun modo nella sventura,
1484	8	ἀκερδῆ χάριν μετάσχοιμί πως·	per aver incontrato l'uomo indimenticabile!
1485	9	Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ.	Zeus, signore, a te mi rivolgo!
1491	1	ἰοῦ ἰού>,	Ahi, ahi!
1492	2	ἰὼ παῖ, βᾶθι βᾶθ', εἴτ' ἄκρον	Oh, vieni, vieni, figlio! Anche se ti
1493	3	ἐπὶ γύαλον ἐναλίω	trovi all'estremità della valle per
1494	4	Ποσειδαονίω θεῶ τυγχάνεις	consacrare un altare a Poseidone, dio del
1495	5	βούθυτον ἐστίαν ἀγίζων, ἰκοῦ.	mare, con un sacrificio di buoi, accorri!
1496	6	ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλισμα	Poiché lo straniero ritiene te, la città
1497	7	καὶ φίλους ἐπαξιοῖ	e gli amici degni di una giusta ricompensa
1498	8	δικαίαν χάριν παρασχεῖν παθῶν.	in cambio della benevolenza ricevuta.
1499	9	<σπεῦσον>, ἄϊσσ', ὦναξ.	Corri, signore, presto!

**1448** <νέα> βαρύποτμα suppl. Hermann: βαρύποτμα <τινα> Radermacher: βαρύποτμα <~> Dawe: alii alia **1450** κιγχάνει Hermann: κιχάνη(i) L<sup>pc</sup>QRVTZnZo: κιχάνει KAUy: τυγχάνη L<sup>ac</sup> **1451** ματᾶν Blaydes: μάτην codd. **1453** ὄρᾱ ὄρᾱ codd. (ὄρῶ ὄρῶ QR): ὄρᾱ <δ' ὄρᾱ Bergk πάντ' Dindorf: ταῦτ' codd. **1454** ἐπεὶ codd.: ἐπ' <ἐτ>ει Martin: στρέφων Hartung: τρέπει Kamerbeek: alii alia **1455** τὰ δὲ π<αρ>' ἡμαρ Canter: τάδε πῆματ' plerr. codd. **1466** οὐράνια Hermann: οὐρανία codd.: οὐρανὸν Meineke: οὐρανοῦ Campbell ἀστραπᾶ Elmsley: ἀστραπή codd. **1468** ἀφήσει KQRAUYZnZoT: ἀφῆς L<sup>ac</sup>: ἀφ' ἧς L<sup>pc</sup>V: ἐφήσει Burges **1469** δέδια τόδ' KQRAUYZnZo: δέδεια τόδ' LV: δέδια δ' T: δέδοικα δ' Nauck **1480** ὦ om. T δαίμων LARV: δαίμον KAUyQZnZoT **1491** ἰοῦ ἰού> add. T coll. antistr. **1492** ἄκρον Q<sup>yp</sup>: ἄκραν rell. **1494** Ποσειδαονίω edd. complures: -αωνίω LKAUYVZnT: -ωνίω Zo: -αῶνι L in m.: -άωνι QR: -ανίω Seidler **1495** ἀγίζων L<sup>sl</sup>KAUyQR: ἀγιάζων LV: αἰγίζων ZnZoT **1499** <σπεῦσον> add. T coll. antistr.: <ἄσσον> Engelmann

[LΛ(1481-1499)KAYRQTZnZoV] **1447-1448** coniung. RQ **1448-1449** coniung. KZnZoV **1449-1450** coniung. R **1451-1452** coniung. RQV **1452-1453** coniung. Zo **1452-1454** χρόνος/ ἐπεὶ μὲν ἕτερα K **1453-1454** coniung. RV **1455-1456** τὰ - ἔκτυπεν/ αἰθήρ, ὦ Ζεῦ/ V **1462-1463** coniung. RV **1463-1464** κτύπος - διόβολος/ K **1464-1465** coniung. RV ἐς - φόβαν/ K **1466** ἔπηξα θυμόν/ οὐράνια - ἀστραπᾶ/ ZnZo in una linea **1466-1467** coniung. RQ **1467-1468** coniung. KV **1469-1470** δέδια - ποτ'/ V **1470-1471** οὐκ - Ζεῦ/ V **1477-1478** coniung. KRV **1479-1480** coniung. V **1482-1483** coniung. RQV **1484-1485** coniung. V **1492** ἰὼ παῖ/ βᾶθι - ἄκρον/ LΛ **1493** ἐπὶ γύαλον/ ἐναλίω/ Λ **1493-1494** coniung. RQZnZo ἐπὶ - Ποσειδαονίω/ V **1494-1495** θεῶ - ἰκοῦ/ V **1496-1497** coniung. RQV **1497-1498** coniung. K καὶ - δικαίαν/ χάριν - παθῶν/ ZnZo in una linea **1498-1499** coniung. RQV

str./ant. α

1447/1462	1	~~~~~--	2ia
1448/1463	2	~≡~	ia
1449/1464	3	~--~   <sup>H</sup>	do
1450/1465	4	--~--~	cr do
1451/1466	5	~--~~≡~--	3ia
1452/1467	6	~--~   <sup>H</sup>	ia
1453/1468	7	~--~--	ia cr
1454/1469	8	~-- (~ ~ ~ ~) ~--   <sup>≠</sup>	2cr ~ ia cr
1455/1470	9	~--~--~--   <sup>H</sup>	do do
1456/1471	10	~--~--~--   <sup>H</sup>	cho mol

## 5 Altri contesti mimetici in Sofocle

str./ant. β			
1477/1491	1	υ-υ-   <sup>H</sup>	ia
1478/1492	2	υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	ia do <i>vel</i> ba 2cr (?)
1479/1493	3	υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	do <sup>kaibel</sup> <i>vel</i> ba cr
1480/1494	4	υ-υ-υ-υ-υ-υ-	do do
1481/1495	5	-υ-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	do do
1482/1496	6	υ-υ-υ-υ-υ	ia reiz <sup>a</sup>
1483/1497	7	-υ-υ-υ-υ-	lekyth <i>vel</i> cr ia
1484/1498	8	υ-υ-υ-υ-υ-	do do
1485/1499	9	-υ-υ-υ-   <sup>H</sup>	hemiascl II (2cho <sub>υ</sub> )

La colometria seguita in questa scansione è quella tramandata dalla maggior parte della tradizione manoscritta: gli accorpamenti di *cola* e gli errori di divisione riguardano – come si è visto per il canto precedente (*supra* § 5.2.1, p. 132) – alcune specifiche famiglie di codici.

Nelle edizioni moderne sono solitamente due i punti della prima coppia strofica più interessati da modifiche nella colometria del canto: i *cola* 2-3 vengono accorpati per formare due docmi, dopo aver postulato al v. 1448 una lacuna di due sillabe brevi e una *correptio* attica<sup>58</sup>; ai *cola* 5-6 molti preferiscono una divisione che restituisca due dime tri giambici, per evitare l'isolamento del monometro. Anche Liana Lomiento considera docmiaci i *cola* 2-3, ma senza apportare modifiche al testo: il *colon* 2 è inteso come un docmio a base pirrichia e con soluzione dell'elemento lungo finale, analogo a quello che la studiosa individua al v. 238 dello stesso dramma<sup>59</sup>; il *colon* 3 sarebbe un docmio con secondo elemento soluto e responsione fra una breve e una doppia breve nel primo elemento (υ υ υ υ)<sup>60</sup>. Queste soluzioni non sono state prese in considerazione in passato perché l'impostazione metrica anglosassone non ammette né che il secondo elemento di un docmio possa essere realizzato da una sola sillaba breve, né la soluzione del primo elemento in due brevi<sup>61</sup>.

L'analisi metrica qui proposta potrebbe essere considerata un tentativo di parziale conciliazione di queste due *Weltanschauungen* sulla base di questa colometria. Al *colon* 2 viene mantenuto il testo trådito, ma – in assenza di un parallelo certo per il presunto schema docmiaco υ υ υ υ – si preferisce leggere la sequenza come un gambo interamente (ant. υ υ υ υ) o quasi interamente (str. υ υ υ υ) soluto, ritmicamente analogo

58. Si otterrebbe così il seguente schema: υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ (cfr. MEDDA 1995, 106).

59. Cfr. GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 391 e 396. In alternativa si potrebbe pensare a un docmio di 'forma anapestica', intendendo l'ultima sillaba come *brevis in longo*, ma si tratterebbe comunque di una forma docmiaca non unanimemente accettata.

60. In altre parole, fra lo schema 2 e il 27 di GENTILI – LOMIENTO 2003, 238-239.

61. Si vedano gli schemi docmiaci ammessi da WEST 1982, 109.

al *zia* precedente<sup>62</sup>. Al *colon* 3, d'altra parte, il problema della responsione  $\simeq$  all'inizio del docmio non sussiste più se si suppone che al v. 1464 lo iota di  $\delta\iota\acute{o}\beta\omicron\lambda\omicron\varsigma$  fosse pronunciato come una semiconsonante, rendendo la parola trisillabica<sup>63</sup>.

Nella seconda coppia strofica il primo problema è rappresentato dalla ricostituzione della responsione ai primi versi dell'antistrofe. Mentre, infatti, nella strofe i *cola* 1-2 si possono intendere come *ia* || *ia do*<sup>64</sup>, l'integrazione di una doppia esclamazione nell'antistrofe – secondo una proposta di Demetrio Triclinio (v. 1491, <ιοὺ ἰοὺ>) – non è sufficiente a restituire lo stesso schema metrico. Dovremmo ammettere che a un *metron* giambico 'puro' corrisponda un *metron* giambico *ataktion* (◡◡◡ ~ ◡◡◡◡), oppure preferire l'interpretazione *ba zcr* e accettare nella strofe un baccheo con breve finale in chiara sinafia con quanto segue (◡◡◡ = v. 1478, ἰδοὺ μάλλ')<sup>65</sup>. Un'altra possibilità sarebbe correggere ἰὼ παῖ in ὦ παῖ e supporre un'accettabile responsione libera fra giambo e molosso (◡◡◡ ~ ◡◡◡◡), ma – di fronte all'incertezza del testo trådito – il problema rimane aperto. Al *colon* 3, d'altra parte, la responsione fra i vv. 1479 e 1493 sembra salvabile: la sequenza può essere analizzata come *ba cr* o come un docmio *kaibelianus* di schema ◡◡◡◡◡, con tutti i *longa* soluti e *brevis in longo* finale. Secondo la consueta tendenza omologante, infine, è frequente modificare il confine fra i *cola* 6-7 per ottenere due dimetri giambici.

Per ciò che riguarda l'ultimo *colon* di entrambe le coppie strofiche, si propende qui per un'interpretazione coriambica di entrambe le sequenze: si noterà, infatti, che ognuna del-

62. In alternativa, considerando l'ultima sillaba una *brevis in longo*, la sequenza si potrebbe interpretare come un monometro anapestico (◡◡◡◡◡◡), ma il ritmo giambico meglio si adatta al *colon* precedente.

63. Per altre attestazioni del fenomeno si vedano i passi citati da WEST 1982, 14.

64. Le soluzioni colometriche adottate nelle edizioni moderne riconoscono questa sequenza metrica giambo-docmiaca, ma tendono a disporre su due righe i primi tre *cola*, di modo da ottenere *zia*, *do do*, secondo quanto proposto nelle analisi metriche di DALE 1983, 40 e POHLSANDER 1964, 84. Alcuni, in alternativa, accorpano i primi due *cola* a formare *zia do* e lasciano un singolo docmio al terzo (cfr. DAIN – MAZON 2002c, 139; MAHONEY 2000, 123; WILLINK 2003, 106).

65. Quest'ultima è l'interpretazione di Liana Lomiento in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 397. Sarebbe forse più plausibile accettare il baccheo se, immaginando una forte pausa dopo ἰὼ παῖ (v. 1492), nella strofe si potesse 'isolare' ἰδοὺ μάλα· (cfr. Soph. *Ichn.* 109, ἄθρει μάλα·), leggendo αὖθις con ciò che segue e ottenendo ◡◡◡◡. LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 258 al v. 1462 intendono μάλα come un rafforzativo dell'imperativo e così interpungono ἴδε μάλα·, ma non è semplice proporre la stessa cosa al v. 1478, poiché non sembrano attestati casi di *scriptio plena* quando μάλα è seguito da parola iniziante per alfa (è uno iato solo apparente quello di Pind. *Pyth.* 6, 51, μάλα ἀδόντι, mentre in Soph. *Ichn.* 109-110, ἄθρει μάλα·/ αὖτ' ἐστὶ la compresenza di iato e *brevis in longo* non lascia dubbi sull'interruzione del verso). In più la coppia μάλλ' αὖθις ricorre nella poesia drammatica sia nell'esatta espressione ἰδοὺ μάλλ' αὖθις (Ar. *Nub.* 670, *Pax* 5; si considerino anche gli affini ὄρα, ὄρα μάλλ' αὖ in Aesch. *Eum.* 254 e ἰδοὺ μάλλ' αὖ in Soph. *El.* 1410 e Ar. *Pl.* 935); sia in varie altre esclamazioni: οἴμοι μάλλ' αὖθις (Aesch. *Cho.* 876; Soph. *OT* 1317 e *Trach.* 1206); ὦμοι μάλλ' αὖθις (Aesch. *Ag.* 1345; Eur. *Hec.* 1037; Soph. *El.* 1416); αἰαῖ μάλλ' αὖθις (Eur. *Med.* 1009 e *Tr.* 629); ὦ παῖ παῖ μάλλ' αὖθις (Aesch. *Cho.* 654); ὦ μάλλ' αὖθις (Eur. *Pho.* 1069); παπαῖ μάλλ' αὖθις (Soph. *Phil.* 793); οἱ γὼ μάλλ' αὖθις (Eur. *Or.* 1020); τί τόδε μάλλ' αὖθις; (Soph. *OC* 1731). Una tale evidenza rende alquanto sconveniente una modifica del testo in quel punto.

le quattro strofette presenta una coppia di docmi in funzione preclausolare<sup>66</sup>, mentre la clausola della seconda coppia strofica non è altro che la riproposizione della medesima sequenza metrica del *colon* clausolare della prima coppia, ma accorciata di una sillaba. Se dunque ai vv. 1456=1471 c'è una sequenza di natura coriambica, che possiamo descrivere come l'unione di un coriambico e un molosso<sup>67</sup>, è plausibile che lo stesso ritmo si ripettesse ai vv. 1485=1499, ma decurtato di una sillaba, probabilmente per marcare più decisamente la fine del canto corale. Proprio per mettere in risalto quest'analogia nella chiusa delle due coppie strofiche, all'ultimo *colon* della scansione metrica non viene qui proposta l'alternativa interpretazione docmiaca<sup>68</sup>: lo schema  $-\sim---$ , infatti, corrisponde a una delle possibili forme del docmio, ma il confronto con il ritmo clausolare dell'altra coppia strofica ci induce a propendere nettamente per un'interpretazione coriambica della sequenza.

### 5.3.2 Analisi del canto

Sofocle si è servito di questo canto corale per marcare uno dei momenti di maggiore tensione e stupefazione della tragedia: la scena dei segnali divini che, secondo il dettato dell'oracolo (cfr. vv. 94-95), preannunciano la fine dell'esistenza di Edipo.

A proposito della 'quantità' di questi segnali divini si è molto discusso, poiché si è cercato di stabilire quante volte e in corrispondenza di quali versi il rumore del tuono venisse fatto riecheggiare nel teatro per mezzo del  $\beta\rho\nu\tau\epsilon\iota\omicron\nu$ <sup>69</sup>: mentre alcuni credono che già l'inizio del canto (vv. 1447-1449) costituisca la prima reazione del coro ai fenomeni soprannaturali che avvengono in scena<sup>70</sup>, i più ritengono che i "nuovi mali gravosi" (vv. 1447-1448,  $\nu\acute{\epsilon}\alpha\ \tau\acute{\alpha}\delta\epsilon\ \dots\ \beta\alpha\rho\acute{\upsilon}\rho\omicron\tau\mu\alpha\ \kappa\alpha\kappa\acute{\alpha}$ ) sofferti da Edipo siano le sciagure che egli ha profetiz-

66. Lo notava già DALE 1936, 193.

67. Il mutamento del ritmo è pienamente giustificato dal fatto che «the clausula forms a separate metrical and rhetorical unit» (POHLSANDER 1964, 84). Non c'è poi motivo di correggere il testo per ottenere una sequenza anapestica, come propone WILLINK 2003, 106, soltanto perché ritiene che *cho mol* sia «strange in itself and unparalleled as a clausula».

68. Preferita da DALE 1983, 40 e POHLSANDER 1964, 84-85, nonostante entrambi mettano in evidenza la somiglianza del ritmo clausolare fra le due coppie strofiche. Anche CONOMIS 1964, 46 annovera questo *colon* fra le clausole docmiache.

69. L'elenco delle macchine usate a teatro è in Poll. 127-130. C'è, però, chi non crede nell'effettivo uso della macchina teatrale in questa scena: GARDINER 1987, 115 è convinto che fossero le stesse voci del coro a creare l'effetto sonoro di un tuono, poiché l'uso di una macchina avrebbe 'interrotto' il canto del coro con il suo rumore assordante (la proposta è accolta favorevolmente da DHUGA 2005, 343); MARZULLO 1993, 164, invece, ritiene superfluo mostrare agli spettatori ciò che la parola scenica «ha già (mentalmente) concretizzato». Ma si vedano le osservazioni di MARKANTONATOS 2002, 211-212 sul possibile valore religioso del suono emesso dal  $\beta\rho\nu\tau\epsilon\iota\omicron\nu$ , dal momento che fonti più tarde parlano di una macchina simile, detta  $\eta\chi\epsilon\iota\omicron\nu$ , che sembra venisse usata nei misteri eleusini.

70. Così WILAMOWITZ 1917, 332-333; REINHARDT 1989, 291 n. 33; PAULSEN 1989, 138-140.

zato per i suoi figli maschi, e quindi che la prima strofe di questo canto serva al coro per commentare la precedente scena dell'incontro fra Edipo e Polinice<sup>71</sup>. Gli indizi testuali lasciano supporre con sufficiente sicurezza almeno tre colpi di tuono: il primo alla fine della prima strofe (v. 1456); il secondo all'inizio della prima antistrofe (vv. 1462-1464), seguito da un lampo presumibilmente riprodotto grazie al *κεραυνοσκοπεῖον* (vv. 1466-1467); il terzo all'inizio della seconda strofe (vv. 1477-1479).

Sembra dunque che i dati ricavabili dal testo stesso portino a favorire la seconda ipotesi: ciò implica che la prima strofe sarebbe una riflessione (indubbiamente accorata) del coro sulle nuove e continue sfortune di Edipo, il cui attimo di pace dopo la restituzione delle figlie è stato fin troppo breve. Ai vv. 1451-1455 la riflessione passa dal particolare all'universale e il destino di Edipo diventa un pretesto per citare l'ineluttabilità delle decisioni divine e il continuo mutamento di sorti attribuito all'azione ciclica del tempo<sup>72</sup>. La tensione già presente in questi versi, però, è ben visibile nell'uso di metri giambodocmiaci – alcuni dei quali quasi interamente soluti – e nella *lexis* piena di figure di ripetizione: si notino l'allitterazione quasi paronomastica della nasale in *incipit* (v. 1447, *νέα τάδε νεόθεν*); l'epizeusi *ὀρᾶ ὀρᾶ* (v. 1453); l'insistenza sulla vocale aperta in *αὔθις αὔξων ἄνω* (v. 1455). Queste riflessioni vengono bruscamente interrotte dal rombo del primo tuono: lo iato e il mutamento di ritmo dal v. 1455 al 1456 contribuiscono a segnalare questo inatteso mutamento del discorso.

Il testo dell'antistrofe, in compenso, descrive tutta l'agitazione dei coreuti e 'giustifica' pienamente la tessitura giambodocmiaca della prima coppia strofica<sup>73</sup>: il coro 'indica' (v. 1462, *ἴδε μάλα*) il fragore del secondo tuono e descrive gli effetti fisici della propria paura (v. 1469, *δέδια τόδ'*) attraverso il rizzarsi dei capelli (vv. 1464-1465), il battito accelerato del cuore (v. 1466, *ἔπτηξα θυμόν*<sup>74</sup>) all'apparizione del lampo (vv. 1466-1467), la domanda retorica sul significato di questi eventi (v. 1468). È questa la sezione del canto nella quale dominano gli elementi autoreferenziali.

Si noti poi la simmetria della clausola, con il nome di Zeus in chiusura di entrambe

71. Cfr. JEBB 1900, 223-224; LINFORTH 1951, 166; BURTON 1980, 268-269; FERRARI 1983, 64; KAMERBEEK 1984, 198-199; EDMUNDS 1996, 75; SCOTT 1996, 240-241; BERNARD 2001, 221; DHUGA 2005, 343-344; G. Guidorizzi in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 361.

72. Su questo concetto del tempo in Sofocle si veda DE ROMILLY 1995, 84.

73. Questo confermerebbe la normale tendenza, riscontrata da PRETAGOSTINI 2003, 263, secondo cui «un'interazione significativa fra parola e metro quasi mai si realizza sia nella strofe sia nell'antistrofe».

74. JEBB 1900, 226 e KAMERBEEK 1984, 202 hanno notato la vicinanza fra l'espressione *ἔπτηξα θυμόν* ed *ἔφριξ' ἔρωτι* di Soph. *Ai.* 693 (*supra* § 3.1), dove però l'agitazione del coro è dettata dalla gioia (ma si veda RODIGHIERO 2012a, 20 sulla possibile ambivalenza dell'espressione). La somiglianza fra i due passi è rafforzata dal fatto che in entrambi la dichiarazione del palpito/fremite occupa la posizione iniziale di un trimetro giambico fino alla cesura pentemimere.

le strofi: v. 1456, ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ ~ v. 1471, ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ. Una cosa simile avviene solo in Aesch. *Supp.* 892=902, dove la medesima invocazione ὦ πᾶ, Γᾶς παῖ, Ζεῦ<sup>75</sup> si ripete in chiusura di due strofette in responsione, nel canto corale con il quale le Danaïdi rispondono al tentativo di rapimento da parte dell'araldo egizio invocando l'aiuto divino in strofette concitate. Questo potrebbe essere stato il modello seguito da Sofocle per questo corale, ma il poeta lo ha adattato al proprio contesto in una forma variata: in Eschilo la ripetizione è identica e interessa anche i versi immediatamente precedenti, al punto che le due strofette potrebbero essere considerate un 'efimnio a metà'; in Sofocle, invece, la ripetizione non tocca neppure l'intero verso e il vocativo ὦ Ζεῦ è un'esclamazione dettata da meraviglia (nella strofe) o disperazione (nell'antistrofe), più che una vera invocazione del dio. Quest'ultima, infatti, ricorrerà al v. 1485 (Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ), dove il nome del dio mantiene la sua posizione clausolare in chiusura di strofe, ma questa volta il vocativo è spostato all'inizio del verso e corrisponde a una reale 'chiamata', come reale è l'invocazione di Teseo alla fine della seconda antistrofe (v. 1499, <σπεῦσον>, ἄισσ', ὦναξ), che riprende dal verso in responsione l'uso del sostantivo ἄναξ, ma variandone la posizione e il caso.

La seconda coppia strofica si apre nuovamente all'insegna dell'agitazione del coro per un nuovo colpo di tuono: ancora una volta esso è segnalato dall'imperativo ἰδοὺ μάλ' αὔθις (v. 1478), ancora una volta le fughe di brevi e i docmi lasciano supporre un grande movimento sulla scena. Sembra anche che in questa seconda strofe la paura abbia preso il sopravvento: la tessitura metrica rimane giambo-docmiaca, ma in questa seconda metà del canto i docmi prevalgono sui *cola* di ritmo giambico, marcando così il *crescendo* di tensione proprio nel momento in cui il coro – ormai certo che l'evento preannunciato dai segnali divini sia inevitabile – si prepara ad affrontarlo, supplicando Zeus di concedere loro la sua benevolenza e una ricompensa per aver accolto lo straniero (vv. 1480-1485)<sup>76</sup>. Il tono allarmato e concitato di questa supplica è segnalato – oltre che dalla prevalenza dei docmi – dalla ripetizione di ἴλαος (v. 1480, ἴλαος, ὦ δαίμων, ἴλαος), ma per il resto la sintassi appare piuttosto controllata: si noti il litotico ed eufemistico ἀκερδῆ χάριν (v. 1484), con il quale i Coloniati evitano sia l'esplicita richiesta di una ricompensa, sia il riferimento infausto a una 'sciagura' incipiente.

75. Questo il testo stampato dalla maggior parte degli editori, ma i codici hanno un altrimenti inattestato βᾶ in luogo di πᾶ: sulle ragioni della preferenza accordata alla congettura si veda il commento di FRIIS JOHANSEN – WHITTLE 1980b, 221-222 (e ora anche SOMMERSTEIN 2019, 328). Anche in altri corali eschilei il vocativo Ζεῦ si trova in posizione clausolare (cfr. *Supp.* 816, γαῖόχε παγκρατῆς Ζεῦ; *Cho.* 409, τις τράποιτ' ἄν, ὦ Ζεῦ; *Cho.* 788, Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσεις), ma senza un corrispettivo in responsione.

76. Si veda a tal proposito il commento di RODIGHIERO 1998, 226.

Nell'antistrofe la tensione continua a montare, ma questa volta il destinatario delle richieste non è più divino e l'effetto è concreto e immediato: il coro, infatti, rispondendo alle urgenti richieste di Edipo, si rivolge a Teseo, invocando con insistenza il suo ritorno (v. 1492, βᾶθι βᾶθ'; v. 1495, ἰκοῦ). Fra la strofe e l'antistrofe, però, il tono sembra passare dalla preoccupazione all'urgenza: mentre prima il coro chiedeva a Zeus di non ricompensarli con una ἀκερδῆ χάριν (v. 1484), adesso è certo che Edipo li ripagherà con una δικαίαν χάριν (v. 1498), poiché quest'ultimo al v. 1489 ha promesso una τελεσφόρον χάριν. La ripresa con *variatio* è sottolineata dalle corrispondenze isometriche che ricorrono nel verso preclausolare, corrispondenze che mettono in evidenza tanto le equivalenze quanto le differenze, secondo una marca stilistica tipicamente euripidea<sup>77</sup>:

1484	ἀκερδῆ χάριν μετᾰσχοίμι πως.	υ---υ- υ---υ-	do do
1498	δικαίαν χάριν παρασχεῖν παθῶν.	υ---υ- υ---υ-	do do

In definitiva, dunque, si può dire che anche in questo canto il *pattern* metrico-ritmico risulta appropriato a trasmettere il messaggio veicolato dal testo: i metri usati esprimono adeguatamente la preoccupazione, la sorpresa, la paura, l'urgenza, poiché appare evidente che le sequenze giambo-docmiache fossero ritenute naturalmente idonee a un'esecuzione coreutica che intendesse riprodurre – anche visivamente – le sensazioni inscenate dai coreuti. La descrizione puntuale di questi stati d'animo nelle parole del canto poteva dunque avere un corrispettivo melico e gestuale; il che rende plausibile, anche per questo canto, l'ipotesi di una modalità iporchematica nella *performance*.

77. Per altri esempi tragici di simili corrispondenze semantiche in responsione – considerati, appunto, uno stilema più euripideo che sofocleo (cfr. RODIGHIERO 2012a, 75-76) – si vedano BORNMANN 1993, 573-574 e ΣΤΕΡΓΙΕΝ 2010, 76-77. Sulla funzione enfaticizzante di questa simmetria di parole e di suoni in responsione si veda KRANZ 1933, 116.



## 6 Scene di ricerca

Una categoria particolare – e ben delineata – dei canti corali che presentano un’alta componente di elementi autoreferenziali è costituita dalle cosiddette ‘scene di ricerca’ agite dal gruppo corale<sup>1</sup>: in queste il coro, intento a cercare uno dei personaggi, tende a dire esattamente cosa sta facendo o come si sta muovendo, al punto che alcune porzioni del testo possono essere considerate delle vere e proprie didascalie sceniche.

La scena di ricerca è ricorrente (per ovvie ragioni) nel dramma satiresco, ma i testi presi in esame in questo capitolo – per necessità di sintesi e di stretta pertinenza con il *focus* del lavoro – saranno tutti sofoclei e tutti tratti dalle sette tragedie superstiti: non si parlerà, dunque, della parodo degli *Ichneutai*<sup>2</sup>, né si analizzerà l’epiparodo delle *Eumenidi* di Eschilo, nonostante essa sia stata individuata come «il modello di questa forma drammaturgica» (CERBO 2012b, 28). Ci si limiterà, dunque, ad analizzare tre sezioni di canti corali in Sofocle, tutte accomunate dal ruolo attivo svolto dal coro nell’attività di ricerca del protagonista dei rispettivi drammi<sup>3</sup> e dal fatto che la scena di ricerca coincide con un ingresso del coro nell’orchestra.

Si scrive *un* ingresso del coro, perché non sempre si tratta del ‘primo’ ingresso: nell’*Aiace* l’affannosa ricerca corrisponde all’inizio dell’epiparodo commatica (§ 6.1); nell’*Edipo a Colono* essa costituisce l’inizio della parodo vera e propria (§ 6.3); nel *Filottete* la ricerca del protagonista è implicita nel tranello ingannevole ideato da Odisseo ed esposto a Neottolemo nel prologo, ma il coro la procrastina per tutta la durata della parodo, fino a che non la porta a compimento – senza grandi sforzi – in coincidenza con l’inizio del primo episodio (§ 6.2). Oltre alle analogie di fondo, infatti, occorrerà mettere in evidenza le differenze strutturali fra le tre scene, dovute indubbiamente all’esigenza di piegare la forma poetica (e anche quella strofica) al contesto drammatico in cui essa di volta in volta

---

1. Per una rassegna delle scene di ricerca a teatro cfr. PÖHLMANN 1989; ZAGAGI 1999, 189-199; FINGLASS 2011, 390; CERBO 2012b, 28-31; CSAPO 2017, 133-135.

2. Cfr. *Ichn.* 64-78 e 88-123, con il commento di MALTESE 1982, 72-77 e i seguenti studi: ZAGAGI 1999, 189-199; ANTONOPOULOS 2013; CERBO 2012b, 28 (con la n. 16).

3. L’analogia fra le tre scene è stata notata da BURTON 1980, 32 (il quale parla di «‘search’ parodos»); KAMERBEEK 1984, 7; MAZZOLDI 1999, 195. Quest’ultima, soprattutto, rimarca che in queste scene «il Coro arriva a ricoprire quasi il ruolo di un attore [...] fortemente incidente nell’azione drammatica (anche se, ovviamente, non determinante il corso degli eventi) e in essa attivamente, oltre che emotivamente, coinvolto».

si inserisce: è così che all'*apolelymenon* dialogato dei due semicori dell'*Aiace* seguiranno un dialogo lirico fra coro e attore nel *Filottete* e una coppia strofica interamente corale nell'*Edipo a Colono*.

## 6.1 Sofocle, *Aiace* 866-878

Il terzo episodio dell'*Aiace* è composto da due scene: nella prima un messaggero porta ai marinai di Salamina che costituiscono il coro e a Tecmessa la notizia del ritorno di Teucro all'accampamento acheo e riferisce con preoccupazione le sinistre raccomandazioni di Calcante (vv. 719-802); la seconda è interamente occupata dal 'monologo del suicidio' di Aiace (vv. 815-865). Frapposta fra queste due scene, l'urgente esortazione di Tecmessa alla ricerca dell'eroe (vv. 803-814) alla quale questo intervento corale è strettamente legato: chi nelle baie occidentali, chi in quelle orientali (v. 805, οἱ δ' ἔσπερους ἀγκῶνας, οἱ δ' ἀντηλίους)<sup>4</sup>, tutti dovranno affrettarsi per scoprire la posizione di Aiace e salvarlo dal destino che incombe su di lui. La stessa Tecmessa prenderà parte alla ricerca del coro (v. 810, ἀλλ' εἶμι κἀγὼ κεῖσ' ὅποιπερ ἂν σθένω), e sarà lei infatti a trovare per prima il corpo senza vita dell'eroe (vv. 891-899).

Questa *metastasis* del coro e dei due attori che interpretavano Tecmessa e il messaggero a metà del terzo episodio consente a Sofocle di inscenare il suicidio dell'eroe in totale solitudine<sup>5</sup>. Molto si è discusso su quanto avvenisse in scena fra questa uscita e l'ultimo ingresso di Aiace, ma la possibilità di un cambio di scena rimane ancora l'ipotesi più plausibile<sup>6</sup>: non siamo più di fronte alla tenda dell'eroe, dunque, ma sulla spiaggia o sul limitare di un boschetto. Qui, dopo che il protagonista ha pronunciato il suo ultimo monologo e si è tolto la vita, i due semicori che si trovano sulle sue tracce finiscono per

4. Già qui si trova il presupposto della divisione del coro in due semicori nella sua successiva entrata, unico esempio certo di questa modalità performativa in Sofocle (cfr. KAIMIO 1970, 103-112 e DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 242-244).

5. Sull'importanza drammaturgica dello spazio scenico del dramma in relazione alla figura di Aiace e alla sua vicenda tragica, si veda MEDDA 1997.

6. Così già lo *schol.* Soph. Ai. 815a (p. 185 Christodoulou), μετακινεῖται ἢ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου. Nonostante SCULLION 1994, 109-128 abbia decisamente negato la possibilità di un cambio di scena in questa tragedia (seguito da MAZZOLDI 1999, 190-191 e HEATH – OKELL 2007, 371-373), con argomentazioni riaffermate con maggiore vigore in SCULLION 2015, l'opinione corrente rimane ancora quella opposta. Cfr. BLAYDES 1875, 185; JEBB 1896, 127; DE FALCO 1925 (= 1958, 2 e 30-31); KAMERBEEK 1953, 167-168; STANFORD 1963, 165; GARDINER 1979, 12; BURTON 1980, 31; PÖHLMANN 1986; PÖHLMANN 1989, 97-99; DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 104-105; TORRACA 1997, 974; GARVIE 1998, 203-204; HESK 2003, 97 (ma più cauto nella n. 63 di p. 176); SOMMERSTEIN 2010, 41 e 46; FINGLASS 2011, 12-20; CERBO 2012b, 29; GARVIE 2015, 36-43; LIAPIS 2015, 131-140; MAUDUIT 2015, 60-64; MEDDA 2015, 160 (con la n. 3) e 163-176; MOST 2015, 291-292; TAPLIN 2015, 181 e 185-187. È interessante che l'ultimo, agevole sunto delle varie proposte sulla messa in scena del suicidio di Aiace venga ora non da un classicista, bensì da un uomo di teatro (cfr. CAMPBELL 2018).

imbattersi l'uno nell'altro – in «a chance encounter in mid-search» (LIAPIS 2015, 132-133) – e intonano questi versi.

Il rapido scambio di informazioni fra i coreuti costituisce l'introduzione al *kommós* che, una volta scoperto il cadavere dell'eroe, l'intero gruppo corale intonerà subito dopo con Tecmessa: l'*apolelymenon* che si riporta di seguito, dunque, può essere a buon diritto considerato parte integrante dell'amebeo lirico-epirrematico<sup>7</sup>, all'interno del quale si configura come proodo<sup>8</sup>.

### 6.1.1 Testo e scansione metrica

Sull'assetto colometrico di questi pochi versi non sembrano esserci pareri molto discordanti: si tende, infatti, a riprodurre la lineare sistemazione tramandata dai codici<sup>9</sup>, che restituisce una struttura non responsiva, secondo una tecnica corale tipica dei proodi tragici<sup>10</sup>.

Per ciò che riguarda la *constitutio textus*, l'unico verso che ha destato la perplessità di molti editori è il v. 869, stampato da alcuni fra *cruces*<sup>11</sup> o emendato in vari modi<sup>12</sup>: l'espressione “nessun luogo sa che io ne conosco i segreti” (questa la traduzione letterale) risulta, infatti, fortemente obliqua e l'unico modo per salvarla è immaginare che sia solo un modo contorto per dire “nessuno dei luoghi in cui ho cercato mi ha rivelato la conoscenza del nascondiglio di Aiace”<sup>13</sup>. La cautela in questo caso impone il mantenimento delle *cruces*.

866	Α' πόνος πόνω πόνον φέρει.	Fatica aggiunge fatica su fatica!
867	πᾶ πᾶ	Da che parte, da che parte,
868	πᾶ γὰρ οὐκ ἔβαν ἐγώ;	da che parte non sono ancora andato?
869	† κοῦδεις ἐπίσταται με συμμαθεῖν τόπος†.	Nessun luogo sa che io ne conosco
870	ἰδοῦ ἰδοῦ.	i segreti (?). Ecco, ecco!

7. Così anche AICHELE 1971, 55 e POPP 1971, 254.

8. Cfr. CERBO 1994, 54-55.

9. Qualche perplessità è destata dalla divisione in due emistichi che la famiglia laurenziana propone per il v. 872: non ci sono motivi, infatti, per dubitare della presenza di un *zīa* in questo contesto metrico.

10. Si veda la sintesi di CERBO 1994, 77-81. Sembrano dunque degli interventi gratuiti quelli di chi ha tentato di vedere (e costruire) una responsione all'interno di questi pochi versi (cfr. GLEDITSCH 1883, 22-24 e RATTENBURY 1935, con le riserve di LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 29).

11. Cfr. DAWE 1996a, 43 (con DAWE 1973, 154-155) e FINGLASS 2011, 391-392.

12. Si veda JEBB 1896, 232 per una raccolta delle congetture proposte fino ad allora. Per altre ipotesi di lettura cfr. CAMPBELL 1907, 70; WEST 1978, 115; VIKETOS 1989.

13. Questa, almeno, la spiegazione dello *schol.* Soph. Ai. 869a (p. 196 Christodoulou), οὐδεις οἶδέ με τόπος συμμαθεῖν. οἶον, μεμαθηκότα τὸ γεγονός οὐδεις με οἶδε τόπος, ἀλλὰ μάτην περιῆλθον. ἢ συμμαθεῖν, ἀντὶ τοῦ διδάξαι <καὶ> εἰς μάθησιν ἀγαγεῖν με τοῦ ζητουμένου. La *paradosis* è difesa da KAMERBEEK 1953, 177 e STANFORD 1963, 174-175 con spiegazioni analoghe.

## 6 Scene di ricerca

871	δοῦπον αὖ κλύω τινά.	Sento un rumore di qualche tipo! <sup>14</sup>
872	B' ἡμῶν γε ναὸς κοινόπλουν ὀμιλίαν.	Siamo noi, i vostri compagni di navigazione!
873	A' τί οὖν δῆ;	E dunque?
874	B' πᾶν ἐστίβηται πλευρὸν ἔσπερον νεῶν.	Ho percorso tutto il lato occidentale della flotta.
875	A' ἔχεις οὖν;	Hai dunque qualcosa?
876	B' πόνου γε πλῆθος, κοῦδὲν εἰς ὄψιν πλέον.	Sì, un sacco di fatica e nulla di più per la vista.
877	A' ἀλλ' οὐδὲ μὲν δὴ τὴν ἀφ' ἡλίου βολῶν	Ma neppure lungo il percorso sul lato orientale
878	κέλευθον ἀνὴρ οὐδαμοῦ δηλοῖ φανείς.	l'uomo è stato avvistato, da nessuna parte.

**869** ἐπίσταται codd.: ἐπισπᾶται Wecklein: ἐφίσταται Thielemann, Campbell με συμμαθεῖν codd.: σφε συνναίειν Jebb: μ' ἐς ὄμμ' ἄγειν West τόπος codd.: τόδε Viketos **871** αὖ codd.: οὐ Firnhaber δοῦπον <γὰρ> αὖ T

[LAKAGRZpT] **866-867** coniung. V **866-868** coniung. Zp **867-868** coniung. KGRT **870-871** coniung. LAKAGRZpT **872** ἡμῶν γε ναὸς/ κοινόπλουν ὀμιλίαν/ LAA in una linea K, spat. vac. inter cola relicto

866	1	υ-υ-υ-υ-υ-	zia
867	2	--	sp
868	3	-υ-υ-υ-υ-	lekyth vel cr ia
869	4	---υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>≠</sup>	zia
870	5	υ-υ-	ia
871	6	-υ-υ-υ-υ-   <sup>H≠</sup>	lekyth vel cr ia
872	7	---υ-υ-υ-υ-υ-υ-	zia
873	8	υ---	ba
874	9	---υ-υ-υ-υ-υ-υ-	zia
875	10	υ---	ba
876	11	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>≠</sup>	zia
877	12	---υ-υ-υ-υ-υ-υ-	zia
878	13	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	zia

### 6.1.2 Analisi del canto

Sembra naturale immaginare che i due semicori dovessero incontrarsi 'per caso' al centro dell'orchestra, mentre erano intenti a mimare la corsa affannosa di chi cerca qualcuno in lungo e in largo, ma senza alcun profitto. La fatica della corsa<sup>15</sup> viene sottolineata dal poliptoto con cui l'epiparodo si apre (v. 866, πόνος πόνω πόνον) e l'incedere del passo – presumibilmente a ritmo eccezionalmente sostenuto – è scandito da un'insistita

14. Nella traduzione si preferisce omettere l'avverbio αὖ, perché sembra che in questo contesto non sia appropriato leggerlo nel suo significato più frequente: il semicoro, infatti, non può sentire un rumore "di nuovo", poiché è la prima volta che lo avverte. Probabilmente sarebbe più corretto intendere αὖ come una particella che ha la funzione di introdurre o annunciare un nuovo elemento, analogamente al valore che KLEIN 1988, 255-256 individua in alcune occorrenze omeriche.

15. Che dovesse trattarsi di una corsa si deduce dal v. 814, con il quale il coro era uscito di scena: τάχος γὰρ ἔργου καὶ ποδῶν ἅμ' ἔψεται, «saremo rapidi a correre e ad agire» (trad. di S. Mazzoldi).

allitterazione dell'occlusiva bilabiale ai vv. 866-868 (πόνος πόνω πόνον φέρει./ πᾶ πᾶ/ πᾶ, vv. 866-868). La ripetizione della medesima sillaba, poi, mette particolarmente in risalto il passaggio tra le esclamazioni dei vv. 867 e 870 (probabili *extra metrum*) e i lecizi che seguono, quasi a marcare la *metabolé* ritmica<sup>16</sup>: 867-868, πᾶ πᾶ/ πᾶ ~ 870-871, ἰδοὺ ἰδοὺ/ δούπον<sup>17</sup>. La linearità della struttura metrica risulta così scandita da una serie di figure di suono che conferiscono espressività al dettato poetico.

La partitura metrica di questi primi versi pronunciati dal primo semicoro non lascia dubbio alcuno sulla loro resa cantata: ciò rende perlomeno plausibile che anche nei versi successivi fosse mantenuta la stessa modalità esecutiva. D'altro canto, la netta prevalenza del trimetro giambico ai vv. 872-878 potrebbe far pensare a un passaggio dal cantato al recitato nella seconda parte dell'epiparodo, considerato il fatto che proprio a partire dal v. 872 ha inizio il dialogo fra i due semicori. È più che plausibile che il loro ricongiungersi in scena segnasse anche un arresto della ricerca, e quindi un passaggio a ritmi più piani, meno concitati: pur nell'uniformità dei ritmi doppi, si può ipotizzare infatti che il primo intervento vocale del primo semicoro coincidesse con la prosecuzione del movimento, e quindi con l'impiego di metri chiaramente lirici e più 'irregolari'; mentre che l'incontro con il secondo semicoro esigesse un uso prevalente del più dimesso trimetro giambico, per rendere l'idea di un colloquiale scambio di informazioni fra i due semicori<sup>18</sup>. Tale flusso regolare di trimetri giambici viene interrotto soltanto dai due bacchei isolati (vv. 873 e 875) in corrispondenza delle domande incalzanti del primo semicoro sui risultati della ricerca del secondo. La presenza crescente del trimetro giambico, inoltre, anticipa quelle che saranno le sezioni epirrematiche del seguente amebeo con Tecmessa: anche in questo senso, dunque, questo dialogo corale può essere visto come un preludio alla scena che sta per configurarsi.

L'apparente semplicità della struttura metrico-ritmica di questa epiparodo non deve perciò apparire banale: anche in un così breve intervento corale le scelte metriche, unite

16. Sebbene nell'analisi proposta sopra sia stata segnalata la duplice possibilità interpretativa (*lektyth* vel *cr ia*), la presenza di un'inversione di ritmo in un contesto così concitato sembrerebbe più che appropriata.

17. La triplice ripetizione della medesima sillaba contribuiva forse a rafforzare – oltre che a scandire – il rumore generato dai passi dei coreuti: a questi, infatti, sembra doversi riferire il sostantivo δούπος (e non al 'tonfo' causato dall'accasciarsi del corpo di Aiace, come vorrebbe Most 2015, 292 n. 10), detto del 'rumore di passi' anche in Hom. *Il.* 10, 354 e *Od.* 16, 10 (altri passi che contengono δούπος in questa accezione sono raccolti in ZANUSSO 2018, 303-304).

18. Lo scarto fra il consueto 'tono tragico' e la vivacità colloquiale di questo scambio è stato notato da LATTIMORE 1958, 60-61: «after the colossal dignity of Ajax's suicide, the Chorus of his shipmates enter, singing their desperate concern in lines so blithely versed, they must almost be forced to skip as they sing». Il commento è interessante, perché mette in relazione le scelte linguistico-stilistiche con la possibilità di una *performance* 'saltellata'.

alla ricorrenza delle figure di suono, mostrano un'appropriata aderenza alla situazione scenica e la cospicua prevalenza del ritmo giambico contribuisce alla realizzazione mimetica della scena rappresentata.

## 6.2 Sofocle, *Filottete* 201-218

La parodo del *Filottete* presenta una struttura dialogica molto particolare (A an A' an B B' an C C'): l'ingresso del coro coincide con l'uscita di Odisseo, dopo che questi ha esposto il proprio piano a Neottolemo, perciò i marinai arrivano ansiosi di avere istruzioni precise su come mettere in atto il δόλος.

La prima coppia strofica (vv. 135-143 = 150-158), infatti, si configura come un'impaziente richiesta di informazioni a Neottolemo: le sezioni liriche si alternano a sistemi anapestici in recitativo, nei quali l'attore risponde alle domande esponendo i dettagli della strategia (vv. 144-149 e 159-168)<sup>19</sup>.

La seconda coppia strofica (vv. 169-179 = 180-190) rappresenta il momento più 'lirico' della parodo: in una partitura eolica piuttosto regolare, il coro esprime la propria συμπάθεια per la misera condizione di Filottete<sup>20</sup>, mentre Neottolemo – nel successivo sistema anapestico (vv. 191-200) – sembra rimarcare la 'bontà' dell'azione che stanno per compiere, spiegando che la sventura di Filottete è una giusta punizione divina, che non deve destare meraviglia.

Nella terza coppia strofica (vv. 201-209 = 210-218) lo spazio dedicato al dialogo corodattore si riduce drasticamente, ma entra all'interno della sezione lirica grazie alla brevissima inserzione antilabica di Neottolemo: il tempo per la preparazione stringe, poiché Filottete si sta avvicinando, e i marinai si dispongono (mentalmente e, presumibilmente, anche fisicamente) ad accoglierlo.

La scena di ricerca vera e propria del protagonista in questa parodo viene così a mancare, dal momento che è lo stesso Filottete a farsi incontro al coro, per scoprire chi siano gli ξένοι appena approdati sull'isola. Un movimento mimetico si può supporre in risposta alle istruzioni di Neottolemo, dove l'uso dei verbi che indicano l'atto del guardare (v. 146, δέρκου θαρσῶν) e dei deittici (vv. 159-160, οἶκον μὲν ὄρᾳς τόνδ' ἀμφίθυρον/ πετρίνης κοίτης) doveva avere un corrispondente gestuale, ma la ricerca effettiva sembra costan-

19. Mentre il primo sistema anapestico è eseguito dal solo Neottolemo, il secondo è dialogato con il coro.

20. Secondo REINHARDT 1989, 200 (ripreso da P. Pucci in PUCCI – AVEZZÙ 2001, 179) già nella parodo emerge il duplice compito del coro in questo dramma: da un lato sostenere l'intrigo e dunque assecondare le menzogne di Neottolemo, dall'altro mostrare compassione per Filottete, in un continuo contrappunto melodrammatico.

temente rimandata, fino a che non si rivelerà inutile. Prima l'interesse dei marinai si focalizza sulla richiesta di informazioni e istruzioni, poi è colto tutto dalla pietà per le misere condizioni di vita di Filottete: questo fa sì che – con un capovolgimento delle presumibili aspettative del pubblico – l'attesa scena di ricerca sia mutata in un commento del primo ingresso in scena del protagonista, attraverso una descrizione delle percezioni uditive dei coreuti. Per questa ragione solo la terza coppia strofica può essere considerata 'autoreferenziale' e quindi essere presa in considerazione in questo capitolo.

### 6.2.1 Testo e scansione metrica

Il testo qui riprodotto segue *in toto*, per quanto riguarda la *consitutio textus*, le scelte editoriali di Guido Avezzi, cui si rimanda per la discussione<sup>21</sup>, ma in due punti risulta discordante dalla colometria lì adottata<sup>22</sup>: l'attacco in *antilabé* si considera composto da due *cola* invece che da un unico trimetro giambico sincopato<sup>23</sup>, con il primo costituito dall'esclamazione improvvisa dei coreuti (vv. 201=210) e il secondo spezzato fra l'attore e il coro (vv. 202=211)<sup>24</sup>, in quanto la *metabolé* ritmica che si ottiene interpretando come *ia lekyth* – insieme alla presenza di due soluzioni in questi versi – sembra particolarmente appropriata ad esprimere l'agitazione del coro in questo contesto scenico, come avviene in *Ai.* 870-871 (*supra* § 6.1.1); ai *cola* 5-6 si preferisce la sistemazione adottata dai moderni<sup>25</sup> e tramandata dai codici della famiglia romana per la sola antistrophe, che consiste nello spostamento delle ultime due sillabe del *colon* 5 all'inizio del *colon* 6<sup>26</sup>.

201	1	Χο. εὔστομ' ἔχε, παῖ.	Sta' zitto, ragazzo!
202	2	Νε. τί τόδε;	Che c'è?
		Χο. προῦφάνη κτύπος,	È apparso un rumore,
203	3	φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου <του>,	come tipico di un uomo sofferente,
204	4	ἢ που τῆδ' ἢ τῆδε τόπων.	forse da questo, forse da quell'altro luogo.
205	5	βάλλει, βάλλει μ' ἐτόμα	Mi arriva, mi arriva davvero

21. Cfr. PUCCI – AVEZZÙ 2001, 30-32.

22. Questa si deve, in origine, a Bruno Gentili e Liana Lomiento e si basa sulla colometria tramandata – in modo coerente per la strofe e l'antistrophe – dai codici della famiglia laurenziana.

23. Così in PUCCI – AVEZZÙ 2001, 331 e in molte altre edizioni.

24. La disposizione colometrica dei manoscritti non può essere dirimente per questo aspetto, poiché la consueta pratica dei copisti presenta per lo più un 'a capo' a ogni cambio di *persona loquens*, senza alcuna considerazione per la preservazione della sequenza metrica (cfr. ZANATTA 2013, 12; BRAVI 2019, 42).

25. Cfr. le analisi metriche di SCHROEDER 1907, 54 e POHLSANDER 1964, 115 (con i quali la colometria qui proposta viene a coincidere, insieme a quella dell'edizione di DAIN – MAZON 2002C, 17-18); DALE 1981, 45; WILLINK 2003, 84-85: pur discordando sulla colometria dei versi successivi, tutti adottano questa modifica del confine fra i *cola* 5-6.

26. La modifica non è dettata dalla volontà di evitare 'in assoluto' la sequenza *mol hemiascl II* al *colon* 5, ma da ragioni di economia strutturale che risulteranno chiare nel seguito della trattazione.

6 Scene di ricerca

206	6	φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγκαν	la voce di uno che sforzandosi trascina
207	7	ἔρποντος, οὐδέ με λάθει	il passo, e non mi sfugge
208	8	βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ	pur da lontano una voce bassa, di un uomo
209	9	τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ.	affaticato: parla distintamente.
210	1	ἀλλ' ἔχε, τέκνον-	Forza, figliolo, disponiti-
211	2	Νε. λέγ' ὅ τι. Χο. φροντίδας νέας·	Dimmi: a cosa? a nuovi piani:
212	3	ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἔντοπος ἀνὴρ,	giacché non è fuori, ma dentro l'uomo;
213	4	οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων,	non sta suonando la zampogna,
214	5	ὡς ποιμὴν ἀγροβάτας,	come un pastore che vaga per i campi.
215	6	ἀλλ' ἦ που πταίων ὑπ' ἀνάγκας	Ma caccia un urlo che si sente da lontano,
216	7	βοᾷ τηλωπὸν ἰωάν,	forse perché è inciampato per caso,
217	8	ἦ ναὸς ἄξενον αὐγά-	o forse perché ha visto la nave ormeggiata,
218	9	ζων ὄρμον· προβοᾷ γὰρ αἴλινον.	priva di gente. Grida davvero un lamento!

**203** τειρομένου <του> suppl. Porson metri causa: τειρομένου plerr. codd.: τειρομένου T: τειρομένοιο Bergk **204** Neoptolemo trib. codd.: corr. Hermann **205** ἐτόμα GVZgZoT: ἐτοίμα rell. **206** του LAUYT<sup>PC</sup>: τοῦ rell. στίβον GQRST: στίβου rell. **209** γὰρ θροεῖ plerr. codd.: θροεῖ γὰρ T: γὰρ θρηνηῖ Wunder: θρηνηῖ Lloyd-Jones - Wilson **212** ἀνὴρ edd.: ἀνὴρ codd. **214** ἀγροβάτας LKG<sup>PC</sup>QZgV: ἀγροβότας AUZRZoT **216** τηλωπὸν plerr. codd.: τηλωπὰν AUȲ: τὸ λοιπὸν Zo **217-218** αὐγάζων ὄρμον codd.: ὄρμον αὐγάζων Bergk **218** γὰρ αἴλινον Lachmann: γὰρ τι δεινόν codd.: τι γὰρ δεινόν Wunder: τι δεινόν Lloyd-Jones - Wilson (post Hartung): τι γὰρ ἀδινόν Neri

[LAKAUYGROVZgZnT] **201-202a** coniung. GQZgZnVT **202-203** προῦφάνη - σύντροφος/ V προῦφάνη - σύν-/ τροφος - τειρομένου (τειρομένου T)/ ZgZnT **203-204** ὡς - τῆδε/ V **204-205** τόπων - φθογγά/ V **205-206** βάλλει - φθογγά/ του - ἀνάγκαν/ LAKAUYGROVZgZnT **206-207** του - λάθει V **208-209** βαρεῖα - γὰρ/ V βαρεῖα - τρυσάνωρ/ διάσημα θροεῖ γὰρ/ T **209-211a** θροεῖ - ὅ τι/ V **210-211a** coniung. GQZgZnT **211-212** φροντίδας - ἔξεδρος/ QZgZnV φροντίδας - ἔ-/ ξεδρος - ἀνὴρ/ T **212-213** ἀλλ' - μολπὰν/ Q ἀλλ' - ἔχων/ V **213-214** σύριγγος - ἀγροβάτας/ Q **214** ὡς - ἀγροβάτας/ GR **215** ἀλλ' - ἀνάγκας/ GRQ **214-215** coniung. V ὡς - ἀλλ' ἦ/ LAKAUYT ὡς - που/ ZgZn **215-216** πταίων - ἰωάν/ Zg πταίων - ἀνάγκας/ βοᾷ - ἰωάν/ in una linea Zn **216-217** βοᾷ - ἄξενον/ Q **216-218** βοᾷ - ὄρμον/ V **217** ἦ - αὐγάζων/ GR **217-218** ὄρμον - τι δεινόν/ GR αὐγάζων - τι δεινόν/ Q ἦ - ὄρμον/ ZgZnT προβοᾷ - τι δεινόν/ T **218-219** προβοᾷ - ξένοι/ ZgZnV

201/210	1	— — — — —	ia vel tr
202/211	2	— — — — —	lekyth vel cr ia
203/212	3	— — — — —    <sup>H</sup>	zion <sup>mi</sup> vel ascl <sup>mi</sup> <sub>Λ</sub>
204/213	4	— — — — —	dim <sup>P</sup> (x x x x cho)
205/214	5	— — — — —	<sub>Λ</sub> dim <sup>P</sup> (mol cho)
206/215	6	— — — — —	dim <sup>P</sup> hypercat (x x x x adon)
207/216	7	— — — — —	en <sup>cho</sup> B (x — x adon)
208/217	8	— — — — —	en <sup>cho</sup> B (x — x adon)
209/218	9	— — — — —	zion <sup>mi</sup> <sub>Λ</sub> anacl (mol anacr <sub>Λ</sub> )

Le modifiche colometriche introdotte nelle edizioni moderne interessano questa coppia strofica soltanto a partire dal *colon* 5 e perseguono il tentativo di riproporre anche nei

versi successivi la struttura del dimetro polischematico con coriambico in seconda sede<sup>27</sup>. Ne risulta così, sia nella strofe che nell'antistrofe, una catena ininterrotta di *cola* coriambici in sinafia che corre per l'intera seconda metà della coppia strofica: str. (vv. 206-209), φθογγά του στίβον κατ' ἀνάγ-/ καν ἔρποντος, οὐδέ με λά-/ θει βαρεῖα τηλόθεν αὐ-/ δὰ τρυ-  
σάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ; ant. (vv. 215-218), ἀλλ' ἦ που πταίων ὑπ' ἀνάγ-/ κας βοᾷ τηλωπὸν  
ἰω-/ ἄν, ἦ ναὸς ἄξενον αὐ-/ γάζων ὄρμον· προβοᾷ γὰρ αἴλινον.

Anche se questa disposizione risolverebbe in modo semplice molti dubbi metrici legati alla frequenza di diverse sillabe *incipites* nella prima parte dei *cola* 6-8, essa ha il demerito di oscurare tutta una serie di notevoli corrispondenze isometriche collocate – forse non a caso – alla fine dei *cola* 4, 6, 8, quasi a marcare la cadenza: τόπων ~ ἔχων (vv. 204=213); κατ' ἀνάγκαν ~ ὑπ' ἀνάγκας (vv. 206=215); αὐδὰ ~ αὐγά- (vv. 208=217). Queste, tuttavia, rimangono inalterate se ci si limita a modificare un solo luogo della colometria trådita.

La tessitura metrica così stabilita vedrebbe la presenza 'certa' di un dimetro coriambico polischematico al *colon* 4, seguito da 'variazioni sul tema' nei due *cola* successivi: prima una forma acefala della medesima sequenza (*colon* 5)<sup>28</sup>, poi una forma ipercataletta (*colon* 6). L'adonio finale di quest'ultimo si ripropone poi nei due versi successivi (*cola* 7-8), che corrispondono allo schema del cosiddetto 'enoplio coriambico B'<sup>29</sup>. Il ritmo preponderante della coppia strofica rimarrebbe comunque coriambico, ma con la differenza che questa disposizione colometrica – oltre a essere più conservativa rispetto a quelle che propongono una catena ininterrotta di dimetri polischematici – avrebbe il vantaggio di preservare la ripetizione di una medesima cadenza ritmica ai *cola* 4-5 (—υ—) e 6-8 (—υ—), marcata dalle corrispondenze isometriche di fine-verso menzionate sopra.

Rimangono ambigue, però, le due sequenze metriche più lunghe: cioè i *cola* 3 e 9, dei quali può essere data sia un'interpretazione coriambica – in conformità con le sequenze

27. Tale fine è perseguito con maggiore coerenza da SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1907, 38-40; DAWE 1996c, 73; LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 303-304; SCHEIN 2013, 150. Diversamente DALE 1981, 45 (seguita da WEBSTER 1970a, 20) mantiene il confine fra i *cola* 8-9, sebbene ammetta la possibilità di una diversa divisione.

28. Sequenza che potrebbe anche essere interpretata come un dimetro coriambico con il primo *metron* contratto in molosso.

29. La sequenza υ—υ—υ—, infatti, corrisponde esattamente allo schema così definito da MARTINELLI 1995, 235: x—x—υ—x. Tale schema non è identico a quello che GENTILI – LOMIENTO 2003, 198 definiscono *en<sup>c2</sup>* e interpretano come *ia ion<sup>mi</sup>*: υ—υ—υ—υ (analogo allo schema che DALE 1968, 216 chiama "chor. enoplian B"). La differenza consiste nella libertà di realizzazione della terza sillaba, che nell'interpretazione giambico-ionica dovrebbe essere breve (a meno di immaginare un'*ataxia*): poiché in questo canto essa è lunga al v. 216, si è scelto di prendere per buona la definizione fornita da MARTINELLI 1995, 235, dando dunque un'interpretazione coriambica del *colon*.

coriambiche dei *cola* 4-8<sup>30</sup> –, sia una ionica. La struttura metrica e verbale dell'ultimo verso farebbe propendere per quest'ultima: se infatti diamo peso alla *divisio verborum*, si può notare che il molosso iniziale<sup>31</sup> risulta 'isolato' sia nella strofe che nell'antistrofe, mettendo così in risalto la clausola ionica (υυ-υυ-υυ)<sup>32</sup>. Un confronto ravvicinato fra la sequenza sillabica di questo verso e del *colon* 3 sembra poi far emergere una notevole affinità, poiché la prima può essere vista come la versione catalettica e anaclastica dell'altra: i due trimetri ionici sarebbero così collocati ad apertura e a conclusione della sezione coriambica del canto, incastonandola. Il supposto 'salto ritmico'<sup>33</sup> in questo contesto metrico risulterebbe 'modulato' dalla ripetuta cadenza dell'adonio, la cui sequenza sillabica decurtata della prima sillaba (υυ--υ) viene a coincidere con lo schema di uno ionico *a minore*.

### 6.2.2 Analisi del canto

Il canto inizia con il rapido scambio antilabico fra il coro e Neottolemo: l'idea della rapidità di dizione e dell'agitazione dei coreuti a questo punto della parodo è data non solo dall'*antilabé*<sup>34</sup>, ma anche dalla soluzione dei *longa* proprio in corrispondenza della prima battuta del coro e del brevissimo intervento di Neottolemo. Si noti, inoltre, la simmetria fra strofe e antistrofe sia nell'esatta riproposizione della stessa sequenza sillabica, sia nell'uso dell'imperativo ἔχε, seguito dall'affettuoso vocativo rivolto al giovane figlio di Achille (v. 201, παῖ; v. 210, τέκνον)<sup>35</sup>.

Questo attacco costituisce la reazione improvvisa del coro – plausibilmente accompagnata da un movimento orchestrale adatto a trasmettere sensazioni di sorpresa e timore – a un non meglio determinato κτύπος: l'espressiva sinestesia προῦφάνη κτύπος<sup>36</sup> catalizza

30. Chi propende per un'interpretazione interamente coriambica della coppia strofica legge ovviamente in questa chiave anche i due *cola* in questione: si veda l'analisi di DAWE 1996c, 73, dove il *colon* 3 è descritto come un asclepiadeo minore catalettico e il suo *colon* 9 come «anc. + glyc. + sp.».

31. Un probabile ionico *a minore* con contrazione delle due sillabe brevi, come lo legge DALE 1981, 45.

32. Per la forma catalettica del dimetro ionico anaclomeno in funzione clausolare si veda la terza coppia strofica della parodo dei *Persiani* (Aesch. *Pers.* 108=113) nell'analisi di PACE 2010, 38-41.

33. Nell'antica teoria dell'ἐπιπλοκή (*supra* n. 71 a p. 91) questa variazione ritmica rientra nell'ambito della 'terza epiploce' (cfr. Choerob. *Scholia in Heph.* B, pp. 260-261 Consbruch).

34. Una doppia *antilabé* (cfr. SCHEIN 2013, 150 e 159-160), se consideriamo i *cola* 1-2 come un'unica sequenza: pur se disposti sullo stesso rigo, per essi rimane valida l'interpretazione *ia lekyth*.

35. Anche al *colon* 3 si può notare una certa simmetria nella realizzazione del *word-pattern*, con la parola trisillabica collocata in seconda posizione e seguita da una prepositiva: v. 203, φωτός σύντροφος ὡς τειρομένου <του> ~ v. 212, ὡς οὐκ ἔξεδρος, ἀλλ' ἔντοπος ἀνήρ.

36. La considerano una sinestesia SEGAL 1977, 92-93; HOLT 1988; ALLEN-HORNBLOWER 2013, 9 (il quale confronta Aesch. *Sept.* 103, κτύπον δέδορκα); SCHEIN 2013, 159 (il quale cita le altre espressioni sinestetiche disseminate nella parodo ai vv. 189, Ἀχὼ τηλεφανῆς e 215, τηλωπὸν ἰώαν). Secondo STANFORD 1936, 51, però, si

l'attenzione sulle percezioni uditive che annunciano – ma ritardano – l'entrata in scena del protagonista, in quello che Camillo Neri ha definito «un ingresso sonoro *in crescendo*» (NERI 2011, 27). È probabile che il primo 'rumore' avvertito dai marinai fosse quello del passo strascicato e affannoso di Filottete<sup>37</sup>, come si specificherà ai vv. 205-206, in una definizione sempre più precisa delle percezioni uditive che il coro riferisce nel corso della strofe<sup>38</sup>: la prima volta i marinai avvertono il rumore, ma non sono in grado di dire da dove provenga (vv. 202-204); al secondo ascolto riescono a percepire distintamente una voce umana (vv. 205-206) e non hanno più dubbi sul fatto che debba trattarsi di una voce bassa perché ancora lontana (vv. 207-208), ma che si distingue nettamente come un lamento (v. 209). Nell'antistrofe, poi, il volume dei suoni doveva essere ulteriormente incrementato per apparire più vicino, affinché i marinai capissero che la voce di Filottete proveniva dall'interno della caverna (v. 212): l'onomatopeico ἰῶν (v. 216) potrebbe anche essere una fedele verbalizzazione del grido ἰῶ, che sarà la prima parola pronunciata dal protagonista al suo ingresso (v. 219, ἰῶ ξένοι)<sup>39</sup>.

L'insistenza su vocaboli che indicano varie modalità di suoni in tutta la coppia strofica (v. 202, κτύπος; v. 206, φθογγά; v. 208, αὐδά; v. 209, θροεῖ; v. 216, βοᾶ ... ἰῶν; v. 218, προβοᾶ), sottolineata da una ripetizione quasi ridondante dei medesimi concetti in forme lessicali

---

tratterebbe piuttosto di una cataresi, poiché egli crede che in questo tipo di espressioni il verbo venisse usato nel senso di "percepire". Si noti, tuttavia, la somiglianza di contesto scenico che si riscontra in Soph. *Ai.* 870-871, ἰδὸν ἰδοῦ· δοῦπον αὐ κλύω τινά e in *OC* 1463-1464, ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται κτύπος ἄφατος ὄδε διόβολος: è pur vero che in questi casi il peso semantico del verbo ὄραω poteva essere ridotto – dato che gli imperativi ἰδοῦ e ἴδε si potrebbero considerare delle esclamazioni ormai cristallizzate –, ma quest'uso ripetuto da parte di Sofocle di verbi indicanti l'atto del "vedere" per segnalare la percezione di qualcosa che si *sente* arrivare in scena, ma non è ancora visibile, potrebbe non essere casuale.

37. Poiché il sostantivo κτύπος indica generalmente un suono a cui corrisponde un 'battere', esso appare appropriato per descrivere il calpestio irregolare del protagonista (cfr. Hom. *Od.* 16, 6, dove κτύπος indica proprio il rumore di passi). USSHER 1990, 119 ha negato questa interpretazione, ritenendo che il sostantivo faccia riferimento alle urla di dolore di Filottete e cercando di confutare l'affermazione di KAMERBEEK 1980, 52, secondo cui κτύπος non viene mai usato per indicare la voce umana. I due passi sofoclei citati da Ussher, tuttavia, non appaiono del tutto convincenti: in *OC* 1500 con ἡχέεται κτύπος Teseo si riferisce allo "strepito" dei Coloniati e di Edipo di fronte ai tuoni di Zeus (uno strepito che poteva essere causato dall'unione di una pluralità di voci, ma anche dalla veemenza dei movimenti orchestici); in *Trach.* 787, ἀμφὶ δ' ἐκτύπουν πέτραι è detto delle rocce che "rimbombano" a causa delle grida di Eracle sofferente, per cui anche qui non si sta parlando di voce umana. Nel contesto di questa parodo è plausibile che lo κτύπος generato dall'andatura di Filottete fosse causato sia dal passo zoppicante, sia dai gemiti emessi per la fatica e il dolore (cfr. ZANUSSO 2018, 143-145), probabilmente accompagnati da movimenti di percussione del suolo o del proprio corpo, secondo una pratica comunemente seguita nelle lamentazioni funebri.

38. Sulla progressione della definizione del suono che si evince dall'uso dei termini κτύπος, φθογγά e αὐδά (in quest'ordine), cfr. ALLEN-HORNBLLOWER 2013, 9-12.

39. Alcuni commentatori (cfr. WEBSTER 1970a, 85 e SCHEIN 2013, 161) si spingono fino a ipotizzare, a buon diritto, che nei versi immediatamente precedenti il suo ingresso Filottete gridasse proprio ἰῶ: «ἰῶ (ἰωή), fairly common in epic, is too rare a word elsewhere (ἄπαξ in Tragedy) to have been chosen without a special purpose» (KAMERBEEK 1980, 54).

e sintattiche variate ai vv. 205-209<sup>40</sup>, si giustifica certamente con la volontà – e forse la necessità – di descrivere ciò che gli spettatori ancora non vedevano. In questo senso la parte finale della parodo può essere considerata ‘mimetica’, poiché il canto del coro serve quasi da didascalia sonora<sup>41</sup> all'imminente ingresso dell'attore che interpretava Filottete.

La situazione scenica è indubbiamente peculiare rispetto a quanto abbiamo visto nelle pagine precedenti: l'autoreferenzialità del coro non riguarda tanto i movimenti che esegue (dei quali quasi nulla si può dedurre), quanto piuttosto i suoni che percepisce. Per quest'ultimo aspetto questa coppia strofica si può paragonare all'amebeo lirico-epirrematico dell'*Edipo a Colono* (*supra* § 5.3), ma con una sostanziale differenza: mentre lì il coro *agisce* – ad esempio quando supplica Zeus o invoca l'arrivo di Teseo in risposta alle richieste di Edipo –, questa sezione finale della parodo del *Filottete* dà piuttosto l'impressione di un'inerte attesa, che contrasta nettamente con la brama di sapere e di fare che il coro aveva dichiarato nella prima coppia strofica. Per questa ragione la terza coppia strofica sembra quasi stravolgere le aspettative del pubblico: la tipica scena di ricerca che ci saremmo aspettati all'inizio, alla fine della parodo viene mutata in una scena di ‘preparazione sonora’ all'apparizione visiva del protagonista.

Forse per questo motivo le soluzioni metriche adottate in questa coppia strofica – con l'eccezione dell'attacco giambico – sono più ‘imprevedibili’ che in altre sezioni liriche più propriamente mimetiche. La presenza di sequenze ioniche – unica occorrenza fra i canti analizzati – e la concentrazione delle serie di lunghe nell'attacco dei *cola* 3-6 e 9 contribuiscono a conferire l'idea di una certa stasi: i coreuti probabilmente mimavano un improvviso arresto in coincidenza con la percezione dei rumori, con un conseguente rallentamento dei movimenti scenici, per concentrarsi sui suoni che annunciano il progressivo ingresso in scena del protagonista.

### 6.3 Sofocle, *Edipo a Colono* 118-136 = 150-168

L'ultimo brano da analizzare è tratto dalla parodo dell'*Edipo a Colono* (vv. 118-253), una lunga sezione lirica in cui la voce del coro si unisce a quella di Edipo e Antigone, in una continua variazione delle modalità performative: si va, infatti, dal canto corale (vv. 118-136 = 150-168, 228-236) al recitativo delle sezioni anapestiche (vv. 138-148, 170-175, 188-191), dall'amebeo fra coro e attori (vv. 176-187 = 192-206, 207-227) al canto monodico di Antigone

40. JEBB 1898, 43: «this reiteration is natural, since the sound continues, and draws nearer».

41. AUSTIN 2011, 86 l'ha definita «the longest ode in all of Greek poetry dedicated to a single sound».

(vv. 237-253)<sup>42</sup>. Una scena, dunque, dinamica come poche altre nel panorama delle tragedie superstiti, nella quale «scena e orchestra si raccordano 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 teatrale» (CERBO 2012b, 23).

La varietà delle tipologie performative relative alla parola recitata e cantata accompagna quello che doveva essere un movimento fisico continuo dei coreuti e dei due attori in scena<sup>43</sup>: lo spazio dedicato a gesti e movimenti del coro – sia mentre è intento nella ricerca dello straniero, sia quando gli ordina dove spostarsi – è talmente ampio nel testo che Giovanni Cerri lo ha definito un 'coro pantomimico'<sup>44</sup>. Nella misura in cui la parola del coro si fa didascalia scenica, sembra forse lecito chiedersi se – piuttosto che parlare di «un genere di spettacolo inedito: un pantomimo non solo danzato, ma anche cantato, e trasferito in sede tragica» (CERRI 2007, 163) – si possa semplicemente definire la modalità performativa impiegata nella parte corale di questa parodo un τρόπος ὑπορχηματικός, nel senso più ampio dell'espressione.

Nel tentativo di verificare questa affermazione, si prenderà in considerazione la coppia strofica interamente eseguita dal coro<sup>45</sup>, nella quale sono presenti sufficienti elementi autoreferenziali per permetterci di valutare l'intreccio fra il metro e il movimento scenico.

### 6.3.1 Testo e scansione metrica

Il testo proposto di seguito riproduce quello dell'edizione di Guido Avezzi<sup>46</sup>, con la sola eccezione del v. 121, dove si preferisce correggere il trådito λεύσσατ'/λεύσσετ' ἀυτόν<sup>47</sup> in λεύσσ' ἀυτόν, invece di eliminarlo a favore di προσδέρκου, προσφθέγγου<sup>48</sup>. Questa proposta

42. Della sezione monodica si è occupato DE POLI 2012a.

43. KIRKWOOD 1958, 191: «this play, in theme the most stationary and purely illustrative, is by far the richest in physical action, and to this quality the kommoi make a large contribution».

44. Cfr. CERRI 2007, 160-163.

45. Le parti dialogate, per quanto mimetiche a loro volta, non risulterebbero pertinenti ai nostri fini perché proprie del genere drammatico: se è vero che l'analisi metrica di quelle parti potrebbe sempre essere utile al fine di osservare l'uso 'semantico' delle diverse tipologie metriche in connessione con movimenti e stati d'animo dei vari personaggi, verrebbe meno il fine della coloritura di genere.

46. Cfr. GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 32-36.

47. Non sembra da prendere in considerazione la variante λεύσατ' ἀυτόν (LKR), "lapidatelo", che appare piuttosto un'ulteriore corruzione del testo: «sembra improbabile che le prime parole del coro riguardo Edipo esprimano intenzioni così minacciose» (RODIGHERO 1998, 188).

48. Questo il testo di GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 32 e, ancor prima, di LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 362 (si veda anche LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 219-220): il verbo προσφθέγγου è tramandato da un solo ramo della tradizione manoscritta (AUY) al v. 122 in luogo di προσπέυθου. Accettare questo testo, però,

è stata avanzata da Franco Ferrari<sup>49</sup> sulla base del *λεύσσω* *αὐτόν*, *προσδρακοῦ* di Meineke, ma si mostra più conservativa di quest'ultima perché mantiene inalterato l'imperativo presente *προσδέρκου* supponendo una responsione libera fra molosso e cretico<sup>50</sup>. Pur nell'incertezza del testo trådito, *λεύσσω* *αὐτόν*, *προσδέρκου* sembra dunque la lettura più cauta, in quanto restituisce un testo leggibile attraverso l'espunzione di una sola sillaba: l'imperativo singolare così ricostituito, concorde con gli imperativi seguenti, starà per "cercalo!", poiché il verbo *λεύσσω* può indicare «un tipo di sguardo caratterizzato da un cercare ansioso» (FERRARI 1983, 60), con una sfumatura di senso che Sofocle usa di nuovo pochi versi sotto (vv. 135-136, *ἐγὼ* *λεύσσω* *περὶ* *πᾶν* ... *τέμενος*) e in *Phil.* 716-718, *λεύσσω* *δ'* *ἔπου* *γνοίη* *στατόν* *εἰς* *ὔδωρ*, *αἰεὶ* *προσενώμα*, «sempre a scrutare, se mai la vedesse, per trascinarsi ad una pozza d'acqua» (trad. di G. Cerri).

Non è poi da escludere l'idea che Sofocle, proprio nell'attacco di questa parodo, abbia voluto omaggiare Eschilo con un richiamo lessicale e metrico a quella che è la matrice delle scene di ricerca in tragedia, cioè l'epiparodo delle *Eumenidi* (*Eum.* 254-257):

ὄρα, ὄρα μάλ' αὔ.	υ-υ-υ-	do <sup>kaibel</sup>
† λεύσσε ** τον πάντα †, μή	-υ-----	cr mol
λάθη φύγδα βὰς	υ-υ-υ-	do
ματροφόνος ἀτίτας <sup>51</sup> .	-υ-υ-υ-	do

Se Ferrari ha ragione nell'ipotizzare che la rasura al v. 255 possa celare un originario *λεύσσω* *αὐτόν*, ne risulterebbe un doppio molosso, come nella presunta reminiscenza sofoclea. L'ipotesi è certamente affascinante, ma destinata a rimanere tale di fronte alla corruzione di ambedue i passi tragici.

118	1	ὄρα. τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει; ποῦ κυρεῖ	Cerca! Chi era, dunque? Dove si trova? Dove
119	2	ἐκτόπιος συθείς ὁ πάντων,	s'è cacciato lo straniero più di tutti,
120	3	ὁ πάντων ἀκορέστατος;	più di tutti sfacciato?

non spiegherebbe la genesi della presunta interpolazione di *λεύσσω* *αὐτόν*, che non starebbe a parafrasare nessuno degli altri verbi tramandati.

49. Cfr. FERRARI 1983, 59-60.

50. Si vedano i *loci similes* elencati da FERRARI 1983, 59 a tal proposito, con MEDDA 1995, 146. Sulla stessa falsariga, neppure la proposta di KAMERBEEK 1984, 41, *λεύσσετ' αὔ* *προσδέρκου* sembrerebbe inopportuna: l'idea del "guardare ancora", nel senso di "cercare meglio" – con *αὔ* che riprende Aesch. *Eum.* 254, *ὄρα, ὄρα μάλ' αὔ* – risulterebbe appropriata in questo contesto scenico e l'emendazione altrettanto conservativa. Il problema è che questo testo – a meno di ulteriori e non necessarie proposte di emendazione dell'antistrofe – presupporrebbe una doppia responsione libera (*cr mol* ~ *mol cr*), cosa che non viene comunemente accettata (si vedano le condivisibili osservazioni di MEDDA 2017, II 231 su Ag. 404=421).

51. «Guarda! Guarda ancora! Cercalo (?) da tutte le parti, non lasciare che il matricida fugga via di soppiatto, impunito». Questa disposizione colometrica rispecchia quella del codice laurenziano (M), come si può verificare in FLEMING 2007, 146-147.

121	4	λεύσσω αὐτόν, προσδέρκου,	Cercalo, guardati intorno,
122	5	προσπεύθου πανταχᾶ.	chiedi di lui in ogni dove!
123	6	πλανάτας,	Un vagabondo, dev'essere
124	7	πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ'	un vagabondo questo vecchio, non uno
125	8	ἔγχωρος· προσέββα γὰρ οὐκ	del luogo: altrimenti non avrebbe mai
126	9	ἄν ποτ' ἀστιβέες ἄλσος ἕς	messo piede nel sacro boschetto
127	10	τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κορᾶν,	di queste fanciulle imperturbabili,
128	11	ἅς τρέμομεν λέγειν,	che tremiamo a nominare e alle quali
129	12	καὶ παραμειβόμεσθ' ἀδέρκτως,	passiamo accanto senza guardare,
130	13	ἀφώνως, ἀλόγως τὸ τᾶς	senza proferir parola, muovendo la bocca
131	14	εὐφήμου στόμα φροντίδος	per esprimere un augurio in religioso
132	15	ἰέντες· τὰ δὲ νῦν τιν' ἦκειν	silenzio. E adesso si dice sia arrivato
133	16	λόγος οὐδὲν ἄζονθ',	uno che non mostra alcun rispetto;
134	17	ὄν ἐγὼ λεύσσων περὶ πᾶν οὐπω	ma io, pur guardando tutt'intorno,
135	18	δύναμαι τέμενος	ancora non riesco a capire in quale
136	19	γνῶναι ποῦ μοί ποτε ναίει.	punto del luogo sacro mi si nasconda!
150	1	ἐή· ἀλαῶν ὀμμάτων ἄρα καὶ	Ahi! Sei proprio cieco sin
151	2	ἦσθα φυτάλιμος; δυσαιῶν	dalla nascita? Hai avuto una vita
152	3	μακραιῶν θ', ὅσ' ἐπεικάσαι.	lunga e infelice, a quanto sembra.
153	4	ἀλλ' οὐ μὰν ἐν γ' ἐμοὶ	Ma, per quanto è in mio potere, non ti
154	5	προσθήσεις τάσδ' ἀράς.	procaccerei anche queste maledizioni!
155	6	περᾶς γάρ,	Infatti oltrepassi il limite,
156	7	περᾶς· ἀλλ' ἴνα τῷδ' ἐν ἀ-	lo violi: ma non pretenderti lì,
157	8	φθέγκτω μὴ προπέσης νάπει	in questa valle erbosa, dove è vietato
158	9	ποιάεντι, κάθυδρος οὐ	parlare, dove il cratere pieno d'acqua
159	10	κρατῆρ μιλιχίων ποτῶν	si unisce a una corrente
160	11	ρέυματι συντρέχει,	di bevande dal sapore di miele.
161	12	τῶν, ξένη πάμμορ' – εὖ φύλαξαι –	Da questi luoghi, straniero infelice –
162	13	μετάσταθ', ἀπόβαθι. πολ-	sta' ben attento! – spostati, allontanati!
163	14	λὰ κέλευθος ἐρατύει·	Una grande distanza ci separa:
164	15	κλύεις, ὧ πολύμοχθ' ἀλάτα;	mi senti, viandante pieno di guai?
165	16	λόγον εἰ τιν' οἴσεις	Se vuoi fare un qualche discorso
166	17	πρὸς ἐμὴν λέσχαν, ἀβάτων ἀποβάς,	alla nostra adunanza, allontanati dai luoghi
167	18	ἴνα πᾶσι νόμος	proibiti, e parla dove è lecito
168	19	φῶναι· πρόσθεν δ' ἀπερύκου.	a tutti, ma prima tieniti lontano da lì!

**120** ἀκορέστατος LAUYZnZoT: ἀκόρεστος KQR **121** λεύσσω αὐτόν, προσδέρκου Ferrari: λεύσ(σ)ατ' (λεύσσειτ' ZnZoT) αὐτόν προσδέρκου codd.: λεύσσω αὐτόν, προσδρακοῦ Meineke: προσδέρκου, λεύσσε νιν Schneidewin: προσδέρκου λευστέον Dain: λεύσσαι αὐτόν secl. Dawe: λεύσσειτ' αὐτ' προσδέρκου Kamerbeek: προσδέρκου, προσφθέγγου Lloyd-Jones – Wilson **122** προσφθέγγου πανταχῆ AUy: προσπεύθου πανταχῆ rell. **125** ἔγχωρος Bothe: ἐγχώριος codd. **127** ἕς scripsi: ἕς codd. **133** οὐδὲν ἄζονθ' codd.: οὐδὲν ἄγονθ' T: οὐδὲν λιάζονθ' Σ<sup>p</sup>: οὐχ ἄζονθ' Brunck: οὐκ ἀλέγονθ' Blydes **150** ἐή: Dindorf: ἔ ἔ codd. (αἰ αἰ rec.) **152** θ', ὅσ' Bothe: τε θ' ὡς LKAUYZn: τ' ἔθ' ὡς T: θ' ὡς QRZo: τ' ἔτ' Canter **157** προπέσης Hermann: προσπέσης codd. **165** οἴσεις L<sup>sl</sup>QR: ἔχεις rell.: εἰ γ' οἴσεις Willink **166** ἀβάτων L<sup>p</sup>cZnZoT: ἀποβάτων K: ἀπ' ἀβάτων AUy

[Π<sup>2</sup>(135-136)LΛ(118-137)KAYRQZnZoT] **119-120** coniung. K **121-123** λεύσ(σ)ατ' αὐτόν προσδέρκου/ codd. **122-123** προσπεύθου πανταχῆ/ πλανάτας/ LAKAY προσπεύθου – πλανάτας/ RQZnZoT **124** πλανάτας – οὐδ'/ codd. **126-128** ἄν – τᾶνδ'/ ἀμαιμακετᾶν – λέγειν/ ZnZo **127-128** coniung. LΛ **128** om. K **128-129** ἅς –

## 6 Scene di ricerca

παρα-/ μειβόμεσθ' ἀδέρκτως/ RQ 129 καὶ παραμειβόμεσθ' ἀδέρκτως/ LAY 130-131 ἀφώνως – εὐ-/ φήμου – φροντίδος/ K 133-134 coniung. K 135-136 coniung. ΖηΖο δύναμαι – γνῶναι/ ποῦ – ναίει/ RQ 150-151 coniung. K 153-154 coniung. RQ 154-156 προσθήσεις – γάρ/ περᾶς – ἀ-/ T 155 περᾶς γάρ, περᾶς/ LAYΖηΖο 155-156 coniung. K 155-158 περᾶς – ἀφθέγκτω/ μῆ – νάπει – οὐ/ RQ 159-160 coniung. RQ 161 τῶν – εὐ/ φύλαξαι/ L 161-162 τῶν – εὐ/ φύλαξαι – πολ-/ AY 162-163 μετάσταθ' ἀπόβαθι/ πολλά – ἐρατύει/ K μετάσταθ' – πολλά/ κέλευθος ἐρατύει/ RQΖηΖο 167-168 coniung. RQ

118/150	1	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-   <sup>H</sup>	do do
119/151	2	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	hemiascl II ba <i>vel</i> do ba
120/152	3	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-   <sup>H</sup>	glyc
121/153	4	-----υ̅-	2mol ~ mol cr
122/154	5	-----υ̅-	mol cr <i>vel</i> do <sup>kaibel</sup>
123/155	6	υ̅-υ̅-	ba
124/156	7	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	glyc
125/157	8	-----υ̅-υ̅-	glyc
126/158	9	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	glyc
127/159	10	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	glyc
128/160	11	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	hemiascl II <i>vel</i> do
129/161	12	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	hemiascl II ba <i>vel</i> do ba
130/162	13	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	glyc
131/163	14	-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-   <sup>υ̅</sup>	glyc
132/164	15	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-   <sup>υ̅</sup>	hipp
133/165	16	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	^ aristoph
134/166	17	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	2an
135/167	18	υ̅-υ̅-υ̅-υ̅-	an
136/168	19	-----υ̅-υ̅-   <sup>H</sup>	2an <sub>λ</sub> (paroem)

La colometria che qui si propone rispecchia in larga parte quella della tradizione medievale<sup>52</sup>, che risulta concorde con quella tramandata per gli ultimi due *cola* dal frammento di un codice papiraceo probabilmente vergato fra il V e il VI sec.<sup>53</sup> (*P. Mich.* III 140<sup>54</sup>). Questa scelta concorda, nel metodo, con quella conservativa di Liana Lomiento<sup>55</sup>, ma presente delle differenze in alcuni punti:

- ai *cola* 5-6 si predilige la colometria tramandata dalla famiglia laurenziana per la strofe, con l'isolamento di *πλανάτας* al v. 123, mentre per l'antistrofe la maggior parte dei codici restituisce il docmio *περᾶς γάρ, περᾶς* (v. 155)<sup>56</sup>;

52. Per i dettagli sullo stato più o meno congruente di quest'ultima, si rinvia all'apparato colometrico.

53. La datazione è molto discussa, poiché il primo editore riteneva che si trattasse di un rotolo e ne aveva proposto una datazione alta (II/III sec.), mentre CAVALLO 1975, 37 (= 2005, 186), ancora di questo avviso, proponeva l'inizio del IV sec.; ma la scoperta di tracce dei vv. 180-191 sul *verso* ha permesso a Paul Heilporn di riconoscerlo come un codice e dunque postdatarlo al V/VI sec.

54. Edito da J.G. Winter, *Michigan Papyri*, vol. III, Ann Arbor 1936, 23, ma preannunciato con una prima trascrizione già in WINTER 1933, 220-221 (M.-P.<sup>3</sup> 1465.1 = LDAB 3935).

55. Si veda la sua analisi metrica in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 389.

56. Diversamente Liana Lomiento accetta la colometria stabilita da Demetrio Triclinio (T), dalla quale deriva una diversa interpretazione metrica: *mol cr ia<sub>λ</sub>, gl.*

- il *colon* 10 non viene stampato in *eisthesis*, come nelle edizioni correnti, perché non sembra esserci un segnale di sinafia verbale certa fra questo e il *colon* precedente, in quanto la preposizione ἐς (v. 126) si trova in anastrofe rispetto all'accusativo che regge ed è dunque legittimo che venga accentata<sup>57</sup>;
- dalla divisione che L tramanda per il *colon* 12 (—υ—υ— | υ—), sia per la strofe (v. 129) che per l'antistrofe (v. 161), sembra di poter supporre che l' 'intenzione' di chi ha stabilito questa colometria fosse proprio quella di mettere in risalto le cellule docmiache del canto<sup>58</sup>, perciò si è cercato di renderne conto nell'analisi metrica proponendo sia l'interpretazione docmiaca, sia quella coriambica (preferita da Liana Lomiento).

È evidente, infatti, che la tessitura metrica di questo canto sia prevalentemente eolocoriambica (*cola* 2-3, 7-15), ma non possiamo non ragionare sul fatto che altre sequenze sembrano analizzabili – alternativamente o anche più plausibilmente – come docmiache:

- il *colon* 1, nella veste in cui è stato tramandato, presenta piuttosto chiaramente due docmi<sup>59</sup>;
- i *cola* 4-5, composti da molossi e cretici, sono sequenze perfettamente plausibili in contesto docmiaco<sup>60</sup>, dal momento che lo schema ———υ— è una delle realizza-

57. Cfr. Hom. *Od.* 7, 318, ἀϋριον ἐς. Nel commento al passo SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1909, 37 ammettono questa possibilità solo quando la preposizione è seguita da un genitivo (cfr. v. 127), motivo per cui sarebbe più corretto parlare non di 'inversione', ma di 'interposizione'. Ciò non toglie, tuttavia, che in questo caso la preposizione ἐς sia posta *dopo* il sostantivo cui si riferisce (cioè l'accusativo ἀστιβές ἄλλος) e *prima* del 'modificatore' di tale sostantivo (cioè il genitivo τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κορᾶν): in questi casi le più coerenti norme dell'accentazione greca prevedono proprio che la preposizione prenda l'accento (cfr. PROBERT 2003, 128, con bibliografia pregressa). Un'altra 'interposizione' si trova nel luogo corrispondente dell'antistrofe (vv. 158-159, κάθυδρος οἶ/ κρατήρ), ma anche in questo caso sembra chiara l'autonomia prosodica dell'avverbio. Rimane comunque un forte *enjambement*, sia nella strofe che nell'antistrofe, cosa che in Sofocle non dovrebbe stupire, considerata la sua predilezione per forme 'estreme' di spezzatura anche nei trimetri giambici recitati: cfr. BROŽEK 1948-1949, 104-116; PRATO 1970; ALLEN 1973, 114 e 120-122; SARDIELLO 1975, 84-85; SCHEIN 1979, 45-52; BATTEZZATO 2001, 10-11 e 20-21 (= 2018, 114-115 e 126-128); DIK 2007, 176-222; BATTEZZATO 2014, 326; LOBERTI 2017. Ci limitiamo a far notare che si potrebbe osservare la stessa cosa per la fine del *colon* 8, dove la sinafia verbale è postulata soltanto sulla base dell'οὐκ posto alla fine del v. 125: anche in questo caso l'*usus scribendi* di Sofocle potrebbe portarci ad accettare la fine di verso melico dopo una prepositiva.

58. Come avviene per i *cola* 6-7 dell'antistrofe.

59. Probabilmente con l'intento di evitare la presenza del docmio in un canto a prevalenza gliconica, Liana Lomiento ha analizzato questo primo verso come *ba ia cr*, postulando una *correptio* in iato nella strofe (v. 118, *vaíei* = υ—). Questa, tuttavia, si rivela superflua se leggiamo il verso in chiave docmiaca: si noti, inoltre, che lo stesso verbo *vaíei* ha realizzazione spondaica al v. 137.

60. Ai vv. 1559=1570 della stessa tragedia ricorre nuovamente fra metri docmiaci la sequenza ———υ— (*mol cr* ~ *2mol*): cfr. MEDDA 1995, 186-187.

zioni possibili del docmio kaibeliano;

- sebbene in questa sede sia stata preferita una diversa divisione, non sembra casuale che nella colometria tramandata per l'antistrofe dai codici **LAYZnZo** il *colon* 6 venga a configurarsi come un classico docmio attico;
- lo schema  $-\cup\cup-\cup-$  (*colon* 11) è ambiguo, poiché oltre a rendere possibile un'interpretazione coriambica della sequenza (emiasclepiadeo II o dodrans A), esso corrisponde a uno degli schemi del docmio ( $-\cup-\cup-$ )<sup>61</sup>;
- sulla base di questa ambiguità, non si può essere certi nell'interpretazione del *colon* 12, per il quale la divisione dei codici **LAY** permette di propendere per una lettura che isoli il baccheo finale ( $-\cup\cup-\cup-\cup--$  *do ba*), ma rimane aperto il problema dell'interpretazione 'certa' della prima parte<sup>62</sup>.

Con queste osservazioni non si vuole a tutti i costi proporre e difendere un'interpretazione docmiaca delle sequenze ambigue, ma sembra doveroso presentare la situazione in maniera quantomeno problematica, esponendo le diverse possibilità di realizzazione ritmica delle sequenze sillabiche che il testo ci restituisce. Di fronte a quanto ci manca per comprendere l'effettiva esecuzione musicale, canora e danzata dei testi melici, bisognerebbe partire sempre da una agnostica consapevolezza: per quanto sia indubbiamente lecito, non è auspicabile supporre che in un contesto *prevalentemente* eolico tutti gli schemi ambigui fossero realizzati in ritmo coriambico, poiché non sapremo mai se l'antica *performance* si basasse sul principio dell'uniformità ritmica.

È una chiara volontà di omologazione, infatti, quella che ha indotto gli editori moderni a modificare i confini colometrici di alcune sequenze, di modo da restituire dei *cola* a

61. STĘPIEŃ 2010, 28-33 individua in questo *pattern* metrico uno dei modulatori più usati nella versificazione eolica, proprio grazie a questa sua doppia possibilità di interpretazione ed esecuzione.

62. La medesima sequenza di sillabe appare al *colon* 2, ma in questo caso nessun codice isola il baccheo finale: per questa ragione si è preferito non adottare la colometria dell'autorevole *Laurentianus* ai vv. 129=161. D'altro canto questa non può essere ignorata, considerata anche l'importante funzione di raccordo delle cellule bacchiache in questo corale, messa bene in evidenza da CERBO 2012b, 38: «emerge con chiarezza in questa ode l'identità della struttura bacchiaca  $\cup--$  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 ( $\cup--$ ; 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 agitazione». L'interpretazione *cho penthem<sup>ia</sup>*, dunque, sembrerebbe da escludere, nonostante la sua massiccia presenza nello stasimo iporchematico dell'*Aiace* (*supra* cap. 3). Rimane dunque la scelta fra *hemiascl II ba* e *do ba*: mentre la prima sembra favorita (cfr. DAWE 1996b, 91; CERBO 2012b, 57), a proposito della seconda ci si può limitare a registrare che la posposizione di un baccheo a un docmio è ritenuta possibile e attestata, ma nessun docmio di forma  $-\cup\cup-\cup-$  compare fra gli esempi di unione *do ba* raccolti da MEDDA 1995, 189-193.

base coriambica<sup>63</sup>. Eppure la compresenza di docmi e gliconei in uno stesso canto non dovrebbe risultare così problematica: abbiamo già notato una tessitura metrica simile in alcuni frammenti iporchematici di Pindaro (*supra* § 2.2.3) e non bisogna dimenticare che, secondo la teoria metrica antica, metri gliconici e docmi appartengono alla stessa famiglia dei metri derivati dall'antispasto<sup>64</sup>, cosa che basterebbe a giustificare il fatto che la colometria dei codici restituiscia delle sequenze chiaramente docmiache fra metri gliconici<sup>65</sup>. Rimane dunque possibile, almeno sulla carta, che il grande dinamismo visivo che doveva caratterizzare questo ingresso dei coreuti fosse accompagnato non da una tessitura metrico-ritmica uniforme, ma da una varietà ritmica che comprendeva sequenze docmiache, eolo-coriambiche e anapestiche.

L'ultima sezione della coppia strofica risulta, infatti, nettamente staccata da ciò che precede sotto il profilo metrico, poiché i tre *cola* finali sono inequivocabilmente anapestici. Non c'è accordo, però, sulla precisa sequenza da stampare: mentre i codici individuano quattro *cola* (16-19), dei quali il primo non sempre anapestico, molti dividono diversamente per ottenere tre versi nella sequenza *zan | zan | paroem*<sup>66</sup>. Ciò si ottiene solo accettando il seguente testo al *colon* 16: v. 133, λόγος οὐδὲν ἄγονθ' (in luogo di ἄζονθ') ~ v. 165, λόγον εἴ τι ν' ἔχεις (in luogo di οἴσεις). Nonostante queste varianti siano tutte trasmesse dai codici, non si può fare a meno di domandarsi come ἄγονθ' (congettura di Demetrio Triclinio) possa essersi corrotto nel *difficilior* e appropriato ἄζονθ', né per quale motivo

63. Si vedano, ad esempio, le seguenti analisi metriche proposte per i primi versi del canto: POHLSANDER 1964, 66 descrive i primi tre versi come «Chor. enopl. A ? | Ibycean | Chor. hendecas. (bacch. + glyc)»; DAWE 1996b, 91 interpreta il primo verso come «anc. + chor. + mol./cr.». Da queste interpretazioni coriambiche si distacca CERBO 2012b, 38, la quale accetta la colometria di Dawe ma interpreta il primo *colon* come *ia mol* o *ba ia*, supponendo un atomismo metrico che «dà subito l'idea dello stato di inquietudine dei coreuti, sottolineato a livello formale dall'articolarsi della frase in brevi segmenti».

64. Cfr. Hephaest. pp. 142-143 Consbruch. Per un canto tragico che presenta mistione di docmi e metri eolo-coriambici – concordemente per la colometria manoscritta e gli editori moderni – si veda Aesch. *Supp.* 630-642 = 643-655 e 678-687 = 688-697, con le analisi di FLEMING 2007, 88-90 e di WEST 1998, 479.

65. Una lettura eolo-docmiaca del canto è stata proposta in passato da RAVEN 1965, 236-238 a partire dall'osservazione di alcune eco verbali (vv. 119-120, ὁ πάντων, ὁ πάντων; vv. 123-124, πλανάτας, πλανάτας; vv. 155-156, περᾶς γάρ, περᾶς) che, se ricongiunte sullo stesso rigo, darebbero dei docmi, come in Soph. *Ai.* 1205-1206, ἐρώτων δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι (υ---υ--- υ---υ--- *do aristoph*). L'analisi metrica proposta da RAVEN 1965, 238, però, è basata sulla volontà programmatica di ottenere quante più sequenze docmiache possibili, al costo di pesanti interventi sulla colometria del testo: questo atteggiamento appare eccessivo nella direzione opposta alla tendenza più diffusa. Non si può ignorare, tra le altre cose, che le figure di ripetizione presenti nel canto, insieme ad altre assonanze per omeoteleuto (vv. 129-130, ἀδέρκτως, ἀφώνως; vv. 151-152, δυσάϊων μακράϊων), contribuiscono piuttosto a isolare le cellule bacchiache (cfr. KRAUS 1957, 169 e CERBO 2012b, 38, con la n. 41), alcune delle quali sono 'staccate' già in alcuni codici. Una cosa analoga avviene in *L* anche per *Ai.* 1205-1206, dove la colometria (cfr. PARDINI 1999, 120) tramanda ἐρώτων/ δ' ἐρώτων ἀπέπαυσεν, ὦμοι (υ--- υ---υ---υ--- *ba hipp*), in accordo con l'analisi di DALE 1968, 142 e DALE 1981, 20.

66. Cfr. POHLSANDER 1964, 67; DAWE 1996b, 91; WILLINK 2003, 97.

ἔχεις (seppure maggiormente attestato) dovrebbe preferirsi a οἴσεις<sup>67</sup>.

Vale dunque la pena di valutare la liceità della sequenza  $\cup\cup\cup---$  in questo contesto e le sue diverse possibilità di lettura, poiché le istanze di modifica testuale e colometrica partono proprio dalla problematicità di un *reizianum* in questo contesto. Tale schema, infatti, può corrispondere al *reiz*<sup>a</sup> (se immaginiamo un *penthem*<sup>ia</sup> con l'elemento *alogos* soluto in due brevi)<sup>68</sup>, oppure – più frequentemente – al *reiz*<sup>b</sup>, che è un *colon* di natura ionica (*zion*<sup>mi</sup>  $\cup\cup$ ). Gli editori oxoniensi difendono quest'ultima ipotesi, non ritenendo problematica la presenza di un *colon* ionico<sup>69</sup>; tuttavia sembra non essere stata ancora presa in considerazione una lettura che non richiede l'ipotesi di un ulteriore 'salto ritmico'. Se infatti consideriamo la sequenza  $\cup\cup\cup---$  come una sorta di 'eco metrico-ritmica' del *colon* precedente, isolando visivamente il 'baccheo' iniziale dell'ipponatteo, possiamo notare la stessa identica successione di sillabe ( $\cup---$   $\cup\cup\cup---$ ). Non è dunque plausibile che il *colon* 16 fungesse da ripetizione della stessa cadenza, di modo da dare un'idea di conclusione al fraseggio musicale in metri eolici, prima di passare al ritmo mutato della sezione anapestica? In questa ipotesi il ritmo non varierebbe fra i *cola* 15 e 16, poiché il secondo sarebbe visto – in qualche modo – come una versione decurtata del primo, una 'clausola interna' che conclude il discorso precedente e il fraseggio musicale in cui esso è espresso, modulando il canto verso la variata modalità performativa dell'ultima sezione del canto<sup>70</sup>.

La funzione 'semi-clausolare' della sequenza è marcata anche dalla corrispondenza isometrica della stessa parola al suo inizio (v. 133, λόγος ~ v. 165, λόγον)<sup>71</sup> e, più in generale, dalla similarità del *word-pattern*. Di fronte a queste considerazioni, l'analisi metrica che si propone in questa sede (*supra* p. 159) ci sembra quella più idonea a trasmettere l'idea di una ripetizione del ritmo del *colon* precedente: la sequenza eolo-coriambica più vicina

67. Dallo stato della tradizione manoscritta sembra che οἴσεις fosse una *varia lectio* di ἔχεις: **L**, infatti, lo trascrive *supra lineam*; i codici della famiglia romana (**RQ**) lo riportano *in lineam*; tutti gli altri hanno ἔχεις in responsione con ἄζονθ'. Demetrio Triclinio (**T**) – notato il problema metrico di fronte a un codice che conteneva presumibilmente solo ἔχεις e in cerca della soluzione più semplice per 'ripristinare' un metro anapestico – deve aver pensato ad ἄζονθ', ma senza porsi il problema della genesi della presunta corruzione.

68. Questa l'interpretazione di Liana Lomiento in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 389, in accordo con i *cola* 2 e 12 che nella sua analisi sono intesi come *cho penthem*<sup>ia</sup>.

69. Cfr. LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 220, i quali citano a loro favore ZUNTZ 1984, 43-48. Qui, però, l'unica occorrenza del *reiz*<sup>b</sup> si registra a p. 45, dove esso appare in clausola dopo tre dimetri ionici anaclomeni, dunque in un contesto ritmico coerente e ben diverso da quello di questo canto.

70. Come suggerito da CERBO 2012b, 38, infatti, il *colon* 16 può essere considerato un modulatore, sia per l'attacco 'anapestico' della sequenza  $\cup\cup\cup---$ , sia per la continuità sintattica che si registra fra le due sezioni ritmiche e nella strofe (dove il 'legato' è rafforzato dall'elisione del verbo), e nell'antistrofe.

71. La cosa è stata già notata da ΣΤΕΡΠΙΕΝ 2010, 74, che però non prende in considerazione la ripetizione della cadenza.

risulta, infatti, quella corrispondente a un aristofaneo privato della prima sillaba, perciò si propone di considerare il *colon* – a livello meramente descrittivo – un aristofaneo acefalo<sup>72</sup>. Non sembra una coincidenza che la stessa sequenza figure di nuovo – e questa volta in posizione nettamente clausolare – in chiusura della seconda coppia strofica di questa stessa parodo (vv. 184-187 = 203-206)<sup>73</sup>:

185	Χο. τόλμα ξείνος ἐπὶ ξένας, ὦ τλάμων, ὅ τι καὶ πόλις τέτροφεν ἄφιλον ἀποστυγεῖν καὶ τὸ φίλον σέβεσθαι <sup>74</sup> .	----υ-- ----υ-- υυυυυ-- υυ--    <sup>H</sup>	glyc glyc hipp <sup>76</sup> ^aristoph
205	Χο. ὦ τλάμων, ὅτε νῦν χαλᾶς, αὔδασον, τίς ἔφυς βροτῶν; τίς ὁ πολύπωνος ἄγη; τίν' ἄν σοῦ πατρίδ' ἐκλυθόιμαν; <sup>75</sup>		

Tutto ciò non fa che corroborare l'idea che gli ultimi tre *cola* anapestici della prima coppia strofica, per quanto legati a ciò che precede, costituiscano una sorta di 'sistema a parte': «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» (CERBO 2012b, 38). Sia nella strofe che nell'antistrofe gli anapesti marcano il riavviarsi di un movimento:

72. La proposta più vicina a questa sembra quella di SCHROEDER 1907, 63, il quale modifica il confine del *colon* 15 per uniformare il ritmo, ottenendo così *glyc aristoph*. A conferma della nostra ipotesi si può citare la colometria manoscritta di Aesch. *Supp.* 657-658 = 668-669 (riprodotta da FLEMING 2007, 89), dove il medesimo schema υυ--υ-- compare in mezzo ad aristofanei (vv. 656 = 667, 659-660 = 670-671) ed è quindi plausibile che – almeno in quel caso – corrispondesse a un aristofaneo acefalo.

73. Secondo la colometria dei codici (cfr. GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 390), ma non secondo la colometria più diffusa, che sposta l'ultima sillaba del v. 186=205 per ottenere un aristofaneo completo al v. 187=206.

74. «Straniero in terra straniera, impara, povero uomo, a rifiutare quanto alla città è sgradito, e a rispettare ciò che ama» (trad. di G. Cerri).

75. «Poveretto! Se sei ora a tuo agio, parla: chi sei dunque, tu che sei condotto qui pieno di guai? Vorrei sapere qual è la tua patria» (trad. di G. Cerri).

76. Questo *colon* viene normalmente analizzato come un dimetro giambico con il primo *metron* olosoluto, in seguito allo spostamento dell'ultimo monosillabo al *colon* successivo; si tratta di un *zia hypercat* per Liana Lomiento in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 390, dove questa colometria è invece mantenuta; altre opzioni possibili sono, ad esempio, *cho penthem<sup>ia</sup> o do ba*. L'analogia fra questa sequenza di versi e i *cola* 13-16 della prima coppia strofica sembra però troppo stretta per passare inosservata: non è troppo improbabile che il v. 186=205 sia un ipponatteo con base libera trisillabica e soluzione del primo *longum* del coriambo, cosa non certo frequente ma neppure impossibile, specialmente nell'ultimo Sofocle che probabilmente subiva l'influenza delle innovazioni musicali apportate da Euripide alla melica tragica (cfr. RAVEN 1962, 73-74; DALE 1968, 152; WEST 1982, 116; MARTINELLI 1995, 246 e 249; GENTILI – LOMIENTO 2003, 157-158).

‘effettivo’ nel momento in cui il coro riprende la ricerca (vv. 134-136); ‘auspicato’ quando i coreuti esprimono l’ennesima esortazione a Edipo affinché si allontani dal luogo proibito (vv. 166-168)<sup>77</sup>. La presenza di almeno una occorrenza del vocalismo dorico al v. 166 (ἐμὰν λέσχαν) non ci consente di sostenere con certezza che il coro avesse già cambiato la modalità performativa, abbandonando il canto per il recitativo, ma la sequenza di *zan* | *an* | *paroem* allude troppo palesemente alla tipica struttura clausolare dei sistemi anapestici in recitativo per essere fortuita<sup>78</sup>. Si veda, a tal proposito, la somiglianza con la chiusa del primo epirrema anapestico della parodo, inserito fra la strofe e l’antistrofe di questa prima coppia strofica (vv. 138-148):

Oi.	ὄδ’ ἐκεῖνος ἐγὼ· φωνῆ γὰρ ὀρῶ,	υυ-υυ----υυ--	2an
	τὸ φατιζόμενον.	υυ-υυ-   <sup>υ</sup>	an
Χο.	ἰὼ ἰὼ,	υ-υ-	<i>extra metrum (vel ia)</i>
	δεινὸς μὲν ὀρᾶν, δεινὸς δὲ κλύειν.	---υυ----υυ-	2an
Oi.	μή μ’, ἴκετεύω, προσίδητ’ ἄνομον.	-υ-υ-υ-υ-υ-	2an
Χο.	Ζεῦ ἀλεξήτορ, τίς ποθ’ ὁ πρέσβυς;	υυ----υυ----   <sup>υ</sup>	2an
Oi.	οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι	-υ-υ-υ-υ-	2an
	πρώτης, ὧ τῆσδ’ ἔφοροι χώρας.	----υυ----	2an
	δηλῶ δ’· οὐ γὰρ ἂν ὧδ’ ἀλλοτρίοις	----υ-υ-υ-υ-	2an
	ὄμμασιν εἶρπον	-υ-υ-	an
	κάπι μικροῖς μέγας ὤρμουν <sup>79</sup> .	----υυ-	2an <sub>λ</sub> (paroem)

Giustamente Ester Cerbo<sup>80</sup> fa notare non solo che il paremiaco assume sempre lo stesso schema metrico (----υυ-- ) quando è posto in chiusura di strofe e di epirrema, mentre presenta realizzazione diversa quando ricorre all’interno di un sistema; ma anche che la funzione modulante degli anapesti è mantenuta nella seconda coppia strofica, che comincia con la sequenza *zan paroem* (vv. 176-177 = 192-193)<sup>81</sup>, quasi a ‘completare’ il

77. Sulla corrispondenza fra sezioni anapestiche e movimenti scenici in questa parodo si vedano BROWN 1977, 60 (che però non si occupa degli anapesti cantati) e CERBO 2012b, 40-41.

78. Si noti, inoltre, che i due *zan* (vv. 134=166) presentano coerentemente la dieresi mediana – un tratto tipico degli anapesti di marcia (cfr. RUIJGH 1989, 311-313) – e che nessuno dei due paremiaci (vv. 136=168) presenta clausola spondaica, la cui presenza sarebbe stata un indizio a favore della loro ‘liricità’ (cfr. PRETAGOSTINI 1976, 191).

79. ED. «Eccolo qua quel tale, son io! E vedo con le orecchie, come suol dirsi». CO. «Ahi, ahi, fa paura a guardarlo, fa paura a sentirlo». ED. «Non mi guardate, vi prego, come un empio». CO. «Zeus protettore! Chi è mai questo vecchio?». ED. «Non uno certo di fortuna eccelsa, da dirlo beato, signori di questo paese. Ve lo dimostro: non camminerei così con occhi altrui; grande e grosso qual sono, non andrei a rimorchio dei piccoli» (trad. di G. Cerri).

80. Cfr. CERBO 2012b 39.

81. Diversa l’interpretazione di Liana Lomiento in GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 390: *zion<sup>mi</sup>, zcho hypercat*. Qualora il rifiuto della lettura anapestica sia da individuare nella presenza del dattilo in seconda sede al v. 176=192 (con RAVEN 1965, 234), ci si potrebbe chiedere perché non venga messo in dubbio – per la stessa ragione – anche il v. 146 dell’epirrema, dove il dattilo in seconda sede sarebbe ancora più raro e proble-

sistema anapestico pronunciato da Edipo e Antigone ai vv. 170-175<sup>82</sup>.

Giustificata così la colometria della prima coppia strofica, vediamo in che modo la parola e il metro interagiscono nel veicolare la *performance* fortemente mimetica di questa parodo, relativamente alla scena di ricerca.

### 6.3.2 Analisi del canto

Partiamo dal contenuto dei primi versi, che costituiscono la prima entrata in scena del coro: già dalla prima parola (l'imperativo ὄρα del v. 118) è chiaro che tutti i coreuti sono impegnati in un'affannosa attività di ricerca. Si prosegue con domande brevi e incalzanti – accompagnate dagli impropri destinati allo sconosciuto che ha osato profanare il luogo sacro (vv. 118-120) – e con ulteriori istruzioni su come procedere nella ricerca dell'uomo (vv. 121-122). La trepidazione dei coreuti si intuisce facilmente dalla sintassi spezzata del primo verso, nonché dall'insistenza sulle figure di ripetizione: l'anafora di ποῦ (v. 118, ποῦ ναίει; ποῦ κυρεῖ); l'anadiplosi ὁ πάντων,/ ὁ πάντων (vv. 119-120), secondo uno stilema che si ripete poco dopo nel *πλανάτας,/ πλανάτας* dei vv. 123-124, di nuovo per sottolineare ciò che i Coloniati pensano dello sconosciuto; la martellante allitterazione del suono π-, che si ripete a inizio di parola anche negli stessi gruppi di lettere (*π*άντων ... *π*άντων ... *π*ανταχᾶ; *π*λανάτας, *π*λανάτας; *π*ροσδέρκου, *π*ροσπεύθου ... *π*ρέσβυς)<sup>83</sup>.

L'impressione generale è quella di una *performance* corale estremamente mossa, nervosa, alla quale contribuiscono in maniera coerente tutti i piani semantici della dizione poetica: il contenuto di questi primi versi, infatti, è in perfetta armonia con la forma sintattica spezzata, con lo stile ripetitivo e con la partitura metrica irregolare. I due docmi di apertura e le cellule molosso-cretico-bacchiache dominano questi primi versi (*cola* 1-6)<sup>84</sup>,

---

matico (cfr. RUIJGH 1989, 316-317). Forse, però, in entrambi i casi questa 'irregolarità' si può spiegare con il fatto che la sintassi risulta particolarmente 'legata' in corrispondenza della dieresi mediana, rendendo quest'ultima attenuata (v. 146, δηλῶ δ'· οὐ γὰρ ἄν | ὧδ' ἄλλοτρίοις; v. 176, οὐ τοι μήποτε σ' | ἐκ τῶνδ' ἐδράνων; v. 192, αὐτοῦ· μηκέτι | τοῦδ' αὐτοπέτρου).

82. L'ultimo di questi dimetri anapestici, infatti, non è catalettico, se con la maggior parte dei codici leggiamo σοὶ πιστεύσας καὶ μεταναστὰς (v. 175; cfr. KAMERBEEK 1984, 46; GENTILI – LOMIENTO 2003, 112 n. 21): l'assenza di una pausa forte forse si spiega se immaginiamo che il coro risponda a Edipo immediatamente, senza uno stacco significativo fra il recitativo dell'epirrema e il canto della seconda strofe (una possibilità solo accennata in RAVEN 1965, 236).

83. Questo notevole 'accanimento' sul suono π- sembra quasi scandire i passi dei coreuti che si muovono da un lato all'altro dell'orchestra in cerca dello straniero: la ripetizione risulterebbe ancora più significativa se, immaginando che i vecchi abitanti di Colono avessero con sé dei bastoni, li avessero usati nella *performance* orchestrale, battendo il suolo in accordo con il ritmo del canto (cfr. LAWLER 1944).

84. CERBO 2012b, 32: «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».

per lasciare poi spazio al più disteso e regolare ritmo eolo-coriambico che si imporrà a partire dal *colon* 7, ma che qui è anticipato dalla presenza di un gliconeo al *colon* 3<sup>85</sup>.

Nella sezione centrale del canto, infatti, si assiste a una notevole inversione delle tendenze metrico-stilistiche della prima parte, ma il passaggio dall'una all'altra sezione è graduale: esso è modulato dall'anadiplosi *πλανάτας, / πλανάτας* (vv. 123-124), che si pone in continuità con le figure retoriche adoperate nei versi precedenti e con il tono di indiretto rimprovero che il coro assume nei riguardi dello straniero, ma apre la descrizione del reato commesso da quest'ultimo. È a questo punto che la sintassi si fa più ariosa, e con essa – plausibilmente – anche il fraseggio musicale: i metri uniformemente eolo-coriambici che dominano i *cola* 7-15 mantengono un ritmo del canto regolare e 'legato', grazie alla massiccia presenza di sinafie verbali o forti *enjambement* fra i gliconei<sup>86</sup>. Come abbiamo già osservato, il *colon* 16 modula fra la sezione eolo-coriambica e la chiusa in anapesti, consentendo un ritorno circolare dell'interesse del coro sulla ricerca del sacrilego. È del tutto plausibile che al deciso cambio di ritmo dei *cola* 17-19 corrispondesse una ripresa dei movimenti di ricerca, che però si concludeva con la decisione di Edipo di rivelarsi agli abitanti del luogo.

Questa struttura circolare dei motivi tematici della strofe è stata accostata da Ester Cerbo alle modalità performative della strofe stessa: sulla scia di un'opinione largamente condivisa – che suppone un ingresso *σποράδην* dei coreuti e una divisione delle sottosezioni della strofe fra più voci<sup>87</sup> –, la studiosa ha proposto una ragionevole distribuzione delle battute del canto fra i diversi membri del gruppo corale, tenendo in considerazione la suddivisione sia delle sezioni tematiche, sia di quelle metriche<sup>88</sup>. Sulla scia di questa

85. La maggiore 'distensione' del v. 120 rispetto ai *cola* circostanti è forse intuibile dal fatto che esso contiene quella che, con le sue cinque sillabe, è la parola più lunga della prima metà della strofe (*ἀκορέστατος*). Lo stacco risulta meno evidente nell'antistrofe.

86. CERBO 2012b, 34 ha parlato, a tal proposito, di «una pericope compatta di gliconei in sinafia».

87. Cfr. SCOTT 1996, 224; DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 235; RODIGHIERO 1998, 188; GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008, 227-228; CERBO 2012b, 33 (con la n. 25). L'idea che i coreuti entrassero in ordine sparso offre un argomento in più all'ipotesi che Sofocle volesse omaggiare le *Eumenidi* di Eschilo (cfr. WINNINGTON-INGRAM 1954; LARDINOIS 1992, 326-327; RODIGHIERO 2012c, 65, con la n. 39): in questa tragedia è altrettanto plausibile che il secondo ingresso delle Erinni venisse eseguito in questa modalità (si veda la ricostruzione scenica di TAPLIN 1977, 379-381). Sarà, poi, utile consultare DE FALCO 1928a, 55-56 per una rassegna delle ipotesi ricostruttive a lui precedenti, ma la sua idea che «un canto del coro intero non è in nessun modo ammissibile» (p. 55) sfocia nella proposta di assegnare l'intera prima coppia strofica alla sola voce del corifeo (cfr. pp. 56-58 e DE FALCO 1937, 29). Diversamente KAIMIO 1970, 137 ritiene che non ci siano gli estremi per supporre una modalità diversa dal canto all'unisono dell'intero gruppo corale. *Super partes*, invece, l'atteggiamento di EDMUNDS 1996, 49-50, che sembra non pronunciarsi a favore di nessuna di queste ipotesi.

88. Nello specifico CERBO 2012b, 33-35 ipotizza che i vv. 118-122 fossero intonati dal solo corifeo, che in qualità di guida del coro avrebbe il diritto di istruire gli altri su come effettuare la ricerca; la parte centrale sarebbe poi intonata da due semicori, con cambio d'interlocutore dopo l'emiasclepiadeo del v. 128 – che

ricostruzione della *performance* vocale, diventa altrettanto ragionevole accettare le conseguenze sul piano dell'esecuzione orchestrale: come il movimento d'ingresso portava a una dispersione dei coreuti in tutto lo spazio scenico, infatti, gli anapesti finali potevano avere la funzione di scandire il movimento che portava il gruppo corale a ricongiungersi nell'orchestra, di modo che all'unisono potessero reagire fisicamente e verbalmente all'apparizione di Edipo<sup>89</sup>.

Sembra, dunque, che l'intreccio così composto fra le parole del canto, il metro e i movimenti scenici sia stato pensato proprio per l'azione drammatica della sola strofe: mentre in altri casi sembra plausibile che la medesima coreografia si ripettesse (insieme allo schema metrico) fra strofe e antistrofe, in questa coppia strofica la cosa sembra meno probabile, poiché le azioni del coro sono talmente legate al dinamismo dell'azione scenica che una simmetria perfetta risulterebbe inappropriata<sup>90</sup>. Mentre nella strofe, infatti, i coreuti dovevano necessariamente muoversi in giro per l'orchestra per mimare la scena di ricerca, nell'antistrofe questa esigenza viene meno ed è dunque alquanto improbabile che venissero eseguiti gli stessi movimenti orchestrici. Ciò non implica, però, che nell'antistrofe venga meno l'interazione fra la parola e il metro: si ha piuttosto l'impressione che il testo dell'antistrofe sia stato 'esemplato' su quello della strofe, quasi a voler 'giustificare' l'uso della medesima struttura metrica<sup>91</sup>. Si notino le seguenti corrispondenze:

- i primi versi dell'antistrofe (vv. 150-154), plausibilmente cantati dall'intero gruppo corale, rappresentano la reazione verbale – e probabilmente anche gestuale – di

---

assumerebbe così la funzione di una clausola mediana – fino al participio di misura bacchiaca del v. 132 (ἐντεε); infine l'ultima sezione sarebbe intonata da uno dei coreuti. Qualora questa ipotesi colga nel segno, ci si limita a far notare che l'ipotesi di una realizzazione in *antilabé* del v. 132 supporterebbe la nostra interpretazione del *colon* successivo come una ripetizione della medesima cadenza: «con un raffinato gioco ritmico, il nuovo esecutore ripeterebbe allora nel reiziano di v. 134 [*scil.* v. 133 in questo lavoro] (υυυ—) il segmento metrico che costituisce la seconda parte – da lui stesso interpretata – della sequenza precedente» (CERBO 2012b, 34). Per una simile ricostruzione della *performance* a più voci (corifeo e semicori) di un'epiparodo con ingresso σποράδην, si veda DE FALCO 1925 (= 1958, 25-29) a proposito di Aesch. *Eum.* 244-263.

89. Così CERBO 2012b, 34-35.

90. In questo senso il ruolo di questo coro è pienamente 'attoriale', e questa parodo «più 'drammaticamente' agita che 'puramente' lirica» (CERBO 2012b, 36), al punto che DI MARCO 2009, 214 parla di totale dissoluzione della «solenne, quasi ieratica struttura dell'antica parodo». Sulle innovazioni nella struttura drammaturgica introdotte da Sofocle in questa parodo si veda anche DE FALCO 1937, 27-29, il quale parla di totale assenza di «un vero e proprio canto lirico del coro» (p. 28).

91. A tal proposito è senza dubbio affascinante l'ipotesi di CERBO 2012b, 32: «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 [...] doveva dare per l'appunto l'idea che il canto di entrata fosse un *astrophon*, come avviene nelle *Eumenidi* e nell'*Aiace*».

sgomento dei Coloniati di fronte alla vista del vecchio e cieco Edipo, nonché tutta la loro apprensione per la violazione del luogo sacro, perciò i metri agitati dei *cola* 1-5 ben si adattano ad esprimere queste passioni;

- parecchie sono le corrispondenze isometriche che contribuiscono a mettere in risalto il legame responsivo fra le due sezioni corali, attraverso l'uso delle medesime figure di parola e l'insistenza sugli stessi suoni (vv. 119-120, *ὁ πάντων*,/ *ὁ πάντων* ~ vv. 151-152, *δυσαίων*/ *μακραίων*; vv. 123-124, *πλανάτας*,/ *πλανάτας* ~ vv. 155-156, *περᾶς γάρ*,/ *περᾶς ἄλλ'*);
- la sezione centrale in eolo-coriambi è legata di nuovo a una digressione sulla sacralità del luogo che Edipo sta calpestando, luogo che viene descritto nelle sue caratteristiche naturalistiche (vv. 156-160), di modo da fornire allo straniero tutte le istruzioni necessarie prima di chiedergli di spostarsi (vv. 161-164)<sup>92</sup>;
- la modulazione tra la sezione coriambica e quella anapestica coincide nuovamente con il tentativo da parte dei coreuti di instaurare un contatto con lo straniero – visivo nella strofe, quando il coro parla di Edipo in terza persona in una sorta di 'a parte' (vv. 132-133); uditivo nell'antistrofe (vv. 164-165) – al fine di comunicare con lui;
- gli anapesti finali, con i quali il coro chiede per l'ennesima volta a Edipo di spostarsi (vv. 166-168), segnalano di nuovo l'avvio di un movimento, in quanto è plausibile che le esortazioni dei Coloniati fossero accompagnate da una chiara gestualità.

Sembra dunque di poter affermare che la varietà metrico-ritmica di questa coppia strofica seguisse in maniera quasi pedissequa le esigenze del testo cantato, con finalità che possono a buon diritto definirsi 'squisitamente mimetiche'.

---

92. Si noti anche che il passaggio dalla mera descrizione del luogo alla richiesta diretta è segnalato dalla presenza dell'emiasclepiadeo al v. 160, dopo il quale doveva esserci una pausa nel canto.

## **PARTE III**

### **DUE RIPRESE TRAGICHE DELL'EPINICIO**



## 7 L'epinicio

Fra i generi corali di età arcaica e classica l'epinicio è quello che conosciamo meglio, grazie soprattutto al fatto che i quattro libri degli epinici di Pindaro (a differenza degli altri libri dell'edizione alessandrina delle sue opere) sono gli unici che la tradizione manoscritta ci ha trasmesso quasi interamente e senza soluzione di continuità<sup>1</sup>, ma anche grazie alle scoperte papiracee della fine dell'Ottocento, che ci hanno restituito una larga parte degli epinici di Bacchilide. Questo ci pone in una situazione completamente diversa rispetto a quanto è stato detto a proposito del genere iporchematico (*supra* cap. 2): mentre in quel caso, per tentare la ricostruzione di un genere perduto (del quale molto continua a sfuggirci), era necessario raccogliere e discutere le testimonianze e i frammenti riconducibili al genere, il caso dell'epinicio ci mette di fronte a un cospicuo numero di testi leggibili nella loro interezza e, di conseguenza, a una notevole mole di studi sull'argomento.

Il percorso che si vuole proporre in queste pagine, dunque, si limiterà a toccare solo alcune delle vie possibili per parlare del genere epinicio, e cioè quelle che si ritengono funzionali alla lettura dei testi che si affronterà nei due capitoli successivi.

### 7.1 Il genere: storia e forme

Furono i filologi di Alessandria a organizzare i componimenti riconducibili a una finalità eulogistica sulla base dell'occasione del canto, introducendo una distinzione fra encomio ed epinicio che si è trasmessa inalterata fino ai nostri manuali di letteratura greca<sup>2</sup>. Come traspare da un passo della *Repubblica* di Platone, nell'Atene classica c'era la consapevolezza di una suddivisione della poesia fra componimenti religiosi, "gli inni agli dèi", e componimenti laici, "gli encomi per uomini valorosi" (Plat. *Resp.* 607a, ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς): da qui si capisce per quale motivo gli alessandrini assegnarono una posizione di preminenza all'inno e all'encomio nella loro classificazione dei generi lirico-corali, intendendo probabilmente i termini ὕμνος ed ἐγκώμιον come iperonimi che

---

1. Le ragioni di questa preferenza non sono chiare: cfr. PELLICCIA 2009, 247-249.

2. Cfr. GENTILI 2006, 181-182; LOWE 2007; CALAME 2017b, 7.

inglobano le varie sottocategorie<sup>3</sup>. Mentre l'encomio indica genericamente un canto in lode di un uomo, generato dai motivi più vari, l'epinicio si qualifica più specificamente come canto in lode di una vittoria conseguita in contesti esclusivamente atletici.

Negli epinici di Pindaro, tuttavia, non esiste ancora una distinzione qualitativa di questo tipo fra i due termini: l'aggettivo ἐπινίκιος è usato solamente una volta in riferimento ai "canti di vittoria" (*Nem.* 4, 78, ἐπινικίοισιν ἀοιδαῖς)<sup>4</sup>, ma è molto più frequente che gli onori derivati dalla vittoria atletica vengano qualificati dall'aggettivo ἐγκώμιος, sia che si tratti del "rito encomiastico delle corone" (*Ol.* 13, 29, δέξαι τέ οἱ στεφάνων ἐγκώμιον τεθμόν), dell'accompagnamento musicale (*Ol.* 10, 77, τὸν ἐγκώμιον ἀμφὶ τρόπον), o ancora degli stessi "canti di lode" (*Ol.* 2, 47, ἐγκωμίων ... μελέων; *Pyth.* 10, 53, ἐγκωμίων ... ἄωτος ὕμνων; *Nem.* 1, 7, ἔργμασιν νικαφόροις ἐγκώμιον ... μέλος). Il neutro sostantivato τὸ ἐπινίκιον, invece, compare già in Eschilo (contemporaneo di Pindaro) in riferimento a "canti di vittoria" destinati a Zeus (*Ag.* 173, Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων) ed è poi usato – in una chiara accezione di genere – in Bacchilide (*ep.* 2, 13, γεραίρουσ' ἐπινικίους) e in una favola di Esopo, dove si dice che una zanzara "canta vittoria" troppo presto dopo aver punto un leone (Κώνωψ καὶ Λεών [267 Hausrath – Hunger], ἐπινίκιον ἄσας).

L'uso del vocabolo per indicare specificamente il canto di vittoria, dunque, non è un'invenzione posteriore rispetto all'età della grande fioritura del genere, né un'etichetta presa in prestito da altri contesti e usata impropriamente dai filologi alessandrini. Il maggiore uso di ἐγκώμιος rispetto ad ἐπινίκιος in Pindaro può forse essere giustificato dal legame etimologico che il primo termine instaura con la realtà socio-antropologica dalla quale nascono i canti di vittoria: l'"encomio" (ἐν + κῶμος), infatti, nascerebbe come qualcosa che appartiene al κῶμος, cioè al gruppo dei giovani che, facendo baldoria, accompagnavano e celebravano l'atleta vincitore subito dopo la sua proclamazione<sup>5</sup>. Da semplici formule di saluto come il celebre τήνελλα καλλίνικε (*infra* § 8.3, p. 191), esclamate dai comasti per apostrofare il vincitore durante i festeggiamenti, nel corso del VI sec. a.C. il canto di vit-

3. Per una trattazione più diffusa di questi temi cfr. *supra* § 1.1.1.

4. L'aggettivo ἐπινίκιος, invece, è attestato in Pind. *Ol.* 8, 75, χειρῶν ἄωτον ... ἐπινικιον, dove con l'ornata perifrasi "il fiore vittorioso delle mani" si allude al fatto che la vittoria celebrata nel canto in questione è stata ottenuta nella lotta.

5. Un utile studio sul κῶμος in Pindaro è quello di ECKERMAN 2010, nel quale vengono ricapitolate le posizioni della critica in merito (pp. 308-311). Fra gli altri contributi merita una menzione NAGY 1994, 23-25, in quanto la sua lettura del κῶμος in chiave mimetica si lega strettamente alla realtà socio-antropologica cui si faceva riferimento: a suo parere, infatti, esso potrebbe essere spiegato con la volontà di presentare allusivamente il coro che eseguiva il canto come il gruppo di amici dedito alla celebrazione (anche goliardica) del vincitore, al fine di creare un legame con la realtà da cui si occasiona il canto di vittoria, ma senza riprodurne i comportamenti sconvenienti.

toria deve essersi progressivamente sviluppato<sup>6</sup>, fino a prendere la forma dell'elaborato canto corale che leggiamo ancora oggi.

Il primo poeta che conosciamo con certezza come compositore di epinici fu Simonide, ma questo dato non ci autorizza a ritenerlo l'inventore del genere: sembra più plausibile, invece, che – proprio come Eschilo viene considerato il padre della tragedia non in qualità di *πρῶτος εὐρετής*, ma perché il genere tragico raggiunse con lui piena maturazione – al poeta di Ceo si debba attribuire la 'formalizzazione' del genere epinicio, così come lo conosciamo attraverso i componimenti suoi, di Pindaro e Bacchilide<sup>7</sup>. E la storia dell'epinicio si lega strettamente a questi tre poeti, confinata nell'arco temporale di circa un secolo a cavallo fra il VI e il V sec. a.C., un periodo all'interno del quale il genere fu particolarmente in auge tra la fine del VI e la prima metà del V sec. a.C., per poi tramontare repentinamente con la morte del suo più fulgido esponente. Si trattò probabilmente di una moda passeggera, che toccò molte delle famiglie aristocratiche e degli esponenti di spicco della politica di quell'epoca storica, poiché commissionare la lode delle proprie imprese ai poeti più celebri significava mettersi in mostra su un palcoscenico di dimensioni panelleniche.

Se si negasse alla poesia epinicia la sua precipua funzione di «pan-Hellenic self-advertisement» (HUBBARD 2001, 393-394), d'altro canto, non si potrebbe spiegare in maniera soddisfacente per quale motivo le famiglie e i sovrani di realtà geografiche così distanti fra loro, e spesso confinate ai margini dello scacchiere socio-politico del mondo greco (come gli Alevadi di Tessaglia, gli Eacidi dell'isola di Egina, Ierone di Siracusa e Terone di Agrigento, e così via), si siano dati così tanto pensiero di ospitare e sovvenzionare i poeti più richiesti – e probabilmente anche più costosi – del tempo. Il primo trampolino di lancio per ottenere un riconoscimento panellenico era costituito indubbiamente dalla partecipazione agli agoni sportivi di maggiore prestigio (giochi Olimpici, Pitici, Istmici e Nemei), ma la vittoria ottenuta in una di queste manifestazioni non bastava a garantire al vincitore e al suo *γένος* una fama che fosse in grado di muoversi nello spazio e nel tempo: è qui che entrava in campo la committenza poetica. L'ode composta per l'occasione, infatti, era destinata a una *performance* – generalmente corale<sup>8</sup> – che trovava collocazio-

6. Per una discussione sulle origini del genere cfr. THOMAS 2007 e RAWLES 2012. Sul *τήνελλα καλλίνικε* si veda anche WEBSTER 1970b, 64.

7. Sulle differenze fra questi tre autori nel trattamento dell'epinicio si veda il sempre attuale GENTILI 2006, 186-236.

8. Il dibattito sulle modalità performative dell'epinicio ha animato gli studi pindarici tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, quando alcuni studiosi hanno cercato di collocare l'uso dell' 'io poetico' nella dimensione di un'esecuzione solistica (cfr. LEFKOWITZ 1985, 47-49; DAVIES 1988, 56-57; HEATH 1988; LEFKOWITZ 1988; HEATH – LEFKOWITZ 1991; LEFKOWITZ 1995). Tale frangia, subito avversata

ne o nel luogo stesso della gara<sup>9</sup>, o nella patria del vincitore, in un contesto che poteva essere quello di una festa civica o di un banchetto offerto dallo stesso *laudandus* nella propria dimora<sup>10</sup>.

Sia che il canto fosse solistico o corale, sia che la *performance* avesse luogo in un santuario panellenico, nell'*agorá* o durante un banchetto, il dato che accomuna tutte queste variabili è la dimensione pubblica di tali festeggiamenti, almeno nell'occasione della prima esecuzione. A tal proposito risultano istruttive le parole di Chris Carey, il quale ammette la possibilità che il canto di vittoria fosse destinato a un *public festival* – sua sede privilegiata, secondo Bruno Currie<sup>11</sup> – solo quando la figura del *laudandus* coincideva con il capo politico di quella comunità cittadina, ma ciononostante sottolinea la dimensione pubblica dalla *performance* anche quando essa aveva luogo in una dimora privata<sup>12</sup>:

the absence of mention of civic space in most victory odes strongly suggests that state involvement was intermittent at most and that most celebrations took place at a private house. We are still dealing with highly public events, and the recurrent stress on the civic dimension to victory and celebration by Pindar and Bacchylides clearly reflects a collective audience perception of athletic success as an achievement shared more generally with the polis of a sort readily recognizable from modern international competition (CAREY 2007, 203).

Questa dimensione corale e pubblica della prima *performance* doveva costituire il primo passo verso una più ampia diffusione del componimento, premessa necessaria affinché si potesse realizzare a pieno il fine celebrativo dell'epinicio. Risulterebbe davvero

---

da parecchi studiosi (cfr. BURNETT 1989; CAREY 1989; BREMER 1990, 52-57; CAREY 1991; PAVESE 1997, 29-49; ROBBINS 1997, 256-257; CURRIE 2005, 16-21; GENTILI 2006, 82-84; ECKERMAN 2011), è rimasta minoritaria e oggi si è propensi a credere che la *performance* corale fosse la norma, anche se in alcuni casi specifici e ragionevolmente argomentati si può ammettere la possibilità di un'esecuzione monodica.

9. Questo è quanto comunemente si ritiene per alcuni componimenti (ad es. Pind. *Ol.* 11, *Pyth.* 7; Bacch. *ep.* 2, 4, 6) che si distinguono dalla norma per l'estrema brevità e l'assenza della sezione mitica, caratteristiche che sarebbero giustificate da una composizione 'improvvisata' dal poeta in seguito a «un invito inatteso e immediato a scrivere sul posto della gara, subito dopo la vittoria» (GENTILI 2006, 188). Sufficientemente esemplificativo è il paragone condotto da BRIAND 2008, 33-37 fra la decima e l'undicesima *Olimpica* di Pindaro; ed è probabile che si riferisca esplicitamente a questa pratica la *Μοῦσα ἀδθιγενής* di Bacch. *ep.* 2, 11 (cfr. MAEHLER 1982, 30; GELZER 1985; BAGORDO 1995/1996; GENTILI 2006, 42-43 e 188; SOTIRIOU 2012, 34-37; *contra* LOSCALZO 2010-2011, 321-322), sebbene in tempi più recenti ECKERMAN 2012 abbia cercato di confutare la presenza di appigli testuali sufficienti a sostenere l'effettiva esistenza di epinici intonati sul luogo della gara. A favore della diffusione di questi 'epinici brevi', per quanto la testimonianza sia molto tarda, si potrebbe forse prendere in considerazione anche la lapidaria definizione dell'epinicio fornita da Fozio: un canto "scritto per i vincitori delle gare atletiche al momento stesso della vittoria" (Phot. *Bibl.* 321a, ὁ δὲ ἐπίνικος ὑπ' αὐτὸν τὸν καιρὸν τῆς νίκης τοῖς προτεροῦσιν ἐν τοῖς ἀγῶσιν ἐγράφετο).

10. Sull'epinicio e il simposio si vedano VETTA 1992, 213-215 e STRAUSS-CLAY 1999.

11. Cfr. CURRIE 2011.

12. Tale dimensione civica del genere è sottolineata anche in molti altri saggi: a titolo esemplificativo si vedano THOMAS 2007, 166; SWIFT 2010, 105; SOTIRIOU 2012, 31-34; LOMIENTO 2014b.

difficile spiegare per quale motivo i tiranni sicelioti si sforzassero di celebrare le proprie vittorie attraverso la commissione di oggetti d'arte non solo figurativa, ma anche poetica, se non ci fossero stati i presupposti affinché tali componimenti scritti da Pindaro e Bacchilide giungessero all'orecchio di un uditorio panellenico<sup>13</sup>.

Gli stessi testi di Pindaro, in fondo, contengono indizi che ci portano nella direzione di una immediata distribuzione geografica e di una pratica della *reperformance*, come la tendenza critica degli ultimi anni ha ribadito con convinzione sempre maggiore<sup>14</sup>. Il passo più indicativo in tal senso è contenuto nella *Nemea* 4 (Pind. *Nem.* 4, 13-16), dove l'autore immagina Timocrito (il padre ormai defunto del *laudandus* Timasarco di Egina) ancora tra i vivi, mentre intona il canto di vittoria composto per il figlio accompagnandosi con la lira, come doveva comunemente avvenire nella «dimensione forse più domestica ... di un contesto simposiale» (LOSCALZO 2003, 100):

εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκριτος ἀλίω  
σὸς πατήρ ἐθάλπεται, ποικίλον κιθαρίζων  
θαμά κε, τῶδε μέλει κλιθεῖς,  
ῥῆμον κελάδησε καλλίνικον.

E se l'energia del sole scaldasse ancora  
tuo padre Timocrito, spesso egli, appoggiandosi  
a questo canto, intonerebbe il variegato  
canto di vittoria, accompagnandosi con la lira.

E analogamente monodica, nonché da intonare sulla lira e in un contesto privato, sarebbe anche l'esecuzione di un canto di Simonide (*PMG* 507) richiesta invano da Strep-siade al figlio in una scena delle *Nuvole* di Aristofane (*Nub.* 1355-1356): l'episodio comico ci permette di concludere non solo che la diffusione della lirica corale era panellenica, ma anche che essa perdurava nel tempo, tramandata di generazione in generazione attraverso la pratica della *reperformance*.

Tuttavia, accettare che le repliche dell'epinicio fossero monodiche e simposiali non ci autorizza ad estendere questa modalità performativa e questo contesto anche alla prima esecuzione, per la quale non sembra plausibile negare la realtà di una dimensione pubblica e corale. È più plausibile immaginare, mettendo da parte ogni tipo di assolutismo, che al momento della composizione l'autore stesso prevedesse una doppia modalità performativa: e cioè un'esecuzione corale, destinata alla maestosità della prima *performance*, e un'esecuzione monodica, destinata alla fruizione privata dei componimenti, previa

13. Sulla politica di autopromozione (anche poetica) dei sovrani sicelioti si veda ora MORGAN 2015, 69-80. Più in generale, sulla diffusione delle opere di Pindaro e Bacchilide già al loro tempo cfr. CAREY 1995, 90-91; HUBBARD 2004, 71-75.

14. Sul tema della *reperformance* cfr. HERINGTON 1985, 41-57 e 207-210; ROSSI 1992, 88-89; MORGAN 1993, 11-15; LOSCALZO 2000 (poi confluito e ampliato in LOSCALZO 2003, 85-119); CAREY 2001; CURRIE 2004; HUBBARD 2004, 75-93; CAREY 2007, 209; MORRISON 2007, 11-19 e 81-112; MORRISON 2011; ALONI 2012, 22; MORRISON 2012; BUDELMANN 2017; CURRIE 2017; PHILLIPS 2017; UHLIG 2017; SPELMAN 2018, 13-43.

diffusione del canto in ogni parte del mondo ellenico<sup>15</sup>.

### 7.1.1 La struttura dell'epinicio

Per invertire l'ordine sintattico di un'affermazione di Bruno Currie, se è apparentemente facile definire il genere epinicio sulla base della sua funzione, non risulta altrettanto facile definirlo sul piano formale<sup>16</sup>. L'analisi degli epinici di Pindaro e Bacchilide, infatti, ci consente di cogliere non tanto una griglia formale che si ripete secondo strutture pressoché fisse (come accade ad esempio nel caso dell'inno cletico), ma piuttosto delle tendenze compositive che rispondono all'esigenza di adempiere alla funzione eulogistica del canto di vittoria. Forse per questa ragione la critica si è da sempre focalizzata sullo stile e sul problema dell'unitarietà della poesia di Pindaro<sup>17</sup> più che sulla struttura e sugli stilemi formali del genere di appartenenza.

Rimane comunque salda nell'opinione comune la comoda tripartizione dell'epinicio in tre principali «elementi costitutivi, quali la lode, le sentenze morali, il riferimento alle vicende mitiche» (GENTILI 1995, XIV), poiché la maggior parte dei componimenti di Pindaro e Bacchilide contiene effettivamente questi tre blocchi contenutistici, variamente intersecati fra loro:

1. la lode del vincitore, funzionale a spiegare l'occasione del canto, con riferimenti più o meno espliciti e più o meno estesi alla tipologia di gara e ad eventuali vittorie precedenti dello stesso *laudandus* o della sua famiglia;
2. la sezione mitica, generalmente sviluppata al centro del canto, dove si narra un episodio del mito legato in vario modo al vincitore o alla gara;
3. le sentenze gnomiche, che fungono spesso da raccordo fra la prima e la seconda sezione e rapportano il presente al passato, il particolare all'universale.

Questa scansione in tre parti del «'codice' tematico dell'epinicio: *καίρος, μῦθος, γνῶμη*» (ROSSI 1971, 71) è quella che ritroviamo, con leggere variazioni, in tutti i manuali di letteratura greca in lingua italiana. La critica anglosassone – che tende a esprimersi più rara-

---

15. Così, sulla scia delle ipotesi di MORGAN 1993 e CURRIE 2004, può risolversi pacificamente la diatriba fra chi sostiene una *performance* sempre corale degli epinici pindarici e chi preferisce pensare a un'esecuzione solistica. Per una discussione sull'inadeguatezza di un '*aut aut*' tra *performance* monodica e corale, in relazione all'intera esperienza della lirica greca arcaica, si vedano anche le considerazioni di ARRIGHETTI 1991, 40-45 e CINGANO 1998, 101-103.

16. CURRIE 2005, 21: «if it is difficult to define the epinician genre formally, it is apparently easy to define it in terms of function».

17. Si vedano, ad esempio, i seguenti studi: DORNSEIFF 1921; SULZER 1961; BOWRA 1964, 317-354; GREENGARD 1980. Un utile sunto della bibliografia precedente su questi temi è in HAMILTON 1974, 3-13.

mente in merito alla composizione strutturale dell'epinicio – in questo caso ha proposto una ripartizione più analitica in sei grandi sezioni (con ulteriori suddivisioni), come si può leggere nello studio di Richard Hamilton dedicato proprio alla forma generale delle odi pindariche<sup>18</sup>:

1. *Myth and Mythic Example*, collocato nella parte centrale;
2. *Naming Complex*, composto dal nome del vincitore e dal luogo della vittoria, ai quali spesso fanno da contorno il nome dell'evento, la menzione della patria del vincitore e del nome del padre;
3. *Praise*, ulteriormente suddivisa nella lode del vincitore, della patria e di eventuali altri elementi;
4. *Gnome*, definita come un aforisma che trasmette una verità generalizzata e a volte moltiplicata in uno *Gnomic Cluster*, in corrispondenza della sezione iniziale o finale (del canto o del racconto mitico);
5. *Poet's Task*, cioè l'enunciazione degli obblighi del *laudator* nei confronti del *laudandus*;
6. *Prayer*, sviluppata nella forma di un'invocazione poetica o di un augurio per il futuro, all'inizio o alla fine del canto.

Non tutte le singole sezioni appena elencate, però, sono sempre presenti: è indicativa, ad esempio, l'assenza della sezione mitica negli epinici brevi probabilmente composti sul luogo della gara, «veri e propri annunci di vittoria che ripetono [...] uno schema convenzionale dove trovano posto il motivo della lode e i puntuali riferimenti al vincitore, alla sua famiglia, al luogo della vittoria e alla specialità atletica» (GENTILI 2006, 43).

È utile insistere molto sulla struttura formale dell'epinicio, però, perché l'analisi di questi aspetti è l'unica cosa che ci permette di dedurre quali fossero le aspettative del pubblico ateniese, al fine di potere stabilire – sulla base di questo schema convenzionale – in quale misura tali aspettative fossero attese o disattese dal poeta tragico nel momento in cui decideva di misurarsi e confrontarsi con questo genere lirico. Ma delle modalità di ripresa tragica dell'epinicio si dirà meglio più avanti (*infra* § 7.2).

### 7.1.2 L'esecuzione orchestico-musicale

Un problema spinoso è poi rappresentato dall'impossibilità di recuperare indizi veramente sostanziali sulle modalità della *performance* corale dell'epinicio per ciò che ri-

<sup>18</sup>. Cfr. HAMILTON 1974, 14-17. Un confronto fra Pindaro e Bacchilide nell'uso delle varie sezioni del canto è alle pp. 80-81.

guarda il piano orchestico-musicale. Se da un lato, infatti, il consistente numero di testi a nostra disposizione ci permette di dire molto sulle partiture metriche adoperate da Pindaro e Bacchilide, dall'altro quegli stessi testi risultano straordinariamente ricchi di informazioni sulle figure orchestiche eseguite dal coro<sup>19</sup>.

È innegabile che una parte cospicua degli epinici sopravvissuti sia composta in *kat'énoplion*-epitriti: questo dato ci permette di affermare che questo tipo di versificazione doveva risultare non solo particolarmente adatta al genere encomiastico, ma anche significativamente connotata dal genere stesso. Non si può stabilire con certezza l'area di nascita di questa tipologia metrica – collocata ora in ambiente dorico<sup>20</sup>, ora in area ionica<sup>21</sup> –, ma sull'antichità del suo uso non possono esserci dubbi: essa è già presente in maniera massiccia nell'epica lirica di Stesicoro e successivamente nei canti dei tre maggiori compositori di epinici<sup>22</sup>. Almeno una buona metà degli epinici pindarici, infatti, risulta composta in questo metro. “L'altra metà” – per tradurre il bel sottotitolo di Kii-chiro Itsumi al suo studio sulla metrica di Pindaro (*Pindaric Metre. The 'Other Half'*, cfr. ITSUMI 2009) – mostra invece una maggiore varietà metrico-ritmica, che si ritrova ben attestata anche nel *corpus* bacchilideo: si incontrano sia versificazioni tipiche della tradizione eolica, i cui metri portanti sono i cosiddetti ‘eolo-coriambi’, sia strutture miste costituite da giambi, trochei, coriambi e docmi.

È perfettamente plausibile che a una differenza di partitura metrico-ritmica corrispondessero altre differenze nell'andamento, nell'armonia, nella melodia e di conseguenza anche nella tipologia di danza eseguita<sup>23</sup>, ma esprimersi di volta su questi aspetti è impresa piena di difficoltà.

Purtroppo non si può dire nulla di certo o di definitivo, infatti, sul piano dell'esecuzione musicale: i testi lasciano intendere che lo strumento d'accompagnamento prediletto fosse la lira, poiché abbondano i riferimenti agli strumenti a corda, ma in due occasioni Pindaro cita anche l'aulo (Pind. *Ol.* 5, 19 e *Pyth.* 12, 19, quest'ultima composta eccezionalmente per celebrare una vittoria in una gara di auletica), il quale appare con una certa frequenza anche in coppia con la lira<sup>24</sup>. Da questa situazione sembrerebbe logico dedur-

19. A proposito di questa difficoltà di trarre elementi performativi dai testi cfr. AGÓCS 2012, 199.

20. Cfr. WILAMOWITZ 1921, 437 n. 1; WEST 1982, 46-53;

21. Cfr. GENTILI – LOMIENTO 2003, 207.

22. Cfr. HASLAM 1974, 10 e 51-53; MARTINELLI 1995, 259-262; ROSSI 2008, 147 e 151.

23. Una simile differenza è immaginata da GENTILI 2006, 181-182: «i metri preferiti possono distinguersi in due categorie fondamentali: quella più solenne e monocorde dei *kat'énoplion*-epitriti [...] e quella che si configura in strutture miste che associano giambi, trochei, coriambi, docmi. Strutture ritmiche più inquiete e dinamiche, apparentemente indistinte, per eccellenza anomoritmiche, aperte a una continua variazione di schemi». Sull'esecuzione dell'epinicio si veda anche PAVESE 1997, 29-49.

24. I passi saranno citati nel cap. 9 (*infra* p. 221, n. 98).

re che l'accompagnamento di base prevedesse la sola lira, la quale poteva essere affiancata dall'aulo quando le possibilità economiche prevedevano che la produzione corale potesse essere più elaborata, plausibilmente in previsione di celebrazioni più sontuose<sup>25</sup>, mentre la presenza del solo aulo doveva essere poco consueta<sup>26</sup>. Anche a proposito delle musiche utilizzate, sulla base dell'analisi recentemente condotta da Lucia Prauscello sul *corpus* pindarico, non ci sembra di poter concludere che esistesse un modo musicale proprio o esclusivo dell'epinicio<sup>27</sup>.

Ancora più evanescente, infine, rimane il piano dell'esecuzione orchestica, al punto che Gregory Hutchinson ha cercato di spiegare questa imbarazzante assenza di riferimenti alla danza negli epinici di Pindaro supponendo che gli esecutori del canto di vittoria non danzassero: «dancing may not have been so necessary at komoi as it was in cultic ritual» (HUTCHINSON 2001, 367). I tentativi di ricostruzione orchestica dei canti di vittoria, infatti, sono andati nella direzione del κῶμος, o della riproduzione mimetica di gesti atletici: la prima è la posizione di Lillian Lawler, il cui studio sulla ὄρχησις καλλίνικος si concentra più sulla καλλίνικος ᾠδή che sull'epinicio vero e proprio (e quindi dà molto peso alla realtà performativa del κῶμος, immaginando una danza di stampo processionale)<sup>28</sup>; la seconda è quella di William Mullen, il quale sostiene non solo che non si possa escludere che nella *performance* dell'epinicio i coreuti eseguissero figure di danza a imitazione dei gesti degli atleti, ma ritiene addirittura che gli epinici di Pindaro contengano indizi linguistici in tal senso<sup>29</sup>.

In assenza di materiale certo nell'una o nell'altra direzione, tutte le posizioni in merito alla *performance* orchestica dell'epinicio andranno tenute in conto: se nessuna di esse può essere provata, è anche vero che nessuna di esse si potrà mai escludere con certezza. Già ammettere che una qualche forma di danza dovesse esserci, anche se non sappiamo esattamente in che modo venisse eseguita (un problema che interessa l'intero ambito della danza nel mondo antico), sarebbe un atteggiamento di maggiore cautela rispetto al

25. Quest'ultima affermazione ricalca un'ipotesi di LOSCALZO 2010-2011, secondo il quale il 'doppio accompagnamento strumentale' di aulo e lira veniva impiegato solo nelle esecuzioni dei canti di vittoria destinate a festeggiamenti pubblici in luoghi aperti.

26. Così secondo WEST 1992, 346; MATHIESEN 1999, 137-138; HERINGTON 1985, 28-29; MARTIN 2003, 163; HENRY 2007.

27. Cfr. PRAUSCELLO 2012. A partire da questo saggio PHILLIPS 2013 ha poi tentato un'analisi musicale delle *Pitiche* 2 e 12.

28. Cfr. LAWLER 1948. Forse un po' troppo semplicistica l'idea di WEBSTER 1970b, 105-110, secondo il quale la maggior parte degli epinici fosse eseguita «in walking time rather than in dancing time» (p. 110).

29. Cfr. MULLEN 1982, 58-61, e ancora le pp. 64-66, dove propone una confluenza fra la danza dell'epinicio e la pirrica. Basandosi sulle proposte di Mullen, RODIGHIERO 2012a, 79-89 ha tentato di proporre una ricostruzione orchestica del primo stasimo delle *Trachinie* di Sofocle.

fatto di eliminare la possibilità che il coro danzasse.

## 7.2 Epinicio e tragedia

Veniamo ora alla presenza di riferimenti all'epinicio nel teatro tragico del V sec. a.C.: questo genere lirico risulta presente soprattutto nelle *pièces* teatrali la cui trama o i cui protagonisti consentono un accostamento naturale all'immaginario atletico, spesso con il presunto fine di dare una coloritura chiaroscurale all'eccessiva esaltazione di determinati personaggi che si situano ai confini fra l'umano e il divino<sup>30</sup>.

Dal momento che l'occasione da cui si genera l'epinicio è quella di una vittoria in contesto sportivo, sembra logico che i riferimenti a questo genere nel teatro ateniese si concentrino in quei drammi – o meglio, in singole scene di quei drammi – che celebrano una vittoria di qualche tipo, la quale viene a sua volta descritta con un lessico metaforico tratto proprio dal mondo delle gare atletiche. Un altro elemento di contatto fra il mondo della tragedia e quello dell'epinicio si ha, poi, nella celebrazione del *nostos* di un eroe: poiché la prima *performance* del genere lirico-corale coincideva spesso con le cerimonie organizzate in onore del ritorno in patria dell'atleta vincitore, modalità di celebrazione vicine a questa realtà possono essere riutilizzate in quei drammi che ruotano intorno all'agognato ritorno di un eroe.

Sono questi i due poli entro i quali si è focalizzato negli ultimi anni il dibattito critico sulle relazioni fra i due generi<sup>31</sup>. Per questa ragione, gli studi dedicati specificamente all'argomento si sono concentrati sul ritorno di Agamennone nell'omonima tragedia eschilea<sup>32</sup>, sulla raffigurazione di Oreste come atleta nelle due *Elettre*<sup>33</sup>, sulla vittoria di Peleo nello scontro verbale con Menelao dell'*Andromaca* di Euripide<sup>34</sup>, e infine sulle tragedie che vedono come protagonista Eracle, cioè le *Trachinie* di Sofocle<sup>35</sup> e l'*Eracle* di Euripide<sup>36</sup>. Come ha dimostrato Laura Swift, le figure di Eracle e di Oreste si prestano

30. Questa lettura dell'epinicio tragico' in chiave politica, che vede in opposizione la matrice aristocratica del genere lirico recepito e quella democratica del genere drammatico in cui esso viene inserito, è quella tutt'ora in voga nel mondo anglosassone: la trattazione più vasta dell'argomento è in SWIFT 2010, 106-121, 147-150, 171-172. Il complicato rapporto fra la lode del singolo per mezzo dell'epinicio e la comunità politica di appartenenza è poi analizzato nel saggio di ALONI 2012.

31. Si vedano soprattutto SWIFT 2010, 118-121 e CAREY 2012, 18.

32. Cfr. STEINER 2010.

33. Cfr. VISA-ONDARÇUHU 1999, 331-353; SWIFT 2010, 156-170; CAREY 2012, 22-25.

34. Cfr. CAREY 2012, 25-26.

35. Cfr. VISA-ONDARÇUHU 1999, 361-366; RODIGHIERO 2008 (poi confluito in RODIGHIERO 2012a, 61-101); GARCÍA ROMERO 2009; SWIFT 2010, 140-141; SWIFT 2011; CAREY 2012, 31-33.

36. Cfr. PARRY 1965, 371-372; VISA-ONDARÇUHU 1999, 368-372; SWIFT 2010, 121-133 e 142-156; CAREY 2012, 27-30; CALDERÓN DORDA 2017.

in particolar modo a un trattamento delle loro vicende per mezzo dell'immaginario epinicio, poiché entrambi i personaggi godono di una tradizione poetica precedente nella quale erano presentati come figure atletiche<sup>37</sup>.

Gli esempi che verranno offerti nei prossimi due capitoli rispecchiano queste tendenze critiche: nel primo caso un corale tragico euripideo che celebra Oreste come atleta vittorioso, subito dopo l'omicidio di Egisto; nel secondo caso uno stasimo sofocleo che prefigura i festeggiamenti della comunità in onore del *nostos* di Eracle. La scelta è caduta su questi canti anche per un motivo di altra natura: poiché esprimono sentimenti di gioia, entrambi i testi sono stati a più riprese interpretati come canti iporchematici e dunque la loro trattazione si pone in stretta continuità con quanto si è tentato di mostrare nei capitoli precedenti. Un confronto fra l'analisi di *questi* canti di gioia e di quelli già trattati ai capp. 3 e 4 sarà utile a far comprendere meglio in quale misura si ritenga inappropriato applicare un'etichetta di genere a un corale tragico solo sulla base di considerazioni impressionistiche, e cioè senza un approfondimento di tutti gli aspetti formali che costituiscono il testo e che lo qualificano anche sul piano semantico.

A questo punto, tuttavia, si rivela necessaria una puntualizzazione che può suonare come un *caveat*: come accade con tutte le altre forme della tradizione lirica greca, una volta calato nel contesto tragico l'epinicio può essere «absorbed, reworked and hybridized by Athenian drama» (CAREY 2012, 35), al punto da perdere gli aspetti esteriori più evidenti del genere. Il trinomio di verbi utilizzato da Carey non è casuale. L'epinicio, infatti, risulta “assorbito” dalla tragedia nella quale viene di volta in volta intercalato, grazie al fatto che si origina sempre da un'occasione specifica fornita dal *plot* drammatico: tale occasione chiaramente giustifica l'uso di questo genere lirico, perché si trova in una relazione di analogia con le circostanze socio-culturali nelle quali l'epinicio veniva richiesto ed eseguito nella vita reale. La struttura formale del canto, però, deve essere anche “rielaborata” per risultare ben armonizzata con il contesto drammatico: tale rielaborazione va a scardinare l'impianto strutturale del canto, in quanto non tutte le sezioni viste nel § 7.1.1 possono essere ammesse in un corale tragico<sup>38</sup>. Il genere evocato, infine, all'interno della cornice tragica è sempre “ibridato” dagli altri generi lirici che il genere drammatico

37. Cfr. SWIFT 2010, 133-139, 157, 165-170 e SWIFT 2011, 399-405.

38. Per fare un solo esempio, sarebbe forse ‘troppo’ richiedere la presenza della sezione mitica centrale a un canto di vittoria inserito all'interno di un dramma attico: non perché la tragedia non conosca l'uso degli *exempla* mitici nei propri corali, ma perché essi appartengono a un grado di elaborazione formale dell'epinicio che risulterebbe inverosimile e poco funzionale all'interno di un annuncio di vittoria sorto ‘spontaneamente’. Si tratta, in fondo, dello stesso motivo per cui manca l'elemento del *μῦθος* negli ‘epinici brevi’ di cui si è parlato a p. 173, n. 9.

## 7 *L'epinicio*

ingloba nelle proprie sezioni cantate: l'epinicio, perciò, potrà risultare indissolubilmente 'cucito insieme' ad altri elementi formali propri dell'imeneo, dell'iporchema, dell'inno, e così via.

Punti di contatto, dunque, ma anche e soprattutto punti di divergenza nell'intersezione fra i due generi poetici. Ma sono proprio i tagli e le aggiunte gli elementi che, rispetto al genere di partenza, qualificano uno stasimo come canto corale nato *con* e *per* la rappresentazione drammatica. Ed è proprio dall'analisi di questi elementi che si può tentare di individuare la funzione dell'epinicio all'interno dei drammi che di volta in volta lo 'ospitano'.

## 8 Euripide, *Elettra* 859-889

Il terzo stasimo dell'*Elettra* di Euripide – dramma particolarmente sperimentale anche nell'ambito della mistione di generi 'altri'<sup>1</sup> – è un breve canto di gioia che celebra l'uccisione di Egisto da parte di Oreste. Il terzo episodio si era aperto con le grida fuori scena di Egisto e la conseguente agitazione di Elettra e delle giovani donne del coro, preoccupate che Oreste potesse essere a sua volta ucciso nel tentativo di compiere la vendetta. Il successivo arrivo in scena di uno dei suoi servi, però, pone fine ai dubbi: in una lunga ῥῆσις ἀγγελικὴ di 85 versi, costui narra nel dettaglio il modo in cui Oreste ha ingannato e ucciso Egisto, pugnalandolo alle spalle durante l'esecuzione di un sacrificio. Alla fine del suo resoconto il messaggero esce, mentre Elettra e il coro possono finalmente dare spazio ai festeggiamenti.

Il canto è molto breve, come si addice a un'estemporanea espressione di gioia<sup>2</sup>: si tratta di una sola coppia strofica cantata dal coro, che incastona sette trimetri giambici (vv. 866-872) pronunciati da Elettra (schema: A zia A') ed è immediatamente seguita dall'ingresso trionfale di Oreste e Pilade, a sua volta salutato da altri dieci trimetri giambici di Elettra (vv. 880-889)<sup>3</sup>. Il corale risulta quasi messo al servizio delle entrate e delle uscite dei personaggi, secondo una soluzione scenica che risulta peculiare: la strofe è intonata dal coro alla presenza di Elettra e a lei si rivolgono le giovani per esortarla a danzare e cantare per celebrare la vittoria del fratello; dopo aver pronunciato i suoi trimetri giambici, però, Elettra entra in casa per prendere le ghirlande da porre sul capo dei 'vincitori'; l'antistrofe viene dunque cantata dal coro a scena vuota, quasi per 'riempire' il tempo necessario affinché l'attore prenda gli oggetti scenici necessari<sup>4</sup>; il ritorno in scena di Elettra coincide, infine, con l'ingresso di Oreste e Pilade (recanti il cadavere di Egisto) e con la seguente scena della loro incoronazione.

---

1. Per una sintesi su questo aspetto della tragedia si veda GOFF 1999-2000, da integrare con CERBO 2012a, 277 per ciò che riguarda la presenza di allusioni ad altri generi lirico-corali nelle sezioni meliche.

2. Questa brevità ha spesso contribuito al fatto di negare a questo canto lo statuto di 'stasimo' (si vedano, ad esempio, HOSE 1991, 50 e BAUR 1997, 43), ma per questa discussione si rinvia alle condivisibili osservazioni di CERBO 2012a, 281-283.

3. Per mere esigenze di *layout* i trimetri giambici pronunciati da Elettra non vengono riportati insieme all'intervento del coro, ma più avanti, nel corso dell'analisi del canto (*infra* § 8.3).

4. Il testo non mostra elementi validi per corroborare l'ipotesi di KUBO 1967, 24, secondo cui Elettra rimane sempre in scena perché è il coro stesso a porgerle le ghirlande al v. 873 (cfr. CERBO 2012a, 283 n. 22).

## 8.1 Testo e traduzione

859	1	θὲς εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος,	Disponi il piede per la danza, cara,
860	2	ὡς νεβρός οὐράνιον	come una cerbiatta che balza
861	3	πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.	leggera in alto, con gioia.
862	4	νικᾷ στεφαναφορίαν κρείσσω	Ha vinto il diritto alla corona tuo fratello,
863	5	τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροισι τελέσσας	poiché ha compiuto imprese più grandi di quelle
864	6	κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε	che si compiono presso Olimpia. Su, intona
865	7	καλλίνικον ᾠδὴν ἐμῷ χορῷ.	un canto di vittoria in aggiunta alla mia danza!
873	1	σὺ μὲν νῦν ἀγάλματ' ἄειρε	E tu adesso corri a prendere gli ornamenti
874	2	κρατί· τὸ δ' ἀμέτερον	per il capo! Noi intanto danzeremo
875	3	χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον.	la nostra danza cara alle Muse.
876	4	νῦν οἱ πάρος ἀμέτεροι γαίᾳς	Adesso i nostri vecchi amati sovrani
877	5	ᾠδ' > τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆες	torneranno a regnare su questa terra giustamente,
878	6	δικαίως τοὺς δ' ἀδίκως καθελόντες.	dopo aver eliminato chi ingiustamente regnava.
879	7	ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾶ.	Su, s'innalzi un grido di gioia in accordo con l'aulo!

**860** οὐράνιον LP: αἰθέριον Wecklein in apparatu (cfr. Eur. Tr. 325, πάλτε πόδ' αἰθέριον) **862** νικᾷ Canter: νίκας LP στεφαναφορίαν LP: στεφαναφόρα Weil **863** κρείσσω iteravit L, del. Tr τῶν Weil: τοῖς LP: τῆς Canter: τᾶς Musgrave κρείσσω τοῖς (h. e. τῆς) glossema pro οὐ τᾶν Murray in apparatu ῥεέθροισι Murray: ῥεέθροις LP τελέσσας Tr: τελέσας LP **864** ἐπάειδε LP: ὑπάειδε Blaydes **865** ᾠδὴν Vettori: ᾠδ' ἄν LP **876** ἀμέτεροι LP: ἀμετέρας Wecklein **877** ᾠδ' post γαίᾳς add. Musgrave τυραννεύσουσι TrP: τυραννεύσουσιν L βασιλῆες LP: βασιλῆς Seidler **878** τοὺς δ' ἀδίκως Murray: τοὺσδ' ἀδίκως L<sup>ac</sup>: τοὺσδ' ἀδίκους L<sup>pc</sup>P: τοὺς ἀδίκους Matthiae

[LP] **862-863** νικᾷ - κρείσσω/ κρείσσω - τελέσας/ L νικᾷ στεφαναφορίαν/ κρείσσω - τελέσας/ P **876-877** νῦν - ἀμέτεροι/ γαίᾳς - βασιλῆες/ P

## 8.1.1 Scelte testuali

Per quanto concerne la *constitutio textus* di questa coppia strofica, le scelte fatte in questa sede tendono ad essere in larga parte aderenti alla *paradosis*.

Al v. 864, infatti, è stato mantenuto ἐπάειδε, nonostante molti editori a partire da Blaydes lo abbiano modificato in ὑπάειδε, nella convinzione che quest'ultimo verbo sia più appropriato per indicare un canto di accompagnamento<sup>5</sup>. L'uso di ἐπαείδω, tuttavia, potrebbe essere giustificato dal fatto che la sfumatura di significato richiesta in questo contesto non è esattamente quella di un semplice accompagnamento: l'intenzione espressa dal preverbo ἐπι- potrebbe essere, piuttosto, quella di un canto da intonare "in aggiunta" all'esecuzione orchestrale del coro, come quando in Eur. IA 1492 Ifigenia chiede al coro di unirsi a lei per cantare Artemide usando le parole συνεπαείδεται Ἄρτεμιν<sup>6</sup>.

5. Per la discussione e la difesa di questa emendazione si veda DISTILO 2012, II 422.

6. Questa possibilità è stata messa in luce da DENNISTON 1939, 155: «perhaps here the force of ἐπι- is 'in

Al v. 876 si preferisce accettare il tràdito ἀμέτεροι (concordato con οἱ πάρος ... φίλοι βασιλῆες) in luogo della correzione ἀμετέρας (γαίας) proposta da Wecklein. La presunta ridondanza dell'espressione "i nostri cari sovrani di un tempo" potrebbe giustificarsi, infatti, con l'intento di rimarcare la legittimità del trono per i figli di Agamennone, né l'assenza di un'ulteriore specificazione per il genitivo γαίας dovrebbe destare dubbi, poiché l'analoga espressione τυραννεύειν χθονός risulta attestata in altri passi tragici<sup>7</sup>.

Tolte queste scelte conservative, però, si rivela necessario accogliere alcuni interventi testuali, sia ai fini della ricostituzione della responsione, sia per restituire al testo un senso soddisfacente.

Al v. 862, ad esempio, il νικᾶ di Canter appare indispensabile: con il tràdito νίκας verrebbe infatti a mancare il verbo reggente, che a sua volta richiede una desinenza di terza persona singolare per accordarsi con il soggetto κασίγνητος σέθεν (v. 864).

La correzione del dativo τοῖς nel genitivo τῶν al v. 863 è sollecitata dal ripristino di una corretta sintassi: il complemento di paragone che ci si aspetta dopo il comparativo κρείσσω (che presumibilmente sottintende il neutro plurale ἔργα) è normalmente espresso in genitivo e la corruzione potrebbe essersi generata per attrazione (τοῖς ... ῥεέθροις).

Al v. 878, poi, il tràdito τοῦσδ' ἀδίκους sembra essere frutto di una banale corruzione: l'originario avverbio ἀδίκως (trasmesso dalla prima mano di L) deve essere stato mutato nell'accusativo plurale a causa dell'errata *divisio verborum* che ha accorpato τοὺς δ'. La lieve emendazione di Murray, dunque, viene accettata, ma nell'interpretazione della frase si preferisce seguire la proposta di Graham Vincent Sumner, che sembra adattarsi maggiormente al contesto: sembra logico, infatti, che il δέ oppositivo serva a stabilire una forte antitesi fra i vecchi e legittimi sovrani, che adesso torneranno a governare δικαίως, e coloro che fino ad ora "hanno governato" (sottintendendo τυραννεύοντα) ἀδίκως, "contro giustizia"<sup>8</sup>.

addition to', rather than strictly 'as accompaniment to'». CERBO 2012a, 279 n. 6, inoltre, ha fatto notare che il verbo ἐπάδω potrebbe anche essere un tecnicismo relativo all'esecuzione della καλλίνικος ᾠδή, poiché diversi passi degli *scholl. vett.* Pind. *Ol.* 9, 1 (vol. I, pp. 266-268 Drachmann) adoperano questo verbo e affini proprio in relazione all'esecuzione del canto di vittoria.

7. Cfr. Eur. *HF* 29-30, πρὶν τυραννησαι χθονός/ Ἀμφίον' ἠδὲ Ζῆθον; Eur. *Hel.* 786, ἰδίᾳ σθένων τις ἢ τυραννεύων χθονός; *TrGF* V, 1 F 448a (*Kresphontes*), 22, βία δολώσας, ὡς τυραννεύοι χθονός; Soph. *OC* 448-449, θρόνους/ καὶ σκῆπτρα κραίνειν καὶ τυραννεύειν χθονός.

8. Si veda la spiegazione di SUMNER 1959, della quale si cita la proposta di traduzione: «now our beloved princes of old will rule the land—justly, and having destroyed those who were ruling unjustly» (p. 136). Per un sunto della questione e delle varie proposte cfr. DISTILO 2012, II 427-428, la quale cita come possibile parallelo sintattico il v. 807 del medesimo dramma: τοὺς δ' ἐμοὺς ἐχθροὺς κακῶς.

Il problema testuale più spinoso, infine, riguarda i tentativi di ricostituzione della responsione al *colon* 5 (v. 863 = 877), per la quale si rendono necessari alcuni piccoli emendamenti del testo<sup>9</sup>. Eliminati in L (ad opera di Demetrio Triclinio) la ripetizione di κρείσσω al v. 863 e il -ν efelcistico al v. 877, il testo tramandato per l'antistrofe presenta – rispettivamente alla strofe – una sillaba in meno all'inizio e una sillaba di troppo alla fine. La seconda incongruenza viene parzialmente risolta da Triclinio con la lieve mutazione del participio τελέσας (v. 863) nella sua forma con sigma geminato (τελέσσας); ma, affinché la porzione finale del verso corrisponda esattamente a βασιλῆς del v. 877, oltre a ciò bisognerà accettare il 'dativo lungo' ῥεέθροισι in luogo di ῥεέθροις, secondo una proposta di Murray. Per ottenere una responsione perfetta, all'inizio del v. 877 si dovrà poi supporre la caduta di una sillaba lunga, che potrebbe essere facilmente integrata – con Musgrave – dal monosillabo αῦ, che ben si adatta al contesto senza stravolgere il significato della frase<sup>10</sup>. La responsione così stabilita restituirebbe al *colon* 5 una sequenza metrica interpretabile come *epitr<sup>tr</sup> hem<sup>f</sup>*, usata nella versificazione in *kat' enoplion*-epitriti di Pindaro e perciò chiamata dagli scolasti Πινδαρικών<sup>11</sup>. Una soluzione testuale leggermente diversa restituirebbe, invece, la sequenza *epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup>*, analogamente tipica della poesia pindarica<sup>12</sup>: ciò si ottiene se si accettano il testo della strofe (v. 863, ῥεέθροις τελέσας) e la modifica della desinenza di βασιλῆς nella grafia contratta (v. 877, βασιλῆς), come suggerito da Seidler. A parità di pertinenza metrica, la prima soluzione appare preferibile per una motivazione meramente logica: sembra, infatti, più probabile che un copista abbia potuto 'scempiare' τελέσας piuttosto che 'allungare' una comunissima desinenza contratta (-ῆς > -ῆς)<sup>13</sup>.

9. Per una discussione più ampia di tali problemi e delle varie soluzioni proposte si rinvia di nuovo a DISTILO 2012, II 418-421.

10. In alternativa a questa integrazione si potrebbe anche proporre una responsione libera del tipo — — — — —  
 ~ ^ ~ — (epitr<sup>tr</sup> ~ ^ epitr<sup>tr</sup>), supponendo che l'apparente acefalia dell'antistrofe venisse 'colmata' da una pausa del canto, 'aggiustata' dall'accompagnamento strumentale. Ora, è chiaro che in questo contesto un avverbio come αῦ possa essere integrato senza troppi ripensamenti, poiché si accorda bene con il senso della frase, ma non bisogna dimenticare che questa – specialmente in mancanza di una spiegazione 'meccanica' della sua caduta – è solo una delle soluzioni possibili: non è superfluo, infatti, ribadire quanto sia doveroso mantenere la massima cautela e tenere in considerazione ogni possibile dato extratestuale quando si trattano testi composti per la *performance* musicale.

11. Cfr. TESSIER 1989, 39-40; GENTILI – LOMIENTO 2003, 211. Uno spoglio delle *Olimpiche* di GENTILI 2013 mostra la presenza di questo *colon* in *Ol.* 11, str./ant. 1 e in *Ol.* 12, str./ant. 6 (si veda anche la concentrazione di questa tipologia di metri in Pind. *Pyth.* 4 e 9, *Isth.* 5).

12. Anche questo *colon*, infatti, è considerato Πινδαρικών negli scoli metrici antichi e ricorre nelle *Olimpiche* con una frequenza anche maggiore del precedente (cfr. Pind. *Ol.* 3, str./ant. 5 ed ep. 3; *Ol.* 8, str./ant. 4; *Ol.* 11, str./ant. 2 ed ep. 3; *Ol.* 12, str./ant. 1 ed ep. 7; *Ol.* 13, ep. 3).

13. KOVACS 1996, 109-110 difende la grafia βασιλῆς come *difficilior* e cita, come confronto testuale e metrico, Eur. *Andr.* 1024, ἱλιάδαι βασιλῆς; anche qui, infatti, la forma non contratta βασιλῆς ricorre in chiusura

## 8.2 Interpretazione metrica

859/873	1	υ-υ-υ-υ-υ-υ	en <sup>a</sup>
860/874	2	-υ-υ-υ-υ-	hem <sup>m</sup>
861/875	3	--υ-----υ-υ-υ-	iambel (reiz <sup>a</sup> hem <sup>m</sup> )
862/876	4	--υ-υ-υ-υ----	zan <i>vel</i> ion <sup>ma</sup> hemiascl II
863/877	5	-υ-----υ-υ-υ-	pind (epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> )
864/878	6	υ-----υ-υ-υ-υ	^pind (ba hem <sup>f</sup> )
865/879	7	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	hypodo hypodo <i>vel</i> ithyph ia

### 8.2.1 La colometria

Come si può notare dall'essenziale apparato colometrico, i due codici che ci tramandano la tragedia divergono nell'assetto soltanto per il confine fra i *cola* 4-5: nella strofe il copista di **L** ha scritto κρείσσω per due volte (alla fine del v. 862 e all'inizio del v. 863), ma Demetrio Triclinio ha espunto il secondo sulla base della collocazione del sostantivo γαίαια alla fine del v. 876; il codice **P**, d'altro canto, presenta un solo κρείσσω, ma riporta sia questo che γαίαια all'inizio del *colon* 5. Tra le due sistemazioni colometriche, quella di **L** appare preferibile perché restituisce una sequenza metrica più omogenea<sup>14</sup> contro la più problematica mistione di docmi e metri *kat' enoplion* che si avrebbe nella colometria di **P**<sup>15</sup>.

La duplicazione di κρείσσω proprio al confine dei due *cola* potrebbe far pensare a un errore generato da un'originaria tmesi di parola: accortosi troppo tardi di avere sbagliato a copiarla interamente alla fine del v. 862, il copista potrebbe avere ripetuto la parola all'inizio del verso successivo. Tale supposizione potrebbe indurci a proporre una divisione colometrica alternativa, con un enoplio al *colon* 4 e un asinarteto giambo-dattilico al successivo<sup>16</sup>:

di un *hem<sup>f</sup>*. Una ricerca delle occorrenze delle due forme in Pindaro, inoltre, mostra che la forma contratta non risulta attestata, mentre βασιληεσ compare due volte in contesti eolici (*Ol.* 9, 56 e *Nem.* 4, 67) e una volta fra *kat' enoplion*-epitriti (fr. \*\*133 Sn.-M., v. 3).

14. La sequenza tramandata da **L** al *colon* 4 può essere interpretata come *zan* o come *ion<sup>ma</sup> hemiascl II*, mentre al *colon* 5 si presenta la già citata unione di un epitrito trocaico e un *hemiepes*.

15. Qui, infatti, otterremmo un *pros<sup>a</sup> (ion<sup>ma</sup> cho)* al *colon* 4 e un docmio seguito da un *en<sup>a</sup>* al *colon* 5. L'imbarazzo generato da quest'ultima sequenza è tangibile in BASTA DONZELLI 2002, 81, che accetta la colometria di **P** ma non interpreta il *colon*; in DENNISTON 1939, 223, il quale segue il testo di MURRAY 1913a, ritiene che la strofe sia corrotta e interpreta il verso come 'giambelego' sulla base dell'antistrofe; DALE 1971, 80, infine, elimina le *crucis* e il docmio, accogliendo a testo οὐ τὰν in luogo di κρείσσω τοῖς (congettura proposta da MURRAY 1913a in *apparatu*).

16. Questa soluzione è quella preferita da DISTILO 2012, II 421. Il problema di divisione dei *cola* 4-5 viene invece evitato tramite accorpamento in DIGGLE 1981, 93 e LOURENÇO 2011, 209; CROPP 2013, 96-98, d'altra

862	νικᾶ στεφαναφορίαν κρείσ-	--υ--υ--υ--	en <sup>a</sup>
863	σω τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροισι τελέσσας	--υ-----υ--υ--υ--	reiz <sup>a</sup> hem <sup>f</sup>
876	νῦν οἱ πάρος ἀμέτεροι γαί-	--υ--υ--υ--	en <sup>a</sup>
877	ας <αὔ> τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆες	--υ-----υ--υ--υ--	reiz <sup>a</sup> hem <sup>f</sup>

Sul piano puramente metrico l'analisi sarebbe soddisfacente, poiché un *en<sup>a</sup>* risulterebbe più regolare di un dimetro anapestico in questo contesto e l'unione di un *reizianum* con un *hemiepes* femminile – sebbene meno frequente del giambelego – risulta attestata almeno in Pind. *Ol.* 8, str./ant. 3. Tuttavia, se davvero l'errore del copista si è generato in questo modo, non si spiegherebbe per quale motivo in **L** non leggiamo κρείσσω/σω<sup>17</sup>, né perché nell'antistrofe non sia successa la stessa cosa con γαίιας, né tantomeno si spiegherebbe la diversa colometria di **P**. In assenza di una spiegazione soddisfacente per questa stranezza, dunque, rimane ancora preferibile accettare per cautela la colometria di **L**, piuttosto che introdurre *ope ingenii* una sinafia verbale sia nella strofe che nell'antistrofe contro la testimonianza dei manoscritti.

Quanto all'inizio bacchiaco del *colon* 6, esso non dovrebbe risultare un problema insormontabile, poiché l'intera sequenza metrica può essere vista come una versione acefala del verso precedente: in questo modo il baccheo non sarebbe altro che un epitrito trocaico acefalo<sup>18</sup>. Tale acefalia, inoltre, potrebbe risultare solo apparente se prendiamo in considerazione l'eventualità che i *cola* 5-6 venissero eseguiti in sinafia verbale, con l'ultima sillaba del primo a 'colmare' l'*incipit* trocaico del secondo. In questo modo le sequenze metriche 'sentite' nell'esecuzione canora sarebbero due 'pindarici', come appare anche visivamente nella seguente disposizione colometrica<sup>19</sup>:

parte, li considera in sinafia e divide la strofe ad Ἀλφει-/ οὔ, l'antistrofe a τυραννεύ-/ σουσι.

17. Come ci si aspetterebbe sulla base della attestata pratica dei 'pentimenti': termine preso in prestito alla storia dell'arte, con il quale si vuole fare riferimento a quei casi in cui il copista – resosi conto di un proprio *lapsus calami* dovuto ad auto-dettatura dall'antigrafo – tira una riga sulle lettere 'di troppo' copiate alla fine di un verso, per poi riportarle all'inizio del successivo. Tale pratica è particolarmente frequente nell'accuratissimo codice *Ravennas* 429 di Aristofane (cfr. BRAVI 2007, 133), ma non è da escludere che fosse più diffusa di quanto per ora sappiamo: il *Par. Gr.* 2712 (= **A** di Sofocle) mostra un comportamento analogo per Soph. *Trach.* 1035-1036, κληῖδος/δος, senza il taglio del primo -δος. A proposito di questa e altre frequenti tipologie di errori colometrici cfr. PARKER 1997, 99-101 e PARKER 2001, 24-25.

18. In alternativa, CERBO 2012a, 292 considera il baccheo iniziale del *colon* 6 «una raffinata variazione dell'atteso epitrito», probabilmente finalizzata a enfatizzare nell'antistrofe l'avverbio δικαίως. Il confronto metrico solitamente citato è Pind. *Ol.* 6, str./ant. 6 nell'analisi metrica di SNELL – MAEHLER 1987, 20, ma esso non è confortato dalla colometria dei codici (cfr. GENTILI 2013, 146) e rimane dunque dubbio. Qualcosa di simile, tuttavia, potrebbe trovarsi in Pind. *Ol.* 8, ep. 10, dove un *colon* descritto da GENTILI 2013, 204 come *cr hem<sup>m</sup>* è preceduto e seguito da epitriti giambici, ed è quindi possibile che il cretico iniziale sia da interpretare come un epitrito giambico acefalo.

19. Una dislocazione analoga dell'ultima sillaba del *colon* 5 si trova nella colometria proposta da DALE 1971,

863	τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροισι τελέσ-	—υ—υ—υ—υ—	pind (epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> )
864	σας κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε	—υ—υ—υ—υ—υ	pind (epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> )
877	<αῶ> τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆ-	—υ—υ—υ—υ—	pind (epitr <sup>tr</sup> hem <sup>m</sup> )
878	ες δίκαιως τοὺς δ' ἀδίκως καθελόντες	—υ—υ—υ—υ—υ	pind (epitr <sup>tr</sup> hem <sup>f</sup> )

Anche in questo caso, però, di fronte alla concordia della *paradosis* sembra preferibile conservare la colometria trādita, che rimane chiaramente interpretabile e coerente.

L'ultimo *colon*, infine, è composto da due ipodocmi<sup>20</sup>: poiché la natura ritmica dell'ipodocmio è trocaica (si tratta, infatti, di un pentemimere trocaico), la sua presenza dopo due *cola* con attacco trocaico non appare del tutto inaspettata; la maggiore vivacità dell'ipodocmio, d'altronde, si giustifica con l'esecuzione dei movimenti orchestrici festosi ai quali si allude proprio nelle due chiuse della coppia strofica<sup>21</sup>.

Illustrate le scelte testuali e colometriche, si procederà adesso con l'analisi formale ed esegetica della coppia strofica, della sezione in trimetri giambici collocata fra la strofe e l'antistrofe e di quella immediatamente successiva ai versi lirici.

### 8.3 *Analisi del canto*

La strofe si apre con l'esortazione alla danza da parte del coro, che si rivolge a Elettra (v. 859, ὦ φίλα) chiedendole di gioire per la lieta notizia con una danza festosa (vv. 859-861). L'immagine usata da Euripide per trasmettere l'idea di questa tipologia di danza è quella della cerbiatta leggiadra, che quando corre per i campi sembra appunto saltellare per la gioia (v. 861, σὺν ἀγλαΐα<sup>22</sup>). Come è stato più volte evidenziato<sup>23</sup>, questo attacco del corale risulta molto simile a quello del terzo stasimo delle *Baccanti* e, a sua volta, la prima apparizione in poesia di questa similitudine è da rintracciare nell'*Epinicio* 13 di Bacchilide<sup>24</sup>:

80, plausibilmente proprio per evitare il baccheo fra dattilo-epitriti.

20. LOURENÇO 2011, 210 preferisce l'interpretazione *ithyph ia*, probabilmente per marcare l'isolamento del giambo finale alla luce del *word-pattern*: ἐμῶ χορῶ ~ βοὰ χαρῆ. Fra le due opzioni, però, l'interpretazione docmiaca risulta di gran lunga la favorita.

21. CERBO 2012a, 292 giustifica la sequenza di due ipodocmi chiamando in causa «la maniera euripidea di concludere i dattilo-epitriti con strutture metriche eterogenee, grazie alle quali si verifica una marcata μεταβολή ritmica che segnala la fine della strofe».

22. Il termine ἀγλαΐα, come ha osservato CAREY 2012, 23 (con raccolta delle occorrenze alla n. 21), è particolarmente usato nella poesia di Pindaro.

23. Già a partire da VAN HERWERDEN 1899, 231-232, ma anche fino agli attuali commenti della tragedia (cfr. CROPP 2013, 203).

24. Si vedano anche HENRICHS 1994-1995, 88 (che però legge *El.* 860-861 soltanto in connessione con *Ba.* 862-867, dando al corale qui esaminato un'interpretazione dionisiaca); BAGORDO 2003a, 161-162 (il quale si

Eur. *Ba.* 862-867:

ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς  
θήσω ποτὲ λευκὸν  
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν  
αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ',  
ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί-  
ζουσα λείμακος ἡδοναῖς ...

Muoverò io mai il mio candido piede  
tutta una notte in cadenza di danza  
per l'esultanza del bacchico rito,  
spingerò io il mio collo su su verso l'alto  
nell'aria che sa di rugiada, simile a cerbiatta  
che gioca con i verdi piaceri del prato?<sup>25</sup> ...

Bacch. *ep.* 13, 54-57:

ἦ ὅτε νεβρὸς ἀπεν[θήης]  
ἀνθεμόεντας ἐπ[ὶ ὄχθους]  
κοῦφα σὺν ἀγχιδόμ[οις]  
θωρίσκουσ' ἀγακλειτα[ῖς ἐταίρα]ις ...

Come una cerbiatta senza pensieri,  
sulle alture fiorite  
agilmente danzando insieme alle  
nobili compagne vicine di casa<sup>26</sup> ...

Pur con le dovute differenze di contesto, si può notare che questi tre passi sono accomunati sia dall'uso di un lessico molto simile, sia dal collegamento dell'immagine della cerbiatta con il giubilo di un coro femminile, che si appresta a festeggiare la vittoria di un uomo:

- nell'epinicio di Bacchilide i versi citati si riferiscono alla lode della ninfa Egina, che danza insieme alle altre ninfe per celebrare la vittoria nel pancrazio di un giovane nativo dell'isola che da lei prende il nome, Pitea di Egina;
- nell'*Elettra* le giovani che compongono il coro danzano per festeggiare la morte di Egisto, che nel dramma viene considerata una vittoria di Oreste;
- nelle *Baccanti* Euripide riusa la similitudine in un canto che esprime la speranzosa attesa del coro per la vittoria del loro dio sul miscredente Penteo.

A proposito delle due attestazioni euripidee, tuttavia, si nota anche una significativa differenza, che mostra in maniera molto chiara come lo stesso autore possa appropriarsi di una medesima immagine in due diverse opere, riadattandola al nuovo contesto scenico tramite il mutamento di uno dei livelli semantici: in questo caso, infatti, la similitudine è usata la prima volta in un contesto metrico di *kat'enoplion*-epitriti, la seconda volta fra metri gliconici.

Tale differenza è significativa se si guarda ai due diversi momenti scenici nei quali l'immagine è stata calata. Nell'*Elettra* Oreste ha già portato a compimento la sua impresa, proprio come Pitea di Egina nell'epinicio bacchilideo: perciò l'uso in entrambi i testi di

focalizza sulla ripresa del passo bacchilideo nelle *Baccanti* e si limita a citare *El.* 860-861 come confronto). Per il commento al passo bacchilideo si veda MAEHLER 1982, 266.

25. Traduzione di V. Di Benedetto.

26. Traduzione di R. Sevieri.

una partitura metrica così caratterizzante come i *kat' enoplion*-epitriti serve non solo a richiamare la forma metrica dell'ipotesto lirico, ma anche a celebrare il *laudandus* con il metro tipico del canto di vittoria. Nelle *Baccanti*, d'altro canto, la vendetta di Dioniso su Penteo non si è ancora compiuta e il coro si limita a sperare di poter festeggiare la vittoria del dio, esprimendo tale augurio in un canto modulato sui meno 'parlanti' metri gliconici<sup>27</sup>.

Già in questi primi tre versi della strofe, dunque, gli elementi intertestuali e la partitura metrica sembrano sottintendere in misura preponderante il genere epinicio. E quanto il coro afferma nei versi successivi, per esplicitare il motivo di questi festeggiamenti (vv. 862-864) – versi che continuano a mostrare una coerente tessitura in *kat' enoplion*-epitriti –, non fa che marcare ulteriormente il riferimento al mondo agonale e alla poesia celebrativa ad esso legata. Oreste – dicono le giovani del coro – “ha vinto il diritto a portare la corona”<sup>28</sup> (v. 862, νικᾷ στεφαναφορίαν), poiché ha compiuto imprese più ragguardevoli di una vittoria nei giochi olimpici, come lascia intendere la perifrasi τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροισι (v. 863), che trova un vicinissimo parallelo in Pind. *Ol.* 9, 17-18, πάρα/ Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον. Il lessico impiegato in questi due versi appare marcatamente pindarico: il sostantivo στεφαναφορία presenta una sola altra attestazione poetica, che si colloca proprio nelle *Olimpiche* di Pindaro e in unione con una perifrasi geografica che indica Olimpia per mezzo del fiume Alfeo<sup>29</sup>; quest'ultima, a sua volta, ricorre così frequentemente nella poesia epinicia che il corso dell'Alfeo si configura come una standardizzata metonimia topografica per Olimpia<sup>30</sup>; infine, l'iperbole con la quale il coro descrive l'eccezionalità dell'impresa di Oreste allude a un'opinione condivisa, secondo

27. Quando poi la vittoria di Dioniso si sarà compiuta, il coro intonerà una propria καλλίνικος ᾠδή, ma a quel punto del dramma la celebrazione sarà velata dal racconto del macabro delitto di Agave, la quale desta la compassione sia dell'osservatore esterno che di quello interno alla narrazione drammatica, e dunque il metro del canto sarà principalmente docmiaco (*supra* § 4.4.3).

28. Sull'importanza della corona come onorificenza destinata agli atleti vincitori cfr. BLECH 1982, 145-153.

29. Si tratta di Pind. *Ol.* 8, 9-10, ἀλλ' ὦ Πίσας εὐδενδρον ἐπ' Ἀλφειῷ ἄλσος, / τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι, «su, sacro boschetto di Pisa ricco di alberi presso l'Alfeo, accogli questo corteo e le corone che porta». Alla luce di questa precisa corrispondenza e della rarità delle attestazioni del termine, sembra improbabile che esso sia frutto di una corruzione e che dunque debba essere corretto in στεφαναφόρα, come molti stampano seguendo la proposta di Weil (cfr. l'apparato critico). La compresenza di una perifrasi geografica che coinvolge il fiume Alfeo e del riferimento all'incoronazione dei vincitori dei giochi olimpici si ritrova poi in altri luoghi pindarici: *Ol.* 7, 15, πελώριον ἄνδρα παρ' Ἀλφειῷ στεφανωσάμενον; *Ol.* 9, 17-20, πάρα/ Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον / ὅθεν στεφάνων ἄωτοι κλυτάν / Λοκρῶν ἐπαίροντι ματέρ' ἀγλαόδενδρον; *Nem.* 6, 17-18, κείνος γὰρ Ὀλυμπιονίκος ἐὼν Λιακίδαϊς / ἔρνεα πρῶτος ἐνεικεν ἀπ' Ἀλφειοῦ; *Isth.* 1, 65-66, Ὀλυμπιάδων τ' ἐξαιρέτοις / Ἀλφειοῦ ἔρνεσι. E ancora si possono citare come ulteriori confronti due passi bacchilidei: l'apostrofe a Zeus di *ep.* 8, 25-31, nonché *ep.* 13, 156-161.

30. Cfr. Pind. *Ol.* 1, 92, Ἀλφειοῦ πόρω; *Ol.* 3, 22, ζαθέοις ἐπὶ κρημνοῖς Ἀλφειοῦ; *Ol.* 13, 35-36, ἐπ' Ἀλφειοῦ / ῥέεθροισιν; Bacch. *ep.* 6, 3, ἐπ' Ἀλφειοῦ προχοαῖσι; *ep.* 11, 26, Ἀλφειὸν παρὰ καλλιρόαν.

la quale non esistono gare più prestigiose dei giochi olimpici<sup>31</sup>.

Dopo questa sezione del testo così marcatamente ‘olimpica’, per il tramite di una chiusa in ipodocmi<sup>32</sup> l’attenzione del coro torna alla propria danza e – con una seconda esortazione che chiude la strofe così come l’aveva aperta – invita Elettra a intonare il “canto di vittoria” in unione alla *performance* orchestrale (vv. 864-865, ἀλλ’ ἐπάειδε/ καλλίνικον ὦδ’ ἀν’ ἐμῶ χορῶ). Con καλλίνικος ὦδή si potrebbe fare riferimento al «canto intonato ad Olimpia per celebrare in modo estemporaneo i vincitori negli agoni» (CERBO 2012a, 277-278), oppure all’epinicio vero e proprio, visto che in Pind. *Pyth.* 5, 106-107 l’espressione τὸ καλλίνικον ... μέλος χαρίεν sembra chiaramente riferibile all’epinicio stesso<sup>33</sup>. La cosa interessante è che con questa affermazione il coro sembra definire in maniera piuttosto inequivocabile la natura della propria *performance*.

La risposta di Elettra a questa richiesta non sarà, tuttavia, né cantata, né danzata: in sette trimetri giambici – che dunque saranno stati recitati o eseguiti in *parakatalogé*<sup>34</sup> – la protagonista reagisce alla notizia con un’apostrofe alla luce del sole, alla terra e alla notte, che sembrerebbe il tipico inizio di un monologo tragico<sup>35</sup>, ma che viene rapidamente interrotta da un nuovo dinamismo scenico. Elettra, infatti, non si lascia andare troppo diffusamente alle esclamazioni di gioia (vv. 866-869), ma coglie subito il riferimento del coro alla στεφαναφορία, onore di cui Oreste si è reso meritevole, per metterla in atto *sulla scena* (vv. 870-872).

Oreste, in verità, ha già ottenuto l’onore della corona sul luogo del delitto: nel racconto del messaggero, infatti, si dice che di fronte alla rivelazione di Oreste i servi di Egisto avevano abbassato le proprie armi e lo avevano incoronato, intonando grida di vittoria

31. Cfr. Pind. *Ol.* 1, 7, μηδ’ Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν. E si veda anche l’apostrofe a Zeus in Pind. *Ol.* 2, 12-13, dove il dio è salutato come patrono “dell’eccellenza delle gare e del corso del fiume Alfeo” (v. 13, ἀέθλων τε κορυφὰν πόρον τ’ Ἄλφειοῦ).

32. La *metabolé* ritmica di quest’ultimo *colon* potrebbe essere stata dettata anche dall’esecuzione di movimenti orchestrici più vivaci in corrispondenza della chiusa del canto. Dal momento che non possiamo sapere quanto potesse essere lunga la cesura fra il v. 865 e l’inizio dell’intervento di Elettra, non è da escludere che la danza alla quale il coro allude con ἐμῶ χορῶ potesse continuare anche durante questo ‘intervallo’, accompagnata solo dalla musica.

33. Se prestiamo fede ai codici, anche in Pind. *Nem.* 4, 16 si avrebbe un’espressione analoga (ὕμνον καλλίνικον, così *supra* § 7.1, p. 174), ma proprio su questo punto il testo è molto discusso (si vedano i commenti di WILLCOCK 1995, 96 e HENRY 2005, 32). Sulla relazione più o meno identitaria fra καλλίνικος ὕμνος ed epinicio si veda AGÓCS 2012, 215-216.

34. Si schiera a favore della prima ipotesi ANDÚJAR 2018, 285-286; CERBO 2012a, 284 e 295, invece, seguita da CROPP 2013, 203, propende per la resa in recitativo, citando come confronto gli esametri recitativi che Neottolema pronuncia fra la strofe e l’antistrofe del coro in Soph. *Phil.* 839-842.

35. Cfr. CERBO 2012a, 284, con la n. 26. SWIFT 2010, 160-161 legge anche nell’apostrofe alla quadriga del sole un riferimento atletico, ma la formulazione potrebbe essere di per sé convenzionale e priva di allusioni al mondo dell’epinicio.

(vv. 854-855, στέφουσι δ' εὐθύς σοῦ κασιγνήτου κάρα/ χαίροντες ἀλαλάζοντες). Se dietro le ἀλαλαί degli uomini si può celare l'effettiva καλλίνικος ὠδή estemporanea, intonata sul luogo della 'gara' e coincidente con la proclamazione del 'vincitore', il canto corale può forse essere considerato un 'surrogato' dell'effettivo epinicio dedicato a Oreste al momento del *nostos*. Insieme al canto del coro, però, occorrerà una degna (e questa volta visibile) cerimonia d'incoronazione, perciò Elettra – in qualità di unico membro della famiglia in grado di svolgere questo compito – non si unisce alle danze delle sue giovani compagne e proclama:

866	ὦ φέγγος, ὦ τέθριππον ἡλίου σέλας,	Oh luce, oh quadriga splendente del sole!
867	ὦ γαῖα καὶ νύξ ἦν ἐδερκόμην πάρος,	Oh terra, e notte che prima mi circondava!
868	νῦν ὄμμα τοῦμόν ἀμπυχαί τ' ἐλεύθεροι,	Ora il mio sguardo può estendersi liberamente,
869	ἐπεὶ πατὴρὸς πέπτωκεν Αἴγισθος φονεὺς.	ora che è morto Egisto, l'assassino di mio padre!
870	φέρ', οἷα δὴ ἴχω καὶ δόμοι κεύθουσί μου	Su, care, portiamo fuori tutti gli ornamenti
871	κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμεν, φίλαι,	per il capo che ho dentro la mia casa!
872	στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου.	Voglio incoronare mio fratello vittorioso!

In questi versi non sembra di leggere un rifiuto a unirsi ai festeggiamenti<sup>36</sup>, ma una volontà di integrarli con le azioni necessarie a imbandire la più calorosa accoglienza per il ritorno del "fratello vittorioso" (v. 872, ἀδελφοῦ ... νικηφόρου). Di nuovo ricorre un appellativo dal sapore pindarico, poiché è frequente che i vincitori celebrati negli epinici siano salutati con l'aggettivo νικηφόρος<sup>37</sup>. E un celebre parallelo pindarico 'illumina' ancora una volta l'espressione con cui Elettra esprime la volontà di incoronare il fratello (v. 872, στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου): alla fine dell'*Olimpica* 1 Pindaro proclama infatti, con una punta di vanto, che tocca a lui incoronare Ierone (*Ol.* 1, 100-103, ἐμέ δὲ στεφανῶσαι/ κεῖνον ... χρῆ). E non bisogna dimenticare che l'attenzione posta su questa incoronazione si pone in stretta relazione con un desiderio espresso dallo stesso Oreste già in un momento precedente della tragedia, quando affermava di essere tornato in patria per ottenere "questa corona" (v. 614, ἦκω 'πὶ τόνδε στεφανόν· ἀλλὰ πῶς λάβω;).

L'azione intrapresa da Elettra in questi versi, dunque, non è affatto separata dalla celebrazione corale della vittoria, ma è perfettamente integrata al suo interno: il canto di vittoria e il gesto dell'incoronazione si completano a vicenda, senza lasciare alcun dubbio sul modo in cui questa scena doveva essere percepita dagli spettatori contemporanei. Difficilmente Euripide avrebbe insistito così tanto sulle corone se non avesse voluto mar-

36. Appare ingiusta l'affermazione di HENRICHs 1994-1995, 87, secondo il quale «Elektra is less than fully cooperative».

37. Cfr. Pind. *Ol.* 1, 115-116, εἴη... ἐμέ... νικαφόροις/ ὀμιλεῖν; *Ol.* 2, 5-6, Θήρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου/ γεγωνητέον; *Nem.* 3, 67, βοὰ δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδῃ πρέπει.

care in maniera netta la valenza simbolica di questo atto<sup>38</sup> e la stessa uscita temporanea di Elettra dalla scena andrebbe forse letta in quest'ottica: l'attenzione posta sui κόμης ἀγάλματα menzionati da Elettra al v. 871 – subito riecheggianti dai vv. 873-874 del coro (ἀγάλματα ... κρατί) – e sulla loro collocazione “dentro casa” (v. 870, οἶα δὴ ἔχω καὶ δόμοι κεύθουσί μου) è tale che l'uscita di Elettra sembra quasi preparata, giustificata e anche enfatizzata da queste ‘didascalie sceniche’ così puntuali<sup>39</sup>.

L'antistrofe, nella sua struttura metrica e tematica, risponde in modo così preciso alla struttura della strofe che sembra essere stata modellata su di essa. Si ripete, infatti, la medesima struttura in *Ringkomposition*:

- il *colon* 1 contiene di nuovo un imperativo rivolto a Elettra (v. 859, θές εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος ~ vv. 873-874, σὺ μὲν νυν ἀγάλματ' ἄειρε/ κρατί), la quale mentre prima era stata invitata a prendere parte ai festeggiamenti, adesso – in accordo con il desiderio espresso – viene esortata ad andare a prendere le corone per Oreste;
- i *cola* 2-3 contengono un nuovo riferimento alla danza (vv. 860-861, ὡς νεβρὸς οὐράνιον/ πῆδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐα ~ vv. 874-875, τὸ δ' ἀμέτερον/ χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον), che questa volta si limita a una mera dichiarazione d'intenti, senza fornire dettagli o istruzioni sulle effettive modalità della *performance* orchestrale;
- i *cola* 4-6 riprendono l'esposizione dei motivi che spingono il coro a gioire, focalizzandosi questa volta non tanto sull'impresa vittoriosa e sulla persona di Oreste (vv. 862-864), quanto sul merito del risultato conseguito, cioè il ritorno al potere dei legittimi sovrani (vv. 876-878);
- il *colon* 7 conclude l'intervento corale con un nuovo preciso riferimento alla qualità della sua *performance*, che richiama la chiusa della strofe anche attraverso delle significative corrispondenze sintattiche e omofoniche (vv. 864-865, ἀλλ' ἐπάειδε/ καλλίνικον ὦδ' ἔμῳ χορῶ ~ v. 879, ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βῶα χαρᾶ).

38. Come ha suggerito MARSHALL 1999-2000, 332-333, la scena dell'incoronazione di Oreste concretizza una metafora ricorrente in tutto il dramma: l'interpretazione dell'omicidio come una vittoriosa competizione atletica (cfr. ARNOTT 1981, 187-189; HOSE 1991, 51-52; MYRICK 1993-1994, 138-141; VISA-ONDARÇUHU 1999, 343-347; ALONGE 2007, 267-271; SWIFT 2010, 156-170; CERBO 2012a, 285; VAN EMDE BOAS 2017, 56-57). In questo senso essa può essere considerata un chiaro esempio di 'significant action' secondo la definizione di TAPLIN 2003, 42: «small deeds may be imbued with a meaning reaching far beyond the mere action itself».

39. Come si accennava alla n. 4 di p. 181, una voce fuori dal coro su questo punto è costituita da KUBO 1967, 24, che sostiene che Elettra rimanga sempre in scena e che le ghirlande le vengano consegnate dal coro all'inizio dell'antistrofe. Ma si veda la confutazione di questa ipotesi da parte di CERBO 2012a, 283 n. 22.

L'allusione all'accompagnamento dell'aulo proprio alla fine dell'antistrofe rende alquanto plausibile l'ipotesi di Ester Cerbo: «alla fine del corale, forse veniva eseguito un assolo di *aulos* che copriva il tempo necessario per l'ingresso in scena di Oreste, Pilade e del corpo di Egisto dalla εἴσοδος e per l'arrivo di Elettra dalla σκηνή» (CERBO 2012a, 293). Ci doveva essere un certo stacco<sup>40</sup>, dunque, tra la fine del canto corale e la nuova sezione di trimetri giambici pronunciati da Elettra, di modo che i tre attori avessero il tempo di rientrare in scena in modo trionfale<sup>41</sup>, scortando il cadavere di Egisto come un trofeo da mostrare<sup>42</sup>. Una volta che tutti avevano raggiunto la propria posizione sulla scena, Elettra doveva avvicinarsi a Oreste e Pilade pronunciando i seguenti versi:

880 ὦ καλλίνικε, πατὴρ ἐκ νικηφόρου	Oh vincitore, nato da padre vittorioso
881 γεγώς, Ὀρέστα, τῆς ὑπ' Ἰλίου μάχης,	nella guerra di Troia, Oreste,
882 δέξαι κόμης σῆς βοστρύχων ἀνδήματα.	prendi i nastri per i riccioli della tua chioma.
883 ἦκεις γὰρ οὐκ ἀχρεῖον ἔκπλεθρον δραμῶν	Poiché giungi a casa non dopo aver corso una
884 ἀγῶν' ἐς οἴκους ἀλλὰ πολέμιον κτανῶν	gara vana nello stadio, ma dopo aver ucciso
885 Αἴγισθον, ὃς σὸν πατέρα κάμὸν ὤλεσεν.	il nemico Egisto, assassino di nostro padre.
886 σύ τ', ὦ παρασπίστ', ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου	E tu, suo compagno d'armi, figlio di un uomo
887 παιδεύμα, Πυλάδη, στέφανον ἐξ ἐμῆς χερὸς	correttissimo, Pilade, dalle mie mani prendi
888 δέχου· φέρη γὰρ καὶ σὺ τῷδ' ἴσον μέρος	la corona: poiché anche tu con lui hai preso
889 ἀγῶνος. αἰεὶ δ' εὐτυχεῖς φαίνοισθέ μοι.	parte all'agone. Che io vi veda sempre felici!

Questi versi, così intrisi di lessico tipico dell'epinicio, possono essere considerati la degna conclusione della scena fin qui analizzata, e dunque parte integrante della *performance* corale, la cui funzione sembra essere proprio quella di preparare il *setting* scenico e gli spettatori per l'incoronazione che adesso si compie. L'apostrofe subito rivolta a Oreste, ὦ καλλίνικε<sup>43</sup> (v. 880) – che trova un precedente nelle parole con cui il messaggero era entrato in scena per annunciare la vittoria (vv. 761-762, ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες,/ νικῶντ' Ὀρέστην πᾶσιν ἀγγέλλω φίλοις), estendendo peculiarmente il titolo di καλλίνικοι anche alle ragazze del coro – sembra rifare il verso all'archilocheo τήνελλα

40. Ma non «an abrupt end», come vorrebbe HENRICHs 1994-1995, 88.

41. Purtroppo il testo non ci permette di capire se Oreste e Pilade entrassero in scena da soli oppure accompagnati dai servi di Egisto, che hanno riconosciuto in Oreste il legittimo padrone e per primi lo hanno proclamato e incoronato vincitore (cfr. vv. 844-855). Qualora questi servi avessero composto un piccolo κῶμος che scortava i due 'atleti' vincitori, il loro ingresso in scena risulterebbe ancora più connotato come il ritorno in patria dopo una vittoria atletica (cfr. SLATER 1984, 246-247).

42. Sull'eccezionalità di questo uso del cadavere sulla scena, dove viene portato non per il compianto funebre, ma per essere oltraggiato da Elettra poco dopo (v. 902, νεκρὸς ὑβρίζειν), cfr. DI BENEDETTO – MEDDA 1997, 288-289.

43. In Pind. *Pyth.* 1, 32-33, καλλίνικος è il titolo riconosciuto a Ierone: Ἰέρωνος ὑπὲρ καλλινίκου/ ἄρμασι. Sull'uso del termine καλλίνικος in Pindaro, nei suoi vari significati, si veda la raccolta di passi in AGÓCS 2012, 216 (con la n. 161) e 223.

καλλίνικε (fr. 324 West, v. 1), il *refrain* che veniva «ripetuto sul luogo della gara subito dopo ogni dichiarazione di vittoria» (ANGELI BERNARDINI 1992, 968)<sup>44</sup>. A seguire Elettra, prima di pronunciare il nome di Oreste, lo qualifica come figlio di un uomo a sua volta νικηφόρος (vv. 880-881), secondo una consueta norma formale della poesia encomiastica; poi gli consegna la corona, premio per l'impresa compiuta (v. 882), plausibilmente accompagnando le proprie parole con il gesto della mano mentre gli pone le ghirlande intorno al capo; infine enuncia il motivo dell'elogio, cioè l'agone in cui il *laudandus* si è distinto (vv. 883-885).

Il medesimo schema formale si ripete subito dopo per l'incoronazione di Pilade, anche nello stesso ordine:

- l'apostrofe espressa in vocativo (v. 880, ὦ καλλίνικε ~ v. 886, σύ τ', ὦ παρασίστ');;
- la lode del padre (vv. 880-881, πατρός ἐκ νικηφόρου/ γεγώς ... τῆς ὑπ' Ἰλίῳ μάχης ~ vv. 886-887, ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου/ παιδεύμα);
- il nome proprio del *laudandus*<sup>45</sup> (v. 881, Ὀρέστα ~ v. 887, Πυλάδη);
- l'invito a prendere la corona (v. 882, δέξαι κόμης σῆς βοστρύχων ἀνδήματα ~ vv. 887-888, στέφανον ἐξ ἐμῆς χερὸς/ δέχου);
- la menzione della gara appena vinta (vv. 883-885, ἦκεις γὰρ οὐκ ἀχρεῖον ἔκπλεθρον δραμῶν/ ἀγῶν' ἐς οἴκους ἀλλὰ πολέμιον κτανῶν/ Αἴγισθον, ὃς σὸν πατέρα κάμὸν ὤλεσεν ~ vv. 888-889, φέρη γὰρ καὶ σὺ τῶδ' ἴσον μέρος/ ἀγῶνος);
- il *makarismós* finale rivolto a entrambi (v. 889, αἰεὶ δ' εὐτυχεῖς φαίνοισθέ μοι).

Oltre alle corrispondenze tematiche e all'ordine degli argomenti, risaltano anche alcuni elementi evidenziati per corrispondenza isometrica all'interno dell'*ordo verborum*: la posizione incipitaria del verbo δέχομαι (v. 882, δέξαι ~ v. 888, δέχου) e del sostantivo ἀγῶν (v. 884, ἀγῶνα ~ v. 889, ἀγῶνος); la posposizione del nome proprio al sostantivo che lo qualifica come "figlio di" (v. 881, γεγώς, Ὀρέστα ~ v. 887, παιδεύμα, Πυλάδη).

Tutta questa attenzione formale al lessico e agli stilemi propri della poesia epinicia in questi trimetri giambici farebbe pensare che questa sezione epirrematica possa essere

44. Sul frammento archilocheo e sulla sua posizione nella storia del genere epinicio si vedano PAVESE 1997, 35-36; THOMAS 2007, 144-145.

45. Sulla 'necessità' del nome proprio nella letteratura encomiastica si veda la seguente osservazione di PAVESE 1967, 124: «nel tema della lode, come si presenta negli epinici e in altre composizioni encomiastiche, si può notare che il nome proprio è un elemento necessario, e governa tutti i predicati che seguono, fino a che, eventualmente, un nuovo nome proprio non intervenga a segnalare un nuovo personaggio. Ed è anche abbastanza naturale che sia così: poiché la persona lodata è la persona più importante nell'occasione, essa deve essere introdotta chiaramente col suo nome». E si veda, più ampiamente, PAVESE 1992, 49.

considerata la reale conclusione dello stasimo: anche se manca una distribuzione simmetrica dei due interventi di Elettra, si potrebbe proporre per questa struttura strofica uno schema del tipo “A *zia* A’ *zia*”, che mostra chiaramente come le due voci – solista e corale – si uniscano in questa scena celebrativa, pur mantenendo due modalità esecutive differenti che adempiono a distinte funzioni drammaturgiche. Se il coro danza e canta per gioire della vittoria di Oreste, come si addice a un gruppo di giovani donne, Elettra si fa carico – in questa particolare circostanza che vede entrambi i fratelli in esilio dal proprio palazzo – del compito semi-istituzionale di accogliere il ritorno a casa dell’atleta vittorioso, al quale spettano di diritto canti e corone<sup>46</sup>.

Gli espedienti scenici messi in atto da Euripide in questa sezione della tragedia, con l’inedita congerie di movimenti di entrate e uscite dei personaggi, insieme alla *variatio* strutturale che scardina la consueta forma dello stasimo<sup>47</sup>, si giustificano tutti nell’ottica di una deliberata riproposizione drammatica della celebrazione di una vittoria atletica. Tutti i livelli semantici indagati in queste pagine (lessico, stilemi retorico-formulari, metro) ci portano dunque nella direzione di una lettura epinicia dell’ode, che ad oggi rimane quella più largamente condivisa<sup>48</sup>. Rimangono da indagare e da spiegare, però, quei tratti della sezione corale che – in tempi anche molto recenti – sono stati ritenuti iporchematici, attraverso i quali si pone poi il problema del tipo di danza impiegato nella *performance*.

### 8.3.1 Un epinicio iporchematico?

Nella ‘temperie iporchematica’ della prima metà del Novecento non è mancato chi ha definito questo corale tragico un iporchema<sup>49</sup>, secondo il già discusso fraintendimento (*supra* § 2.3) che ha portato all’applicazione di questa etichetta a qualunque corale drammatico presentasse elementi evidenti di danza. Anche in tempi più recenti alcuni hanno mostrato un certo imbarazzo nel far convivere, all’interno della stessa ode,

46. SWIFT 2010, 160: «the suggestion that Orestes’ victory calls for a song and accompanying choral dance is also epinician in ethos, for it evokes the *topos* that praise-song is a central part of the recognition of the victor’s *aretē*». Sul collegamento, invece, fra il momento del ritorno dell’eroe e la *performance* del canto di vittoria in tragedia si veda CAREY 2012, 18.

47. Su questi aspetti innovativi si rinvia a CERBO 2012a, 280-283.

48. Oltre agli studi di SWIFT 2010, 159-163 e CERBO 2012a, citati a più riprese, si vedano, a titolo esemplificativo, KUBO 1967, 23; ROISMAN – LUSCHNIG 2011, 197.

49. Cfr. DE FALCO 1924, 39-40 n. 8 (= 1958, 79 n. 74), il quale lo definisce addirittura «vero iporchema», ma lo distingue dagli “iporchemi sofoclei” perché non presenta «la peculiarità [...] di precedere la catastrofe esprimendo pensieri di vivo giubilo»; SCHROEDER 1928, 96, che sottoscrive la definizione di ὑπόρχημα a quella di terzo stasimo; DENNISTON 1939, 154.

dei riferimenti così evidenti al genere epinicio con l'elemento – altrettanto evidente – dell'autoreferenzialità corale<sup>50</sup>. A tal proposito risulta esemplare il commento di Chris Carey:

this is a victory ode which relegates athletic victory to second place, an epinician which turns against its generic antecedents [...]. In contrast to the victory odes of Pindar and Bacchylides, which are notoriously unforthcoming about the nature of their performance, this ode opens with an explicit description of lively dance. [...] the foregrounding of rapid and energetic dance [...] suggests that we may have elements of the more energetic hyporchema blended with the epinician (CAREY 2012, 23-24).

Queste considerazioni sono state riprese e sviluppate da Rosa Andújar in un recente saggio che – pur riconoscendo i chiari riferimenti all'epinicio nella lingua, nell'immaginario, nel ritmo – mette questi elementi in secondo piano<sup>51</sup>, ponendo il *focus* sui riferimenti alla danza. La studiosa, infatti, ritiene che una lettura in chiave meramente epinicia sia scorretta, poiché essa non è in grado di rendere conto di una «explicit indication of vigorous dancing» che non rientra nelle caratteristiche performative proprie di questo genere lirico-corale, quanto piuttosto in quelle dell'iporchema. La novità rispetto ai sostenitori primo-novecenteschi di questa interpretazione del canto in chiave iporchematica consiste nel fatto che tale etichetta non è più impiegata nel suo significato tardoantico e moderno di 'canto danzato': attraverso una lettura ragionata delle fonti sull'iporchema<sup>52</sup>, la studiosa cerca di recuperare la dimensione performativa del genere lirico-corale, tracciando un metodo analogo a quanto si è proposto anche nel presente lavoro (*supra* § 2). Tuttavia, le conclusioni raggiunte sono diverse, in quanto la studiosa ha dato un peso maggiore alle testimonianze che parlano di una divisione dei compiti fra cantori e danzatori nell'esecuzione dell'antico iporchema<sup>53</sup>, giungendo così alla seguente definizione del genere: «a choral genre that separated the chorus into two visible groups of dancers and singers, as opposed to the normal practice of having the chorus perform both singing and dancing, in order to accommodate a more mimetic dance» (ANDÚJAR 2018, 276). Di conseguenza, l'elemento discriminante per l'individuazione di veri iporchemi in tragedia diventa, a suo parere, proprio questa separazione dei ruoli

---

50. Si vedano le difficoltà definitorie riscontrate da DISTILO 2012, II 417 e CROPP 2013, 203.

51. ANDÚJAR 2018, 283-284 ne riduce, infatti, la portata semantica, dandone la seguente giustificazione: «this device of setting up Orestes as hero-athlete is ironically intended to diminish the horror of the matricide precisely by comparing it to an athletic event».

52. Cfr. ANDÚJAR 2018, 267-276.

53. Cfr. ANDÚJAR 2018, 270-276. Il problema è stato affrontato in questa sede al § 2.1.2; si veda soprattutto la n. 15 a p. 44, dove sono raccolti i riferimenti bibliografici agli studi che si pongono a favore della tesi della Andújar.

fra gli esecutori della *performance*, che la studiosa individua distintamente solo nel terzo stasimo dell'*Elettra* euripidea<sup>54</sup>.

La lettura proposta da Rosa Andújar per il corale risulta molto diversa da quella esposta in questo capitolo, soprattutto perché la necessità di separare e distinguere nettamente la *performance* del coro dagli interventi in trimetri giambici di *Elettra* la porta non solo a immaginare un forte stacco fra l'esecuzione dinamica (cantata e danzata) dei coreuti e la 'staticità' dei trimetri recitati dall'attore, ma anche a leggere nella mancata risposta di *Elettra* all'invito del coro (vv. 864-865, ἀλλ' ἐπάειδε/ καλλίνικον ᾠδὴν ἐμῶ χορῶ) «a certain and irreparable process of separation» (ANDÚJAR 2018, 286). La funzione drammaturgica di questa "irreparabile separazione" fra attore e gruppo corale si giustificerebbe, a suo parere, con la volontà di mettere in enfasi la particolare condizione di isolamento in cui Euripide ha dipinto *Elettra* in questo dramma<sup>55</sup>:

Electra's status as a virgin who is now married is clearly problematic in the framework of these rituals, as is the fact that she is wed to someone who is her social inferior. By birth, she should lead the Argive dances but her ambiguous status means that she has no role in festival, and therefore no way to perform. Euripides' echo of the hyporchēma, if taken to mean a strategic disjunction between dancers and singers, would be an important way to illustrate and further emphasise Electra's unique but separate situation in his play (ANDÚJAR 2018, 288).

Sebbene questa prospettiva possa risultare affascinante, anche in virtù di quest'ultimo collegamento della specifica ricostruzione della *performance* dello stasimo con una lettura dell'intero dramma, sembra alquanto difficile che uno spettatore a teatro potesse cogliere un riferimento di questo tipo di fronte al vero e proprio 'bombardamento' di immagini atletiche e di caratteristiche compositive del canto di vittoria, che il poeta ha disseminato per tutta la durata dell'ode. Come si è tentato di mostrare nelle pagine precedenti, questi elementi sono troppo evidenti e pervasivi perché potessero passare in secondo piano per il pubblico di allora: anche qualora il testo non parlasse in maniera così chiara, la sola coerenza della partitura metrico-ritmica in *kat'enoplion*-epitriti<sup>56</sup> bastereb-

54. Questa conclusione la porta a ridurre drasticamente la lettura iporchematica di quei canti – come Soph. *Trach.* 205-224 (*supra* cap. 4) e *Ai.* 693-718 (*supra* cap. 3) – che contengono generici riferimenti del coro alla propria danza (cfr. ANDÚJAR 2018, 279-281), sulla base del seguente assunto: «we must assume that all *stasima* in tragedy were accompanied by rhythmic movements of some kind, so a direct reference to or even emphasis on dancing, no matter how energetic, is not necessarily a sign of the hyporcheme» (ANDÚJAR 2018, 281).

55. Giunge a conclusioni analoghe WEISS 2018, 70-73.

56. CERBO 2012a, 294: «per la tragedia si tratterebbe dell'unica volta in cui queste sequenze sono attestate in un contesto ben definito, tale da richiamare immediatamente all'uditorio il nesso con la poesia epinicia di impronta pindarica».

be a farci ipotizzare che l'esecuzione orchestrale e musicale del canto fosse quella comunemente impiegata nell'epinicio, non certo nell'iporchema, per il quale non sembrano attestare sequenze metriche di questo genere.

Il solo elemento della presenza esplicita di riferimenti alla danza non è sufficiente per mettere in dubbio la lettura epinicia dello stasimo, poiché se è vero che gli epinici di Pindaro e Bacchilide risultano ricchi di elementi di autoreferenzialità del coro, è anche vero che un tipo di danza detta *καλλίνικος* è menzionata da alcune fonti fra varie tipologie di danza che prevedevano l'accompagnamento dell'aulo<sup>57</sup>. Dal momento che anche lo stasimo dell'*Elettra* contiene un riferimento all'uso di questo strumento (v. 879, ξύναυλος βοά), non è da escludere che la *performance* orchestrale si rifacesse proprio alla ὄρχησις καλλίνικος. Questa, secondo la ricostruzione di Lillian Lawler, doveva essere una danza principalmente di tipo processionale non molto diversa da quella che, a suo parere, accompagnava gli epinici di Pindaro e Bacchilide<sup>58</sup>. Forse una parziale conferma di questa idea si avrebbe nell'epodo del secondo epinicio di Bacchilide, dove l'accompagnamento musicale del canto di vittoria è costituito dal "dolce suono degli auli" (Bacch. ep. 2, 12, γλυκεῖαν αὐλῶν καναχάν): l'uso del solo strumento a fiato potrebbe essere stato destinato ad accompagnare forme di celebrazione immediata della vittoria, in quanto adatto a canti brevi e dai tratti particolarmente vivaci<sup>59</sup>. Una certa varietà di modalità performative, tuttavia, non sembra da escludere<sup>60</sup>: in assenza di notizie più precise sui movimenti, i ritmi e la velocità di questa tipologia orchestrale, bisognerebbe perciò mantenere una certa cautela nell'affermare che la vivacità della danza cui sembrano alludere le parole del coro sia in contrasto con la *facies* epinicia del corale<sup>61</sup>.

### 8.3.2 Un messaggio etico e politico?

Rimane da indagare un ultimo aspetto: quali reazioni potrebbe aver voluto suscitare Euripide fra gli spettatori attraverso la scena dell'incoronazione di Oreste e l'esecuzione

57. Cfr. Athen. *Deipn.* 618c (= XIV 9, 30 Kaibel); Poll. 4, 100; Hesych. κ 481 Latte.

58. Cfr. LAWLER 1948, che a p. 256 fa riferimento anche a questo corale euripideo.

59. Si è brevemente accennato a questa tipologia di epinici a p. 173, n. 9.

60. LAWLER 1948, 262: «the *kallinikos* dance, then, can be performed by men alone, by women alone (as in the *Electra* of Euripides), or by men and women together. Apparently it can be freely processional, or rectangular, or in the *geranos* formation, with dancers side by side in a line. It can be brief (as in the snatches performed in the drama), or, presumably, can last all night. It can be in honor of Heracles himself, of some other divinity, of an athletic victor, of a dramatic victor or prospective victor, of some great hero, or of a military or tactical victory. It is always accompanied with flute-music and song, and is quite obviously joyous».

61. Per un'ipotesi di parziale ricostruzione orchestrale di un altro canto tragico ascrivibile al genere dell'epinicio, si veda RODIGHIERO 2012a, 79-89 (sul primo stasimo delle *Trachinie* di Sofocle).

di un canto di vittoria? È possibile leggere in questa scelta un messaggio etico e/o politico dell'autore?

Secondo un'interpretazione di Geoffrey Arnott che ha avuto largo seguito, in questa tragedia Euripide avrebbe voluto mostrare ai suoi contemporanei l'inadeguatezza del codice d'onore arcaico, ancora attaccato a valori eroici di matrice omerica che ormai risultavano nettamente in contrasto con la classe aristocratica dell'Atene di fine V sec. a.C., dove tali valori, più che dagli aristocratici, erano rispettati da personaggi umili. Il moralmente irreprensibile marito di Elettra in questo dramma, ad esempio, presenta un comportamento talmente nobile da porsi in netto contrasto con la violazione della *ξενία* e della ritualità del sacrificio messa in atto da Oreste in occasione dell'omicidio di Egisto<sup>62</sup>.

Nel solco di questa linea interpretativa, la considerevole concentrazione di immagini atletiche in questo dramma andrebbe perciò letta in chiave ironica: il poeta avrebbe caricato a tal punto il personaggio di Oreste di un'*allure* eroica – veicolata dai ricorrenti rimandi a Olimpia, agli agoni atletici, alle corone che spettano al vincitore – solo per mostrare il contrasto fra questa ideologia aristocratica ormai inattuale (che mostra il rampollo per ciò che dovrebbe essere, non per ciò che è) e la cruda realtà dei fatti, che emerge in modo inequivocabile nel momento in cui Oreste colpisce alle spalle durante un rito sacrificale l'ospite che lo aveva così benevolmente accolto<sup>63</sup>. In quest'ottica, dunque, la celebrazione festosa del coro e l'insistenza di Elettra sulle corone – dettagli che contribuiscono a restituire l'immagine di un Oreste-*'atleta olimpico'*, degno delle più alte lodi e di onori magnificenti – si configurano come il punto culminante di una rappresentazione amaramente ironica dei protagonisti del dramma<sup>64</sup>.

Se dunque ci sforziamo di porre in secondo piano la rappresentazione e l'interpretazione epinicia di questa scena, seguendo la lettura iporchematica, la priviamo anche di questa lettura contrastiva, che contribuisce a caricarla di un'ambivalenza che sembra pervadere tutta la tragedia. Tale "doppiezza" del messaggio euripideo – per richiamare il

62. Cfr. ARNOTT 1981 e le varie letture che si pongono su questa linea esegetica: EASTERLING 1988, 101-108; DE JONG 1990, 16-19 (= 2003, 382-388); RAEBURN 2000, 160-161; SWIFT 2010, 158-159, 162-163 e 170; CAREY 2012, 22-23; CERBO 2012a, 284; WOHL 2015, 72-73; VERHEIJ 2016, (specialmente le pp. 769-777 sulla raffigurazione della morte di Egisto). Sono, invece, in disaccordo con questa visione eticamente problematica dell'omicidio di Egisto LLOYD 1986, 15-16; PIPPIN BURNETT 1998, 233-235; PAPADIMITROPOULOS 2008, 120-123.

63. Cfr. ARNOTT 1981, 187-189.

64. ARNOTT 1981, 188: «the chorus then erupts in joyful (dare one also say, Pindaric?) dactylo-epitrites [...] Such a heavy accumulation of games imagery in this brief section must be deliberate. Its function is complex but primarily ironizing». Questo sarebbe, dunque, uno di quei casi in cui «the lyric genre presents a positive set of values and beliefs, which are questioned and undermined in tragedy» (SWIFT 2010, 172).

titolo di Arnott, *Double the Vision: A Reading of Euripides Electra* – non solo darebbe ulteriori elementi alla lettura epinicia dello stasimo, ma spiegherebbe anche – e in maniera piuttosto soddisfacente – per quale motivo Euripide abbia composto questo canto corale non solo insistendo così ostinatamente sull’immaginario agonale, ma anche cercando di riprodurvi un’arcaicità formale che a quei tempi doveva ormai risultare anacronistica: l’elogio della vittoria di un singolo aristocratico era ovviamente in contrasto con l’ideologia democratica di Atene e forse per questo motivo il genere dell’epinicio nella seconda metà del V sec. a.C. sparì quasi del tutto<sup>65</sup>.

Si diceva ‘quasi del tutto’, perché si ha notizia di un epinicio per Alcibiade composto proprio da Euripide<sup>66</sup> in occasione della sua vittoria alle Olimpiadi del 416 a.C., celebre nell’antichità perché vi gareggiavano ben sette carri della sua scuderia, garantendogli così tutti i primi posti della classifica<sup>67</sup>. L’eccezionalità della vittoria comportò una sua altrettanto eccezionale celebrazione, tramite la ripresa di un genere poetico non più in voga e l’affidamento della committenza a un poeta che, a quel tempo, era sulla bocca di tutti<sup>68</sup>.

Quel poco che possiamo ancora leggere di questo componimento può risultare interessante, poiché presenta alcune caratteristiche di arcaicità formale analoghe a quelle rilevate nello stasimo dell’*Elettra*, sia nell’uso dei *kat’ enoplion*-epitriti, sia nell’impostazione dei contenuti<sup>69</sup>. Ecco il frammento iniziale che ci rimane, secondo il testo e la colometria di Page (*PMG* 755)<sup>70</sup>:

σὲ δ’ ἄγαμαι,	... υ υ υ –    <sup>H</sup>	... cr
ὦ Κλεινίου παῖ· καλὸν ἄ νίκα,	--- υ --- υ ---	epitr <sup>ia</sup> hem <sup>m</sup>
κάλλιστον δ’ ὃ μή τις ἄλλος Ἑλλάνων,	--- υ --- υ ---	do do <sup>kaibel</sup>
ἄρματι πρῶτα δραμεῖν καὶ δεύτερα καὶ τρίτα<τα>,	--- υ --- υ --- υ --- υ ---    <sup>υ</sup>	hem <sup>m</sup> pros <sup>a</sup>
βῆναι τ’ ἀπονητὶ Διὸς στεφθέντ’ ἐλαία	--- υ --- υ --- υ ---	pros <sup>a</sup> reiz <sup>a</sup>

65. Cfr. SWIFT 2010, 106-112 e ALONI 2012, 25-26 e 83; ma ovviamente al declino del genere dovettero contribuire diversi fattori concomitanti (cfr. AGÓCS – CAREY – RAWLES 2012, 3-4).

66. Sul componimento si vedano BOWRA 1960; VISA-ONDARÇUHU 1999, 324-330; MANN 2001, 105-111; GENTILI – CATENACCI 2007, 364-366; SWIFT 2010, 115-118.

67. Come notava già Plutarco nell’introdurre il frammento euripideo che stiamo per citare (cfr. Plut. *Alc.* 11), c’è una discordanza delle fonti sulle esatte posizioni ‘vinte’ dagli aurighi di Alcibiade, in quanto Tucide – nel discorso agli Ateniesi pronunciato dallo stesso Alcibiade prima della spedizione in Sicilia – parla di primo, secondo e quarto posto (Thuc. VI 16, 2, ἐνίκησα δὲ καὶ δεύτερος καὶ τέταρτος ἐγενόμην), mentre Euripide di primo, secondo e terzo, in accordo con la testimonianza di Isocrate (Isocr. 16, 34, καὶ πρῶτος καὶ δεύτερος γενέσθαι καὶ τρίτος). Sulla partecipazione di Alcibiade a quei giochi olimpici si vedano anche CATENACCI 1992, 32-34; VICKERS 2008, 123-125; e l’analisi storica di GRIBBLE 2012, il quale però non crede che l’epinicio sia veramente attribuibile a Euripide.

68. Sul carattere propagandistico del progetto si veda ANGELI BERNARDINI 1992, 972-974.

69. Il raffronto è stato proposto da CERBO 2012a, 293.

70. Per scelte testuali alternative si vedano BOWRA 1960, 74 e GENTILI – CATENACCI 2007, 365-366.

κάρυκι βοᾶν παραδοῦναι<sup>71</sup>.

—○○—○○—

en<sup>a</sup>

Si noti anche in questo componimento la conformazione del poeta agli aspetti formali del genere epinicio nella tessitura metrica; nell'attestazione di ammirazione per il *laudandus* (v. 1, σὲ δ' ἄγαμαι); nell'apostrofe al vincitore mediante il patronimico (v. 2, ὦ Κλεινίου παῖ); nell'uso della frase nominale per esprimere una massima universale (v. 2, καλὸν ἂ νίκα), immediatamente seguita dal passaggio avversativo all'occasione del canto (v. 3, κάλλιστον δ' ...); nell'elogio dell'eccezionale vittoria olimpica (vv. 3-4) attraverso il dettaglio del tipo di gara (v. 4, ἄρματι ... δραμεῖν); nella menzione della cerimonia d'incoronazione (vv. 5-6, Διὸς στεφθέντ' ἐλαίᾳ/ κάρυκι βοᾶν παραδοῦναι).

Ci sono, tuttavia, alcuni elementi stridenti che potrebbero farci leggere anche in questo componimento un intento ironico dell'autore, espresso attraverso una sottile sovversione delle norme metriche e del codice etico dell'epinicio<sup>72</sup>. Partendo dal dato metrico, infatti, risaltano per contrasto i due docmi del v. 3, che non ci aspetteremmo all'interno di un contesto prosodiaco così omogeneo: difficilmente *cola* di questa famiglia ritmica si riscontrano fra *kat'epion*-epitriti e in questi versi risultano certamente più dissonanti dei due ipodocmi dello stasimo dell'*Elettra*, perché la *metabolé* ritmica non sembra 'giustificata' né dal contenuto del verso, né da un eventuale effetto clausolare.

Suona molto strano, inoltre, l'ἄπονητί del v. 5: elogiare il vincitore di una gara per "non aver faticato" sarebbe stato paradossale nell'ottica di Pindaro, che invece è solito enfatizzare l'importanza del πόνος come uno degli elementi imprescindibili per ottenere il successo<sup>73</sup>. Non sono infrequenti le γνῶμαι pindariche su questo argomento: *Ol.* 10, 22-23, ἄπονον δ' ἔλαβον χάρμα παῦροί τινες,/ ἔργων πρὸ πάντων βιότῳ φάος, «sono pochi quelli che senza fatica conseguono la gioia, che illumina la vita più d'ogni altra impresa»; *Pyth.* 12, 28-29, εἰ δέ τις ὄλβος ἐν ἀνθρώποισιν, ἄνευ καμάτου/ οὐ φαίνεται, «se esiste fra gli uomini una qualche felicità, essa non appare mai senza sforzi»; *Nem.* 7, 74, εἰ πόνος ἦν, τὸ τερπνὸν

71. «Ti ammiro, figlio di Clinia! Bella cosa la vittoria, ma cosa più bella – impresa compiuta da nessun altro greco! – è arrivare primi, secondi e terzi nella gara del carro e andare a farsi proclamare dall'araldo senza aver faticato, con il capo cinto dall'ulivo di Zeus».

72. E a proposito di infrazioni del codice etico, sembra che ci fosse qualcosa di illegale anche nella vittoria di Alcibiade alle Olimpiadi, se prestiamo fede ad alcune fonti che lo accusano di aver sottratto con l'inganno una quadriga a un cittadino ateniese e di averla fatta correre a suo nome (cfr. Ps.-And. 4, 26; Isocr. 16, 1; Plut. *Alc.* 12; Diod. Sic. XIII 74, 3; si veda anche VICKERS 2008, 124-125).

73. Anche BOWRA 1960, 77 e MANN 2001, 107-111 hanno notato l'assenza di riscontri pindarici per questa espressione, ma hanno cercato di giustificare l'avverbio senza leggerci alcuna sfumatura ironica. GENTILI – CATENACCI 2007, 366 commentano così l'avverbio: «la vittoria è così schiacciante da sembrare ottenuta "senza fatica" o, secondo un'altra ipotesi, è tale perché Alcibiade, com'era normale nelle gare equestri, non aveva guidato le quadrighe, ma ne era lo *sponsor*».

πλέον πεδέρχεται, «quando c'è stata fatica, segue un piacere ancora maggiore». Forse non è privo di significato il fatto che nell'*Elettra* una massima dal contenuto molto simile a queste sia messa in bocca all'umile contadino: vv. 80-81, ἀργὸς γὰρ οὐδεὶς θεοὺς ἔχων ἀνὰ στόμα/ βίον δύναιτ' ἄν ξυλλέγειν ἄνευ πόνου, «infatti non c'è persona pigra che, pur avendo il nome degli dèi sempre sulla bocca, possa guadagnarsi da vivere senza fatica».

D'altro canto, ἀπονητί potrebbe richiamare alla memoria l'avverbio ἀκονητί/ἀκονίτι, “senza (sporcarsi di) polvere”, come si definivano tecnicamente quelle vittorie nella lotta o nel pancrazio ottenute senza combattere, perché l'avversario si era ritirato dalla gara<sup>74</sup>. In quest'ottica ἀπονητί sarebbe da leggere come una variante di ἀκονητί, a voler indicare che Alcibiade ha vinto quasi ‘senza combattere’: non a causa di un rifiuto da parte degli avversari (qui sta la sostanziale differenza!), ma perché essi erano quasi inesistenti. Bisognerà chiedersi, però, se sia lecito attribuire all'avverbio un senso figurato che non sembra ancora attestato nel V sec. a.C.<sup>75</sup> e, di conseguenza, come mai Euripide – qualora intendesse davvero riferirsi a una vittoria ‘facile’ e scontata, senza avversari – abbia posto l'accento sull'assenza di πόνος piuttosto che sull'assenza di κόνις. È vero che il vincitore designato di una gara equestre non era colui che aveva materialmente compiuto la fatica atletica, ma non sembra che Pindaro fosse solito evidenziare l'ἀπονία del vincitore negli epinici composti per celebrare le vittorie con il carro o il cavallo montato: al contrario, capita anche che il poeta attribuisca al proprietario dei cavalli i meriti sportivi dell'auriga<sup>76</sup>.

Di fronte a queste sottili incongruenze, non è forse possibile che la vicinanza – forse anche cronologica<sup>77</sup> – fra l'epinico per Alcibiade e l'*Elettra* sia da cercare non solo negli aspetti formali e nel genere di riferimento, ma anche nell'intento ironico – o quantomeno problematizzato – con cui Euripide li ha composti? La stessa presentazione dell'eccezionalità del trionfo olimpico di Alcibiade – con quell'imprecisione (plausibilmente

74. Cfr. HARRIS 1972.

75. Si veda l'uso di ἀκονίτι in Thuc. IV 73, 2 e Xen. Ages. 6, 3 (le due attestazioni più antiche), dove ci si riferisce all'effettiva assenza di un combattimento in operazioni belliche. E ancora in senso ‘letterale’, nel IV sec. a.C., l'avverbio è usato dagli oratori in riferimento a contesti bellici (cfr. Dem. 18, 200; 19, 77) o all'arena politica (cfr. Dem. 15, 31) e giudiziaria (cfr. Aeschin. 1, 64). Solo più tardi, con Polibio, si registra uno slittamento del significato verso un metaforico ‘senza fatica’ (si veda soprattutto Polyb. XXXVIII 8, 3, μὴ [...] ἐπελθῶν ἕτερος ἀκονίτι λάβῃ τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ἐκείνου πόνων).

76. Si veda il caso di *Pyth.* 2, 8, con BURTON 1962, 113; i commenti di CAREY 1981, 26 e di E. Cingano in GENTILI 1995, 368; e – per qualche considerazione più generale su tale consuetudine – NICHOLSON 2005, 25-41.

77. È probabile, infatti, che l'*Elettra* euripidea sia stata scritta e rappresentata intorno a quegli stessi anni: contro l'invalsa datazione bassa che, per ragioni storiche, collocava la tragedia nel 413 a.C. (cfr. DENNISTON 1939, xxxiii-xxxiv), oggi si tende a considerarla precedente (cfr. BASTA DONZELLI 1978, 27-71; CROPP 2013, 31-33; AVEZZÙ 2003, 178-179; ROISMAN – LUSCHNIG 2011, 28-32; DISTILO 2012, I 1-6).

intenzionale) sul terzo posto in luogo del quarto (*supra* p. 196, n. 67) – non potrebbe apparire ironicamente esagerata<sup>78</sup>, come l'incoronazione di Oreste messa in scena nella tragedia?

Si tratta ovviamente di un'ipotesi di lettura che fa leva sull'ambivalenza del dettato euripideo e che ci potrebbe a supporre un rapporto ambiguo fra Euripide e Alcibiade, anche nella loro veste (rispettivamente) di poeta e committente: pur nella cornice di un codice formale come quello del genere epinicio, dove l'espressione della lode per il vincitore dovrebbe apparire priva di dubbi, dovremmo ammettere senza riserve che un tragediografo verso la fine del V sec. a.C. si attenesse severamente a tali 'regole non scritte'? Si può davvero affermare fideisticamente che una personalità così complessa e progressista come quella di Euripide «had thus been in Alcibiades' pocket ever since he wrote a praise poem in honour of Alcibiades' Olympic victory of 416 BC» (VICKERS 2015, 45)?

In assenza di prove certe sulla simpatia di Euripide per Alcibiade all'altezza della sua tanto chiacchierata vittoria olimpica, né per ciò che riguarda gli anni successivi<sup>79</sup>, forse non ci resta che tenere aperta ogni possibilità esegetica, anche esprimendo un ragionevole dubbio sulle effettive convinzioni politiche dell'autore.

---

78. Si pensi a come lo stesso Pindaro cerchi a volte di evitare «un 'eccesso di lode'» che «finirebbe col provocare invidia (*φθόνος*)» (LOMIENTO 2015, 134), attenendosi a un principio di 'giusta misura' anche nell'enumerazione dei meriti del *laudandus*.

79. Non sembrano dirimenti, a tal proposito, le letture proposte da Michael Vickers su alcuni drammi euripidei, che a suo parere celerebbero sotto la coltre del mito una persistente propaganda del poeta a favore di Alcibiade (cfr. VICKERS 2008, 5, 82-94, 106-111; VICKERS 2015, 45-53, 57, 89-90, 107).



## 9 Sofocle, *Trachinie* 633-662

Il secondo stasimo delle *Trachinie* segue la scena in cui Deianira espone alle giovani donne che compongono il gruppo corale il piano che ha architettato per riconquistare il marito: intingere una veste con il sangue di Nesso e affidarla all'araldo Lica affinché la consegni a Eracle, come regalo da parte della sua sposa. Il dono si rivelerà letale, ma il coro accoglie benevolmente il piano di Deianira e, in un'atmosfera di lieta attesa per il *nostos* dell'eroe e di sincera fiducia nel ricongiungimento dei due sposi, esegue un canto composto da due coppie strofiche (schema: AA'BB'), con il quale invita tutti gli abitanti della regione di Trachis ad accogliere festosamente Eracle.

Questo canto corale, collocato esattamente a metà della durata del dramma, rappresenta allo stesso tempo l'acme della sua prima parte e il punto di svolta dell'azione drammatica: già a partire dall'attacco del terzo episodio, infatti, comincia la fase discendente della parabola che porterà all'autodistruzione di Deianira e alla presentazione di un Eracle agonizzante sulla scena. Forse proprio per assolvere a una funzione di 'cerniera' fra la prima e la seconda metà del dramma, il secondo stasimo da un lato costituisce l'epilogo di quelli che fino ad ora sono stati i temi portanti dell'azione scenica, dall'altro introduce allusivamente le sciagure che stanno per arrivare. I richiami ai canti precedenti sono piuttosto evidenti: il coro ripropone, infatti, quel tono di festa espresso al massimo grado nel corale infraepisodico (*supra* cap. 4), ma allarga lo sguardo – e dunque la richiesta dei festeggiamenti – dal palazzo all'intera regione circostante (cfr. vv. 202-206 e vv. 633-639); l'*aulós* viene nuovamente menzionato come lo strumento d'accompagnamento di tali celebrazioni (cfr. vv. 216-221 e vv. 640-643); Eracle è presentato, come nel primo stasimo (vv. 510-513), in veste di valoroso e vittorioso figlio di Zeus (vv. 644-646) e, come nella parodo (vv. 94-121), il coro esprime la preoccupazione propria e di Deianira per la condizione dell'eroe disperso per mare e l'ansiosa attesa del suo ritorno (vv. 647-652).

In una tragedia che viene spesso annoverata fra i cosiddetti '*nostos plays*' (TAPLIN 1977, 124)<sup>1</sup> non stupisce che un intero intervento corale si concentri sui preparativi della regione di Trachis per l'accoglienza dell'eroe; né risulta inappropriato il fatto che questo

---

1. Sulle *Trachinie* come 'tragedia del *nostos*' hanno scritto STINTON 1985, 409; ALEXOPOULOU 2004, 57; SWIFT 2011, 410-411; KRATZER 2013, 25; BIFFIS 2018, 149.

tema venga affrontato nel momento che precede immediatamente la catastrofe drammatica, secondo un espediente che abbiamo visto essere tipico della tecnica drammaturgica sofoclea (*supra* § 2.3.2).

## 9.1 Testo e traduzione

633	1	ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα,	Voi che abitate presso i rifugi per le navi
634	2	θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους	e i luoghi rocciosi, presso i caldi bagni e
635	3	Οἴτας παραναιετάοντες, οἳ τε μέσσαν	le alture del Monte Eta; e voi presso
636	4	Μηλίδα πᾶρ λίμαν	la parte più interna del golfo Maliaco,
637	5	χρυσалаκάτου τ' ἀκτὰν κόρας,	e sulla riva della vergine dall'aurea freccia,
638	6	ἐνθ' Ἑλλάνων ἀγοραὶ	là dove si riuniscono le assemblee
639	7	Πυλάτιδες καλέονται,	dei Greci, dette 'alle Porte':

640	1	ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν	per voi presto l'aulo dal dolce suono
641	2	αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν	tornerà a levarsi, emettendo un suono
642	3	ἰάχων καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας	non stridente, ma in accordo con quello
643	4	ἀντίλυρον μούσας.	della lira, strumento di musica divina.
644	5	ὁ γὰρ Διὸς, Ἄλκμηνας κόρος	Il figlio di Alcmena – e figlio di Zeus –
645	6	σεὔται πάσας ἀρετᾶς	corre verso casa, portando con sé
646	7	λάφυρ' ἔχων ἐπ' οἴκους·	bottini di tutto il suo valore.

647	1	ὄν ἀπόπολιν εἶχομεν	Lui, lontano dalla patria, per dodici mesi
648	2	πάντᾳ δυοκαίδεκάμηνον ἀμμένουσαι	l'abbiamo aspettato guardando per mare
649	3	χρόνον, πελάγιον, ἴδριες οὐδέν·	da ogni parte, senza sapere nulla.
650	4	ἃ δέ οἱ φίλα δάμαρ	E lei, la sua povera sposa –
651	5	τάλαιν', ἃ δυστάλαινα, καρδίαν	ah infelice! – per lui si corrodeva
652	6	πάγκλαυτος αἰὲν ὄλλυτο·	sempre il cuore, tutta in lacrime.
653	7	νῦν δ' Ἄρης οἰστρηθεὶς	Ma adesso Ares, che non ha pace,
654	8	ἐξέλυσ' ἐπίπονον ἀμέραν.	ha posto fine al tempo delle pene.

655	1	ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο· μὴ	Venga, venga! Non si arresti
656	2	σταίη πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶ,	la nave dai molti remi che lo trasporta,
657	3	πρὶν τάνδε πρὸς πόλιν ἀνύσειε,	prima di raggiungere questa città,
658	4	νασιῶτιν ἐστίαν	dopo aver lasciato per essa l'altare
659	5	ἀμείψας, ἔνθα κλήζεται θυτήρ·	dell'isola dove dicono stia sacrificando.
660	6	ὄθεν μόλοι †πανάμερος,	Da lì venga in questo stesso giorno (?),
661	7	τᾶς Πειθοῦς παγχρίστῳ	unito al peplo (?) tutto unto di Persuasione,
662	8	συγκραθεὶς ἐπὶ προφάσει θηρός†.	secondo la predizione della fiera.

633 ναύλοχα plerr. codd.: ναύλοχος A 635 παραναιετάοντες plerr. codd.: παρναιετάοντες K: περναιετάοντες ZnTr (παρα Tr s.l.): πέρι ναιετάοντες Zg μέσσαν LTr: μέσαν AUYZoZgZn: οἳ τε μέσσαν om. K 636 πᾶρ Tr: παρὰ LKAUZYozgZn 639 om. K καλέονται codd.: κλέονται Musgrave: καλεῦνται Hermann 640 ὑμῖν Tr: ὑμῖν LKAUZYgZn: ἡμῖν Zo 642 ἰάχων codd.: ἀχῶν Elmsley 644 Ἄλκμηνας τε κόρος plerr. codd. (κοῦρος AUy):

τε del. Tr: Ἀλκμήνας τε παῖς Wecklein 645 σεῦται codd.: σοῦται Elmsley 646 ἐπ' οἴκους plerr. codd.: ἀπ' οἴκους K 647 ἀπόπτολιν plerr. codd.: ἄπολιν ZgZn 648 πάντα codd.: πάντα Bothe (παντᾷ Jebb): βάντα Dawe (cfr. 165, 247) δυοκαιδεκάμηνον plerr. codd.: δυωδεκάμηνον K: δυοδεκάμηνον ZgZn 651 τάλαινα, ᾶ Lloyd-Jones: τάλαινα codd.: τάλαιναν Dindorf 654 ἐξέλουσ' codd.: ἐξέλουσέ μ' Erfurdt: ἐξέλουσεν Pearson ἐπίπονον ἀμέραν codd.: ἐπιπόνων ἀμεράν Erfurdt 657 ἀνύσειε AUZYozgZn: ἀνύσεις LK: ἀνύσειεν Tr 660 πανάμερος codd.: πανίμερος Mudge 661 τᾶς codd.: τῶ Reiske 662 συγκραθεῖς codd.: συντακεῖς Blaydes: συμπλακεῖς Lindner ἐπὶ προφάσει θηρός codd.: ἐπὶ προφάσει φάρους Haupt: θηρός ὑπο παρφάσει Pearson (παρφάσει iam Paley): θηρός ἐπὶ παρφάσει Stinton

[LKAUZYozgZnTTaTe] 635 παρναιετᾶντες/ K οἱ τε/ ZgZn περιναιετᾶντες/ οἱ τε μέσσαν/ Tr 635-636 μέσαν – λίμαν/ ZgZn 638-640 coniung. K omissio v. 639 642 ἐπάνεισιν/ ἀλλὰ θείας/ Tr 648-649 δυοκαιδεκάμηνον/ ἀμμένουσαι χρόνον/ πελάγιον – οὐδέν/ Tr 650-651 coniung. K ἅ δέ – τάλαιναν/ δυστάλαινα καρδίαν/ Tr 656-657 σταίη – ὄχημα/ ναὸς – τάν/ δε πρὸς πόλιν ἀνύσειεν/ Tr 658-659 νασιωτῖν – κλήζεται/ ZgZn νασιωτῖν – ἀμείψας/ ἔνθα – θυτήρ/ Tr 659-660 θυτήρ – πανάμερος/ ZgZn 661-662 coniung. K omissio παγχρίστῳ συγκραθεῖς

### 9.1.1 Scelte testuali

I problemi testuali posti da questo stasimo sono numerosi e di diversa natura: per rendere conto del testo che qui si stampa, in questa sezione essi andranno discussi analiticamente.

La prima difficoltà si incontra già al primo verso, dove, per restituire un significato soddisfacente, *ναύλοχα* e *πετραῖα* (v. 633) vanno intesi come aggettivi sostantivati, e perciò bisogna inserire un segno d'interpunzione alla fine del verso: «θερμὰ λουτρά in tal modo è epesegetico di *ναύλοχα*, e *πάγους Οἴτας* di *πετραῖα*» (LONGO 1968, 230).

Poco dopo, al v. 635, il verbo *παρναιετᾶω* è stato sospettato perché si tratterebbe di un *hapax* assoluto, ma la sua preservazione nella maggior parte dei codici dovrebbe essere sufficiente a difenderlo contro il *facilior* *περιναιετᾶω*, probabile banalizzazione dovuta al fatto che quest'ultimo verbo è usato sin da Omero per esprimere il medesimo concetto.

Al v. 636 la correzione triciniana della preposizione *παρά* in *πάρ* appare necessaria per ottenere un comune *hemiepes* maschile, altrimenti interpretabile come un emiasclepiadeo II. Tuttavia, se da un lato questo intervento sul testo regolarizza la scansione metrica, dall'altro ci conduce ad ammettere un'anomalia linguistica<sup>2</sup>, in quanto non esistono esempi certi dell'uso della forma apocopata di *παρά* in Sofocle, cosa che accade invece in Eschilo<sup>3</sup>. Si potrebbe infatti mantenere *παρά*, preferendo l'interpretazione coriambica e accettando una soluzione in *biceps* del secondo *longum* del coriambo<sup>4</sup>; oppure proponendo una responsione del tipo  $-\sim\varpi--$ , analizzabile come un pentemimere anapestico

2. Come nota anche DAVIES 1991, 169.

3. Cfr. *Eum.* 229 (in *zia* pronunciati dal coro); *TrGF* III F 204b, 3 (in *lyricis*). Neppure in Euripide esistono dei paralleli.

4. Per la difesa di questa possibilità e dell'interpretazione coriambica cfr. KAMERBEEK 1959, 144 e POLIZIO 2002, 67-68.

con una sequenza di quattro brevi, indubbiamente rara, ma ammessa negli anapesti lirici<sup>5</sup>. Si otterrebbe, tuttavia, un *colon* ammissibile in contesti docmiaci<sup>6</sup>, ma difficilmente difendibile nel contesto metrico-ritmico di questo canto. Alla luce di queste considerazioni, si è infine preferito accettare *πάρ*: non appare implausibile, in fondo, che Sofocle possa essersi servito – *in lyricis* e per convenienza metrica – della versione apocopata della preposizione, considerato il suo frequente uso nell’epica e nella poesia lirica<sup>7</sup>.

Al v. 639 il trådito *καλέονται* viene solitamente mutato in *κλέονται* per ragioni prosodiche, in quanto la strofe avrebbe una sillaba breve di troppo rispetto all’antistrofe; questo minimo problema, però, si risolve facilmente leggendo *-έο-* in sinizesi<sup>8</sup>. In questo contesto, tra l’altro, il verbo *καλέω* potrebbe risultare particolarmente pregnante se letto in una sorta di *ἀπὸ κοινοῦ* con *ἀγοραί* (“vengono convocate le assemblee”) e *Πυλάτιδες* (“sono dette ‘alle Porte’”): un’espressione ellittica per indicare – con un riferimento anacronistico – Antela, prima sede dell’Anfizionia delfica situata subito a ovest del passo delle Termopili.

Al v. 640 quasi tutti i codici trasmettono *ὕμῃν*, ma Triclinio lo ha corretto in *ὕμιν*, plausibilmente per ottenere una scansione trocaica identica a quella della strofe. Entrambe le opzioni sarebbero ammissibili, in quanto l’ultima sillaba del verso è un *elementum indifferens* in tempo debole: l’enoplio sarebbero chiuso nella strofe da un *metron* trocaico puro, nell’antistrofe da un epitrito trocaico. La lieve correzione triclianiana, tuttavia, appare preferibile e ben giustificata anche alla luce della conoscenza metrica moderna: Kiichiro Itsumi, infatti, ha mostrato che sequenze metriche enopliche di questo tipo tendono a una realizzazione breve della sillaba finale, quando esso coincide con fine di parola e il *colon* seguente è un itifallico o un leccio<sup>9</sup>. Sofocle, d’altro canto, usa *ὕμιν* in altri luoghi dove è metricamente garantito<sup>10</sup>.

Al v. 642 quasi tutti gli editori seguono Elmsley nel correggere il trådito *ιάχων* in *ἀχῶν* (forma dorica del verbo *ἡχέω*), così da evitare che un prosodiaco con attacco anapesti-

5. Cfr. MARTINELLI 1995, 184.

6. Dove infatti non sarebbe stato problematico ammettere due diverse forme di docmio in responsione (cfr. *infra* p. 205, n. 15).

7. Un controllo sul *Thesaurus*, infatti, permette di trovare 104 occorrenze di *πάρ* nei poemi omerici, 8 in Esiodo, 31 in Pindaro, 20 negli altri poeti lirici. Non sembrano sorgere problemi di natura fonetica legati all’adiacenza di *-ρ* finale e *λ-* iniziale, poiché in Omero troviamo *πάρ λεχέεσσι* (*Il.* 23, 25) e *πάρ λαμπτήρσι* (*Od.* 18, 343).

8. Per altre sinizesi del tipo *-έο-* nei tragici si veda RUMPEL 1867, 242. Per uno studio più aggiornato e più completo su questo tema, anche se specificamente legato al trimetro euripideo, cfr. BATTEZZATO 2000.

9. Cfr. ITSUMI 1991-1993, 254, dove Soph. *Trach.* 633=640 è citato come esempio della sequenza  $x-\cup\cup\cup\cup$  +  $-\cup\cup\cup\cup$ . Tale conclusione è accettata anche da POLIZIO 2002, 64 e WILLINK 2002, 67.

10. Cfr. *Ai.* 864, 1242, 1264, 1282; *Ant.* 308; *El.* 804, 1328; *OT* 991, 1402, 1482 1484; *Phil.* 531; *OC* 1167, 1408.

co corrisponda al prosodiaco con attacco spondiaco<sup>11</sup>. Una delle varie realizzazioni dell'enoplio (il cui schema astratto è  $\breve - \breve - \breve - \text{—}$ ), però, può essere proprio la sequenza  $\text{—} - \text{—} - \text{—} - \text{—}$ <sup>12</sup>: sul piano ritmico essa è interpretabile come un paremiaco (*zan*<sub>Λ</sub>) o come *ion<sup>ma</sup> cho hypercat*, con il primo *longum* dello ionico sciolto in *biceps*<sup>13</sup>. Il fatto che il sostantivo *ἰαχά* (ion.-att. *ἰαχή*) venga generalmente ritenuto una corruzione dei copisti medievali e dunque corretto in *ἀχά* (ion.-att. *ἠχή*) potrebbe non valere in tutti i casi in cui esso è attestato dai manoscritti<sup>14</sup>, specialmente se l'attestazione della forma dorica *ἀχά* nella poesia tragica è sempre frutto di un intervento sul testo trådito. C'è da dire, inoltre, che una coerente pratica di emendazione del sostantivo non sembra una motivazione sufficiente a estendere il medesimo trattamento al rispettivo verbo *ἰάχω/ἰαχέω*, senza aver prima valutato caso per caso la reale esigenza dell'emendazione<sup>15</sup>.

11. Le attestazioni di questo genere di responsione nella poesia drammatica vengono generalmente 'normalizzate' dagli editori: per alcuni esempi di questo *modus operandi* cfr. DAVIES 1991, 171 n. 25 (con la rettifica di POLIZIO 2002, 66-67 a proposito di Soph. *OT* 174/175). La presunta 'illegittimità' della corrispondenza  $\text{—}/-\text{—}$  nei *cola* enopliaci dei tragici è sostenuta da ITSUMI 1991-1993, 248 con la giustificazione che «they are of the same *genus*, but different *cola*»; e ancora, «the idea of responsion between  $\text{—}/-\text{—}$  is dangerous, even if Stesichorus' examples were attested certainly» (p. 257).

12. Cfr. WILAMOWITZ 1921, 378; ITSUMI 1991-1993, 253 e nn. 29-30; GENTILI – LOMIENTO 2003, 198.

13. Questa possibilità per lo ionico *a maiore* è garantita dalla sua attestazione in contesti interamente ionici: si veda, ad esempio, il v. 21 dell'inno di Epidauro alla Grande Madre (*PMG* 935), scritto interamente in telesillei (*ion<sup>ma</sup> tr.*) e attribuito alla poetessa Telesilla (V sec. a.C.). La possibilità di mantenere *ἰάχων* era stata presa in considerazione da KAMERBEEK 1959, 145, il quale propone però di evitare il *biceps* leggendo *ἰά-* in sinizesi: si tratterebbe, piuttosto, del fenomeno della consonantizzazione dello iota, che però non può essere difeso in questa circostanza perché risulta molto raro a inizio di parola (si vedano gli esempi addotti da WEST 1982, 14).

14. È vero che in Eur. *Hipp.* 584 la correzione di *ἰαχάν* in *ἰάν* (già di Weil) è stata confermata dalla scoperta di un frammento papiraceo del II sec. (*P.Oxy.* 2224) – mentre la maggior parte degli editori seguiva Elmsley nell'emendare in *ἀχάν* –, ed è altresì vero che lo stesso si può dire per l'*ἀχά* di Eur. *Phoe.* 1040, correzione di Musgrave che sembra confermata dal *PSI* 1193 contro *ἰαχᾶ* dei codici. Altri casi, tuttavia, non sembrano altrettanto certi o confermati, soprattutto perché la correzione è spesso operata secondo argomentazioni metriche non sempre condivisibili: in Eur. *Med.* 149, ad esempio, *ἰαχάν* viene corretto in *ἀχάν* per ottenere un *zan* olospondiaco identico allo schema dell'antistrofe (v. 174), invece di accettare la normalissima corrispondenza  $\text{—} - \text{—} = \text{—} - \text{—}$ , con la giustificazione che «fully spondaic metra are characteristic of strongly emotional lyric anapaests» (MASTRONARDE 2002, 195; ora anche MARTINA 2018, 88); la medesima emendazione si registra in Eur. *IT* 180, dove si vuole evitare che un *zan* lirico presenti la sequenza  $\text{—} - \text{—} - \text{—} - \text{—}$ , certamente più rara ma possibile in contesti melici (cfr. MARTINELLI 1995, 184) o, a fini espressivi, anche in anapesti in recitativo (cfr. Eur. *Tr.* 101, su cui CERBO 2019, 124 con la n. 20); e ancora in Eur. *Med.* 204 gli editori si adoperano per evitare che una sequenza metrica di natura eolica cominci con una doppia breve (si vedano le considerazioni sui gliconei a base pirrichia, *supra* § 2.2.3, p. 57).

15. La mancanza di una coerenza nelle scelte degli editori dovrebbe contribuire a farci dubitare di alcune modifiche forse troppo affrettate. Ecco qualche esempio tratto sempre dalla poesia tragica: *ἰαχέω* viene mutato per ragioni metriche in *ἀχέω* in Eur. *HF* 1027 (*ἰαχήσω* L: *ἀχήσω* Elmsley), nonostante la forma di docmio che si avrebbe accettando la *paradosis* ( $\text{—} - \text{—} - \text{—}$ ), seppure rara, sia attestata anche in *Hipp.* 1273 (dove è mantenuta dagli editori) e difesa da PARKER 1968, 260 e 265 tramite i confronti con Aesch. *Eum.* 844, Soph. *Ant.* 1344 e *OC* 1561 (si veda anche FILENI 1995, 190 n. 4). Una scelta diametralmente opposta alla tendenza generale è quella preferita da DIGGLE 1970, 106-107 in Eur. *Phaethon* 82, dove modifica l'*ἰαχέουσιν*

L'espunzione della congiunzione τε al v. 644 (intervento già tricliniano) è la soluzione più semplice per restaurare la responsione: il nesso asindetico ὁ γὰρ Διὸς, Ἀλκμήνας κόρος andrà inteso, con Richard Jebb, come «'Zeus's Alcmena-son' = the son of Zeus by Alcmena»<sup>16</sup>.

Al v. 645 si è preferito mantenere σεῦται, normale terza persona dall'indicativo presente atematico di σεύω (< σεφ-ται), nonostante la maggior parte degli editori a partire da Elmsley abbia stampato σοῦται<sup>17</sup>, perché il presente medio atematico di questo verbo è attestato solo nella forma derivata dal grado forte (σοφ-μαι > σοῦμαι) e in Soph. Ai. 1414 si legge σοῦσθω. Il *consensus codicum* e l'impossibilità di sapere se accanto all'indicativo presente medio σοῦμαι esistesse anche la forma σεῦμαι non ci consentono di escludere che σεῦται possa essere non solo corretto, ma anche *difficilior*.

La sintassi dei vv. 647-649 è piuttosto contorta: nella traduzione qui proposta si è optato per un valore continuativo dell'espressione verbale ἀμμένουσαι εἶχομεν, "abbiamo continuato ad aspettare"<sup>18</sup>, rafforzato dal complemento di tempo continuato δυοκαιδεκάμηνον χρόνον, "per un tempo di dodici mesi"<sup>19</sup>, con ἀπόπτολιν e πελάγιον intesi come attributi del complemento oggetto ὄν. Il problema maggiore è rappresentato da πάντα: non può essere un neutro plurale avverbiale, "del tutto", perché è necessario che la seconda sillaba sia lunga per trovarsi in responsione con σταίη (v. 656)<sup>20</sup>; perciò è stato proposto che si

---

del *P.Berol.* 9771 in ἰαχοῦσιν per maggiore convenienza semantica, dimostrando che la corruzione del verbo può seguire anche il percorso inverso. Il verbo ἰάχω è attestato e preservato in Eur. *Or.* 1465, mentre ἰαχέω in Eur. *Heracl.* 752 e 783, *El.* 1150, *HF* 349, *Hel* 1486, *Tr.* 515, *Or.* 965 (con alfa lungo); in Eur. *El.* 707 (con alfa breve); in Eur. *Or.* 826 (con alfa di quantità incerta).

16. «To a Greek ear the effect would be nearly the same as when the first gen. is replaced by an adj.; e.g., Aesch. *Suppl.* 313 ὁ Διὸς πόρτις ... βοός, Pind. *O.* 2. 13 ὦ Κρόνιε παῖ Ῥέας» (JEBB 1892, 100).

17. Al contrario, σεῦται è difeso da KAMERBEEK 1959, 146 e accettato da CAMPBELL 1881, 303 e DAIN – MAZON 2002a, 37.

18. Non è chiaro se si tratti della forma perifrastica denominata 'schema sofocleo' (sul quale si vedano RIJKSBARON 2002, 130-131; BENTEIN 2016, 74-76 e 124), con la rara variante del participio presente in luogo del participio aoristo, oppure di un semplice participio congiunto (cfr. MOORHOUSE 1982, 207).

19. Anche questa indicazione temporale ha suscitato dei dubbi, poiché essa discorda con i "quindici mesi" d'assenza di Eracle di cui parla Deianira ai vv. 44-45 e 164-165 (si vedano, ad esempio, DAVIES 1991, 268-269; FINKELBERG 1996, 130-131 e 137-138). Una correzione di δυοκαιδεκάμηνον in \*πεντεκαιδεκάμηνον (composto non attestato) non è accettabile per ragioni metriche. Questa presunta 'incongruenza' potrebbe spiegarsi semplicemente con il diverso contesto in cui l'informazione è inserita: *in lyricis* l'esattezza del dato numerico non è richiesta e un'espressione più generica che indica il passaggio di un intero anno – come a dire che è trascorso un notevole lasso di tempo – risulta forse più appropriata. Un problema analogo era stato notato già dai commentatori antichi a proposito di Hom. *Il.* 2, 649, ἄλλοι θ' οἱ Κρήτην ἑκατόμπολιν ἀμφε-νέμοντο, come riporta Aristonico in *De signis Iliadis*: ἡ διπλῆ πρὸς τοὺς χωρίζοντας, ὅτι νῦν μὲν ἑκατόμπολιν τὴν Κρήτην, ἐν Ὀδυσσεΐᾳ δὲ ἐνενηκοντάπολιν. ἤτοι οὖν ἑκατόμπολιν ἀντὶ τοῦ πολὺπολιν· ἢ ἐπὶ τὸν συνεγγὺς καὶ ἀπαρτίζοντα ἀριθμὸν κατενήνεκται νῦν, ἐν Ὀδυσσεΐᾳ δὲ τὸ ἀκριβὲς ἐξενήνοχεν, ὡς παρὰ Σοφοκλεῖ.

20. L'ingegnosa congettura di DAWE 1996d, 32, per quanto soddisfacente sul piano del significato, non aiuta a risolvere il problema prosodico e perciò ci costringerebbe a modificare la colometria: βάντα sarebbe

tratti di una variante grafica della forma dorica dell'avverbio πάντη/παντῆ, “da ogni parte”. La spiegazione più convincente finora rimane quella fornita da Stinton, poi ripresa da Davies<sup>21</sup>: l'avverbio πάντᾱ – trasmesso proprio così dai codici, con sillaba lunga finale e senza iota sottoscritto (forma forse corretta e dunque non modificata nel testo qui proposto) – è probabilmente da leggere insieme all'azione espressa dal verbo ἀναμένω e completata da πελάγιον, “lo abbiamo aspettato continuando a guardare da ogni parte, mentre lui era lontano per mare”, in un'espressione certamente condensata ma efficace.

Al v. 651 la correzione di τάλαινα in τάλαιν', ᾶ (intervento di Hugh Lloyd-Jones<sup>22</sup>), sembra il modo più economico per ristabilire la responsione con ἀμείψας (v. 659): si tratterebbe di un semplice errore di *divisio verborum* da parte dei copisti, rafforzato dal confronto con Bacch. 16 M. (= *Dith.* 2 I.), 30, ᾶ δύσμορος, ᾶ τάλ[αι]ν', dove l'esclamazione è riferita proprio a Deianira. Sarà bene esplicitare che l'eventualità di una reminiscenza linguistica di questo tipo non ci permette di avanzare ipotesi su quale dei due testi sia stato composto prima<sup>23</sup>.

Al v. 654 ἐξέλυσ' ἐπίπονον ἀμέραν viene spesso mutato in ἐξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμερᾶν per un problema sintattico: il verbo ἐκλύω, infatti, è solitamente costruito con l'accusativo della persona e il genitivo della cosa. Una costruzione del medesimo verbo con doppio accusativo, però, è usata da Sofocle anche nell'*Edipo re*: OT 35-36, ὅς γ' ἐξέλυσας ἄστου Καδμείου μολῶν/ σκληρᾶς αἰοῖδοῦ δασμὸν ὃν παρείχομεν, «tu che, giunto nella città cadmea, l'hai sciolta dal tributo che pagavamo alla crudele incantatrice»<sup>24</sup>. Per di più, dal momento che il soggetto della frase è Ἄρης οἰστρηθείς (v. 653), bisogna forse prendere in considerazione come confronto testuale anche Soph. Ai. 706, ἔλυσεν αἰνὸν ἄχος ἀπ' ὀμμάτων Ἄρης, “Ares mi ha sciolto dagli occhi un terribile dolore”: le somiglianze fra i due contesti sce-

---

participio congiunto da leggere con ὃν e reggerebbe δυοκαιδεκάμηνον χρόνον, “abbiamo aspettato lui, che è stato via per un anno, lontano dalla patria, per mare”.

21. Cfr. STINTON 1985, 419-420 (con i *loci similes* a p. 420); DAVIES 1991, 173-174.

22. Cfr. STINTON 1985, 421; LLOYD-JONES – WILSON 1990b, 164; DAVIES 1991, 175; LLOYD-JONES – WILSON 1997, 95.

23. Le opinioni dei critici su questo punto divergono: mentre alcuni hanno sostenuto una precedenza cronologica di Bacchilide (cfr. KENYON 1897, 148; JEBB 1905, 371; GENTILI 1958, 53-57), l'opinione più diffusa rimane quella di una dipendenza dell'allusivo ditirambo bacchilideo dalla versione del mito rappresentata da Sofocle (cfr. SNELL 1940, 182; MARCH 1987, 62-66; IRIGOIN 1993, 13-15; MAEHLER 1997, 151-156; PFEIJFFER 1999, 51-55; RIEMER 2000; RODIGHIERO 2004, 39), o comunque di una derivazione di questa versione da una fonte epica comune (cfr. KAMERBEEK 1959, 6-7; EASTERLING 1982, 16 e 22; DAVIES 1991, XXXII-XXXIII). Contraria alle posizioni di chi vede una relazione molto vicina tra i due testi è quella di CARAWAN 2000, 190-201 e 218-219, il quale non crede che Sofocle e Bacchilide si siano rifatti alla stessa versione del mito.

24. Data per certa l'attestazione di questa costruzione in questo passo, bisogna però aggiungere che la posizione del genitivo σκληρᾶς αἰοῖδοῦ all'inizio del v. 36 (del quale occupa il primo emistichio, fino alla cesura pentemimere), a precedere l'accusativo dal quale è retto, potrebbe far realizzare una «semantic diversion» – per dirla con SILK 2009 – tipicamente sofoclea (cfr. BUDELMANN 2000, 28-30 e 40-50).

nici sono evidenti e il significato delle due frasi è analogo. Qui dunque, soprattutto in mancanza dell'accusativo di persona, sarà meglio leggere "Ares ha messo fine al tempo delle pene"<sup>25</sup>, piuttosto che "Ares (ci) ha liberati dalle pene".

Quanto ai versi finali del canto, la corruzione del testo è evidente e i numerosi problemi testuali rimangono irrisolti e probabilmente irrisolvibili. La congettura di Mudge al v. 660 (πανήμερος, "tutto ardente di desiderio") sembrerebbe più adatta al contesto rispetto al trådito πανάμερος<sup>26</sup>: una corruzione di πανήμερος in πανήμερος (e da qui in πανάμερος) si potrebbe giustificare come un classico errore da itacismo, ma essa dovrebbe essere molto antica, perché lo *schol. Soph. Trach.* 660a<sup>2</sup> (p. 166 Xenis) ci dimostra che già il commentatore antico leggeva πανάμερος: εὐμενῆς ἐν τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἔλθοι εἰς ἔρωτα τῆς γυναικὸς διὰ τὸ τοῦ Νέσσου φάρμακον, "giunga nello stesso giorno, bendisposto all'amore della moglie grazie al filtro di Nesso". Il problema è che per parafrasare πανάμερος con ἐν τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ bisogna accettare non solo che l'aggettivo sia una variante di πανήμερος (dunque derivante da ἡμέρα, "giorno", piuttosto che da ἡμερος, "civile, addomesticato, docile", come sostengono alcuni vedendovi un iperdorismo per πανήμερος<sup>27</sup>), ma anche che l'aggettivo possa significare "in questo giorno, proprio oggi" (come propone THEILER 1950, 106) invece che "per tutto il giorno". Questo significato, purtroppo, non sembra attestato ed è quindi destinato a rimanere incerto, ma si potrebbe ipotizzare una valenza rafforzativa del prefisso παν- che acquista valore nella «sequenza 'intensiva'» dei composti πάγκλαυτος (v. 652), πανάμερος (v. 660), παγχρίστῳ (v. 661), i quali a loro volta richiamano il πάμπληκτα παγκόνιτά τ'(ε) del primo stasimo (v. 505)<sup>28</sup>. Lo scolio ci consente anche di tentare una spiegazione della parte finale del v. 662: διὰ τὸ τοῦ Νέσσου φάρμακον potrebbe glossare ἐπὶ προφάσει θηρός, "secondo la predizione della fiera", dove πρόφασις è inteso come derivato da πρόφημι come il πρόφατος di Pind. *Ol.* 8, 16. È certamente ingegnosa la congettura di Paley, παρφάσει (da παράφημι), poiché questo termine poetico avrebbe un interessante parallelo in Hom. *Il.* 14, 217, dove ἄρφασις, "la seduzione" (ma anche "il consiglio" o "l'inganno"), è nel cesto degli incantesimi di Afrodite assieme all'amore (φιλότης) e al desiderio (ἡμερος), e in questo contesto si presterebbe bene a esser tradotto come "l'incanto" di Nesso, corrispondente al φάρμακον dello scolio. La totale incertezza che grava sul resto dei vv. 661-662 e i problemi di responsione ci inducono, tuttavia, a mantenere

25. Sulla scia di JEBB 1892, 101: «has resolved, cleared away the day of sorrow».

26. La medesima congettura è stata proposta per Man. 5, 78 in luogo di πανήμερος, ma il dubbio risiede nel fatto che l'unica attestazione di πανήμερος in *AP* II 169 è troppo tarda.

27. Cfr. CAMPBELL 1881, 305; KAMERBEEK 1959, 148-149; DAVIES 1991, 176-177.

28. L'ipotesi è di RODIGHIERO 2012a, 74, con la n. 36, il quale prende le mosse dal commento di LONGO 1968, 190 al v. 505: «il παν- ha eminentemente funzione intensiva».

le *cruces*, senza proporre ulteriori soluzioni<sup>29</sup>.

## 9.2 Interpretazione metrica

str./ant.  $\alpha$

633/640	1	υ-υ-υ-υ-υ	en <sup>ai</sup> <i>vel</i> hag (ion <sup>ma</sup> tr)
634/641	2	-υ-υ-υ-υ-	lekyth
635/642	3	υυ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ	en <sup>b</sup> epitr <sup>tr</sup>
636/643	4	-υ-υ-υ-υ-	hem <sup>m</sup> <i>vel</i> hemiascl II
637/644	5	υ-υ-υ-υ-υ-υ-	reiz <sup>c</sup> cr
638/645	6	-υ-υ-υ-υ-	pros <sup>b</sup> <i>vel</i> $\wedge$ dim <sup>p</sup> (mol cho)
639/646	7	υ-υ-υ-υ-υ-    <sup>H</sup>	zia $\wedge$

str./ant.  $\beta$

647/655	1	υυ-υ-υ-υ-	pros <sup>ai</sup> <i>vel</i> tel (ion <sup>ma</sup> tr $\wedge$ )
648/656	2	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ	pros <sup>a</sup> reiz <sup>a</sup>
649/657	3	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ	ia reiz <sup>a</sup>
650/658	4	-υ-υ-υ-υ-	lekyth
651/659	5	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ-	ba lekyth <i>vel</i> ba cr ia
652/660	6	υ-υ-υ-υ-υ-   <sup>υ</sup>	zia
653/661	7	-υ-υ-υ-υ-υ- (str.)	cr mol <i>vel</i> 2tr $\wedge\wedge$
654/662	8	-υ-υ-υ-υ-υ-υ-    (str.)	cr pros <sup>do</sup> <i>vel</i> tr hypodo

### 9.2.1 La colometria

La colometria dello stasimo che qui si propone è quella tramandata dalla maggior parte dei rami della tradizione manoscritta, che in questo caso ha preservato anche la struttura responsiva: dal momento che questa cura formale non sembra dettata da mera casualità, l'analisi che segue cercherà di spiegare la *ratio* della partitura metrica trādita<sup>30</sup> a confronto con le modifiche colometriche apportate nelle edizioni moderne.

Nella prima coppia strofica la colometria è generalmente mantenuta inalterata dagli editori, con la sola eccezione delle più recenti edizioni anglosassoni<sup>31</sup>, dove alla successione di un enoplio coriambico (o agesticoreo) e un leccio viene preferita la sequenza 'tel

29. Si rinvia a JEBB 1892, 195-196 per la raccolta e la discussione delle congetture avanzate fino ad allora; a BURTON 1980, 61-63 e STINTON 1985, 422-426 per l'estesa trattazione dei problemi di questi versi.

30. Una difesa della colometria manoscritta per la prima coppia strofica è stata già proposta da POLIZIO 2002.

31. LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 266 e DAVIES 1991, 28 hanno accorpato su un unico rigo i *cola* 1-2, intendendoli come *tel* + *zia* (come si evince chiaramente in DAVIES 1991, 168 e in SCOTT 1996, 106). Questa interpretazione è stata poi accolta da EASTERLING 1982, 48 e RODIGHIERO 2004, 98-100, i quali hanno diviso i due *cola* su due righe rendendola esplicita.

zia'. Il *dicolon* tramandato dai manoscritti, però, trova un confronto illustre nel 'Grande Partenio' di Alcmane (fr. 3 Calame = PMG 1)<sup>32</sup>, dove ogni strofe presenta per quattro volte l'alternanza di un leccio e un agesicoreo<sup>33</sup>. L'affinità ritmica fra i due *cola* risulta chiara se intendiamo l'agesicoreo come un dimetro ionico *a maggiore* – composto appunto da uno ionico *a maggiore* e da un *metron* trocaico<sup>34</sup> – piuttosto che come una sequenza coriambica: in tal modo, infatti, risulta del tutto naturale l'accostamento del *colon* con un leccio (*ztr*<sub>Λ</sub>), mentre la preferenza di alcuni editori per un dimetro giambico sembra dettata dalla maggiore affinità di questo ritmo con quello coriambico<sup>35</sup>. Un ulteriore motivo di preferenza per una sequenza trocaica potrebbe essere individuato nel *colon* 3, dove una pausa sintattica sembra isolare sia nella strofe che nell'antistrofe l'epitrito trocaico finale (v. 635, οἱ τε μέσσαν ~ v. 642, ἀλλὰ θείας)<sup>36</sup>, inducendoci a propendere per l'interpretazione *en<sup>b</sup> epitr<sup>tr</sup>* invece che per *pros<sup>b</sup> reiz<sup>a</sup>*<sup>37</sup>. E ancora il *colon* 5, descritto nello schema metrico come *reiz<sup>c</sup> cr*, ritmicamente si configura come l'unione di una sequenza ionica (*zion<sup>ma</sup>*<sub>ΛΛ</sub>) e di un *metron* trocaico catalettico, confermando così una considerevole presenza di metri ionici e trocaici all'interno della prima coppia strofica<sup>38</sup>.

Nella seconda coppia strofica i tentativi di soluzione dei problemi prosodici e responsivi legati ai tràditi πάντα (v. 648) e τάλαινα (v. 651) – già discussi nelle pagine precedenti (*supra* § 9.1.1, p. 205) – hanno generato delle modifiche colometriche largamente adottate nelle edizioni moderne. Una soluzione 'facile', infatti, consiste nell'anticipare alla fine del *colon* 1 il primo bisillabo del secondo<sup>39</sup> e alla fine del *colon* 4 la prima parola trisillabica del

32. POHLSANDER 1964, 138, infatti, definisce la sequenza «Alcman's dicolon».

33. Questo nome, infatti, è stato coniato da WEST 1982, 30 proprio a partire dal celebre testo di Alcmane (cfr. la n. 3), dove il nome di Agesicora ricorre per ben due volte all'inizio della sequenza sillabica x-υυ-υυ-.

34. Cfr. Heph. p. 35, 3-7 Consbruch.

35. Sia il telesilleo che l'agesicoreo vengono considerati, nella teoria metrica moderna, dei *cola* eolo-coriambici, costruiti non *katà metron* intorno a un coriambo centrale (cfr. MARTINELLI 1995, 233-236).

36. Demetrio Triclinio, infatti, lo isola anche visivamente nella sua sistemazione colometrica (cfr. l'apparato colometrico).

37. A proposito di questa sequenza, DALE 1971, 28-29 preferisce spostare al *colon* seguente l'epitrito trocaico, di modo da ottenere *en | epitr<sup>tr</sup> hem<sup>m</sup>* (*paroem dact-epitr* nella sua analisi).

38. Dalla varietà di interpretazioni proposte appare chiaro che la sequenza metrica tramandata al *colon* 5 è problematica: POHLSANDER 1964, 138, EASTERLING 1982, 237 e DAVIES 1991, 168 la descrivono come un 'eneasillabo coriambico', individuandovi un coriambo centrale preceduto da base eolica acefala e seguito da un *metron* giambico. POLIZIO 2002, 68, d'altro canto, interpreta la sequenza come un dimetro giambico con anapesto in seconda sede, sulla scia di DENNISTON 1936, 138. Si distacca da queste la soluzione di DALE 1971, 28, la quale modifica la colometria portando la prima sillaba del *colon* 6 alla fine del 5 (con conseguente sinafia verbale), di modo da ottenere *reiz<sup>c</sup> epitr<sup>tr</sup> + hem<sup>m</sup>* (*dact-epitr hemiep* nella sua analisi); ma la corrispondenza isometrica v. 637, κόρας ~ v. 644, κόρος, evidenziata soprattutto dalla sua posizione clausolare, appare troppo significativa per essere considerata un errore della tradizione.

39. Cfr. CAMPBELL 1881, 304; JEBB 1892, 100; SCHROEDER 1907, 47; DAIN – MAZON 2002a, 37-38 DALE 1971, 28;

quinto<sup>40</sup>: così facendo, l'alfa finale di πάντα e di τάλαινα può essere mantenuta breve, in quanto si sfrutterebbe l'indifferenza prosodica della sillaba finale. Questa soluzione non viene adottata qui perché si ritiene che genererebbe delle sequenze metriche meno plausibili rispetto a quelle tramandate: i primi due *cola* – che nei manoscritti restituiscono un comune telesilleo seguito da *pros<sup>a</sup> reiz<sup>a</sup>* – verrebbero infatti a riconfigurarsi come due «blunt enoplians» (secondo la denominazione di DALE 1968, 170-171), sequenze altrimenti descrivibili come associazioni di anapesti e giambi, con il *colon* 1 analizzabile come un cirenaico con chiusa pesante (υυ-υυ-υ-υ-υ) e il *colon* 2 come un cirenaico ipercatalettico (υυ-υυ-υ-υ-υ). La pertinenza di simili sequenze nel contesto metrico di questo stasimo, però, lascia qualche dubbio, dal momento che gli esempi – tutti euripidei – citati dalla Dale sono calati in contesti a prevalenza docmiaca. Dalla modifica che tocca i *cola* 4-5, invece, deriverebbero un trimetro trocaico brachicataletto (-υ-υ-υ-υ-υ) e un leczio (-υ-υ-υ-υ-υ), in luogo della successione *lekyth* | *ba lekyth*. Diversamente, se si accetta un'ulteriore modifica della colometria ai *cola* 3-4, che gli editori<sup>41</sup> sono soliti porre in sinafia per evitare la *metabolé* ritmica giambo > trocheo e ottenere due dimetri giambici, il risultato sarebbe il seguente: 3. *zia*; 4. *zia*; 5. *cr ia* (il tutto chiuso dal *zia* del *colon* 6 prima dell'interruzione certa di sinafia). Oltre al fatto che il passaggio dal ritmo giambico a quello trocaico (e viceversa) non andrebbe considerato problematico, si può 'giustificare' la colometria tradata osservando la ripetizione ravvicinata di una stessa cadenza, con il *reizianum* clausolare ai *cola* 2-3 e il leczio del *colon* 4 che si ripete alla fine del 5<sup>42</sup>.

L'analisi metrica degli ultimi due *cola* si basa soltanto sulla strofe, perché l'incertezza del testo tramandato per l'antistrofe non consente un confronto in responsione<sup>43</sup>. Risulta difficile dare una preponderanza maggiore a una delle due interpretazioni proposte per

EASTERLING 1982, 49; LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 266-267; DAVIES 1991, 28-29; DAWE 1996d, 32; SCOTT 1996, 107; RODIGHIERO 2004, 100.

40. Cfr. DALE 1971, 28; STINTON 1985, 403-404; LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 266-267; DAVIES 1991, 28-29; SCOTT 1996, 107. Ma la modifica è già di Triclinio (cfr. l'apparato colometrico).

41. Cfr. SCHROEDER 1907, 47; WILAMOWITZ 1921, 530; PEARSON 1924, *ad l.*; DAIN – MAZON 2002a, 37-38; POHL-SANDER 1964, 139; DALE 1971, 28; EASTERLING 1982, 49; STINTON 1985, 403-404; LLOYD-JONES – WILSON 1990a, 266-267; DAVIES 1991, 28-29; DAWE 1996d, 32; SCOTT 1996, 107; RODIGHIERO 2004, 100.

42. A proposito di questa sequenza, è plausibile che nell'esecuzione il baccheo iniziale venisse protratto a sei tempi tramite l'allungamento della terza sillaba (υ-υ-υ): l'effetto sarebbe anche appropriato in questo esatto punto del canto, perché nella strofe (v. 651, τάλαινα', ἄ) – se l'emendazione di Lloyd-Jones coglie nel segno – verrebbe prolungata l'esclamazione di dolore, mentre nell'antistrofe c'è una pausa sintattica (v. 659, ἀμείψας, ...).

43. Ci si può limitare a notare, tuttavia, che al *colon* 7 avremmo una plausibile responsione libera *cr mol* ~ *zmol*, uniformabile se ammettiamo la scansione lunga dell'alfa di Ἄρης (sicuramente più rara, ma che Sofocle sembra usare in *lyricis* anche in *Ai.* 254 e 614), e che una scansione del testo tramandato per il v. 662 darebbe una sequenza interpretabile come *mol pros<sup>do</sup>* (---υυυ---), la quale risulterebbe altrettanto ammissibile per la lecita responsione libera *cr* ~ *mol*.

il v. 654, in quanto l'ipodocmio e il prosodiaco docmiaco sono dei *cola* che si trovano sia in contesti a prevalenza docmiaca, sia fra *kat'enoplion*-epitriti<sup>44</sup>.

### 9.3 Analisi del canto

La collocazione di questo stasimo fra una scena di rinnovata speranza per il felice ricongiungimento dei due sposi e l'episodio che segna l'inizio della *katastrophé* ne ha comportato la consueta inclusione fra i 'canti iporchematici'<sup>45</sup>. Tale definizione, che ovviamente si basa sulla reinterpretazione moderna del termine 'iporchema' (*supra* § 2.3), è stata confutata da Daniela Milo con considerazioni relative al contenuto del canto: rispetto al corale infraepisodico dei vv. 205-224, infatti, questo stasimo è privo degli elementi dionisiaci e peanici, il suono dell'*aulós* è presentato «come da venire» e, in più, la sinistra allusione finale al filtro del centauro genera piuttosto l'effetto di «un canto soffuso di malinconia» (MILO 2006, 170). A queste considerazioni se ne possono aggiungere altre di carattere sia formale, sia contenutistico:

- il testo dello stasimo, infatti, non sembra lasciare spazio a un'ipotesi di *performance* mimetica, in quanto mancano degli elementi forti per parlare di autoreferenzialità del coro<sup>46</sup>;
- neppure la partitura metrica, specialmente nella prima coppia strofica, consente di leggersi una particolare concitazione che potesse essere esplicitata nei movimen-

---

44. La lettura in chiave trocaica è quella preferita da GENTILI – LOMIENTO 2003, 129. L'interpretazione della sequenza come *cr pros<sup>do</sup>* invece che come *cr do* (così POHLSANDER 1964, 138), oltre che essere favorita dalla struttura verbale, si basa proprio sulla maggiore frequenza del prosodiaco docmiaco in contesti metrici di questo tipo rispetto alle altre forme di docmio, che è il motivo per cui GENTILI 1952, 69 ha definito così questo schema. MEDDA 1995, 132-133, pur ritenendo accettabile questa interpretazione sul piano metrico, propende infine per l'emendazione del testo in ἐξέλυσ' ἐπιπόνων ἀμερᾶν, che darebbe tre cretici (così anche SCHROEDER 1907, 47 e DAVIES 1991, 169).

45. Cfr. DE FALCO 1924, 40, che lo definisce, insieme ad *Ant.* 1115-1154, un «iporchema propriamente detto». L'affinità, sul piano della tecnica drammaturgica, con *Ai.* 693-718, *Ant.* 1115-1154 e *OT* 1086-1109 è generalmente rilevata, anche quando l'etichetta iporchematica non viene adoperata: cfr. KRANZ 1933, 213; KAMERBEEK 1959, 143; RODIGHIERO 2004, 194.

46. Il riferimento all'accompagnamento musicale dei canti di festa che le donne di Trachis prevedono per l'intera regione circostante (vv. 640-643) difficilmente può essere inteso come un commento sull'*hic et nunc* della *performance* (come giustamente nota MILO 2006, 170), poiché l'espressione τάχ' ... ἐπάνεισιν è un chiaro esempio di *praesens pro futuro* (cfr. MOORHOUSE 1982, 187-188). Né ipotizzare che, in corrispondenza dei vv. 647-649, il coro accompagnasse la descrizione del proprio scrutare per mare in attesa del ritorno di Eracle con qualche gesto della mano (ad esempio 'facendo solecchio', come immagina CERRI 2012 per situazioni di questo genere) basterebbe a sostenere, con un sufficiente grado di probabilità, un forte mimetismo della *performance*.

ti orchestrici, anche se la maggiore presenza di ritmi doppi nella seconda coppia strofica potrebbe far pensare a un cambiamento di *agogé*<sup>47</sup>;

- manca, poi, l'elemento della celebrazione del ritorno dell'eroe attraverso la formularità tipica di un canto religioso<sup>48</sup> – quale doveva essere l'originario iporchema (*supra* § 2.1.1) –, un tratto formale che invece era ben presente nell'iporchematico canto infraepisodico.

L'impressione generale è, piuttosto, di un canto pienamente 'secolare', classificabile fra i τὰ εἰς ἀνθρώπους: il tono complessivo, infatti, sembra quello di una lieta esortazione, di un laico invito ai festeggiamenti che il coro rivolge in seconda persona agli abitanti della regione, con «applicazione non connotata sacralmente della forma del “Du-Stil”» (RODIGHERO 2012a, 142). L'attacco della seconda antistrofe, con l'enfatica epizeusi ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο (v. 655), sollecita l'immediato arrivo dell'eroe senza una diretta *adlocutio* e perciò si configura come un personale desiderio delle coreute (si veda di nuovo l'uso dell'ottativo desiderativo al v. 660, μόλοι) – le quali vorrebbero mettere in atto i festeggiamenti al più presto –, più che come un'effettiva richiesta a Eracle affinché si affretti a raggiungere Trachis. Se l'intenzione del poeta fosse stata quella di dare una coloritura culturale a questa sezione dello stasimo, avrebbe forse optato per la classica epiclesi in *Du-Stil*, con un vocativo seguito dalle consuete forme predicative, espresse con costrutti participiali e frasi relative che descrivono le qualità della persona/divinità invocata<sup>49</sup>. Così composto, invece, il canto dà l'impressione di una *performance* che poco ha a che fare con la dimensione sacrale.

D'altra parte, se guardiamo solamente all'etichetta moderna di 'stasimo iporchematico' intendendola come 'canto di gioia prima della catastrofe', molti sono i punti di contatto con quanto viene espresso in questi versi. Come abbiamo già detto all'inizio del

47. È quanto si suppone in DAIN – MAZON 2002a, 37, dove alla prima coppia strofica è applicata la didascalia «modéré», mentre la seconda è immaginata «un peu plus animé». Rimane il problema dell'impossibilità di verificare ipotesi relative a questi aspetti della *performance*, specialmente in un caso – come questo – dove la grande varietà ritmica della seconda coppia strofica rende molto difficile la formulazione di un'ipotesi complessiva sulla tipologia orchestrale.

48. La natura semidivina di Eracle, che viene rimarcata nell'asindetica menzione della sua genealogia semidivina (v. 644, ὁ γὰρ Διὸς, Ἀλκμήνας κόρος), giustifica da sé l'uso del cosiddetto *Er-Stil* in quella che potrebbe sembrare un'invocazione tipicamente cletica: ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο (v. 655). Sembra forse esagerato, però, basarsi su questi sparuti elementi per giudicare il canto «imbued with strong religious feeling» (FINKELBERG 1996, 135), poiché la semplice iterazione dell'ottativo desiderativo, seppure tipica di contesti di preghiera (cfr. DAVIES 1991, 176 e RODIGHIERO 2004, 195), non è sufficiente per calare questo canto in una cornice culturale: come nel primo stasimo, i pochi accenni alla tonalità innodica non vengono sviluppati e non si va nella direzione di una vera «realizzazione del modello» (cfr. RODIGHIERO 2012a, 68).

49. Per questi aspetti formali della dizione innodica si vedano NORDEN 2002, 261-296 e RACE 1992, 28-31.

capitolo (*supra*, p. 201), nella sua funzione di ‘cerniera’ fra la prima e la seconda metà del dramma questo canto presenta una serie di richiami ai temi già toccati nei precedenti interventi corali, ma al contempo prepara la strada per gli eventi che stanno per essere narrati in scena. La sinistra allusione al filtro del centauro (sull’esatto dettato della quale purtroppo non ci è dato esprimerci), posta proprio a conclusione dello stasimo (vv. 660-662), si ricollega da vicino alla scoperta che un’agitata Deianira sta per rivelare con il suo nuovo ingresso in scena: il sangue di Nesso, lungi dall’essere un potente filtro d’amore, è un veleno che porterà alla morte Eracle e, addirittura prima di lui, la stessa Deianira (vv. 663-722). È soprattutto questa stretta adiacenza fra la menzione del filtro da parte del coro e la rivelazione della sua vera natura da parte di Deianira, insieme al contrasto di emozioni che ne deriva, a generare il forte effetto di ironia tragica con il quale lo stasimo si conclude<sup>50</sup>: se si nega al coro una reale espressione di esultanza nell’esecuzione di questo canto, tale effetto di contrasto viene a mancare. In questo senso diventa forse eccessivo ridimensionare la tonalità gioiosa dello stasimo al punto da vedervi «un canto soffuso di malinconia» (MILO 2006, 170), sebbene sia utile riconoscere che – rispetto all’impeto euforico dei vv. 205-224 – questi versi si limitano a riecheggiare quel medesimo stato d’animo «less ecstatically and more formally» (BURTON 1980, 59), generando così l’impressione di una certa rilassatezza dopo le preoccupazioni del passato<sup>51</sup>. E proprio sulle modalità di espressione di questo maggiore grado di ‘formalità’ e compostezza bisognerà soffermarsi.

La prima strofe è interamente occupata da un’*adlocutio* agli abitanti della regione, i cui diversi luoghi geografici sono percorsi in una «sorta di ricognizione aerea, che amplia l’orizzonte di celebrazione e di esaltazione per il ritorno di Eracle» (RODIGHERO 2004, 194), in una visione a volo d’uccello che accosta il paesaggio montano e quello costiero, le cime rocciose e le acque calde, il Monte Eta ad ovest e il golfo Maliaco sul lato orientale. La tessitura metrica nella quale questa strofe è composta presenta una variegata mistione di metri (ionici, coriambi, trochei e giambi) che da un lato sembrano propri della poesia eolica, dall’altro rientrano nella categoria dei *kat’ enoplion*-epitriti: una partitura, dunque, che non è estranea a simili contesti celebrativi, vista la sua presenza in alcuni epinici pindarici<sup>52</sup>.

50. RODIGHIERO 2004, 194: «nel procedimento di applicazione della “ironia tragica” Sofocle arricchisce lo sviluppo della vicenda con la manifestazione di stati d’animo contrapposti, facendo precedere il disastro dall’impressione di una ritrovata serenità, mentre contemporaneamente Deianira nel retroscena acquista coscienza del misfatto che il suo piano nasconde».

51. MARKANTONATOS 1974, che ha analizzato l’uso dell’ironia tragica in questo dramma, definisce questo canto «a relaxed and cheerful song» (p. 78).

52. Si vedano, ad esempio, le analisi metriche dell’edizione GENTILI 2013 per Pind. *Ol.* 1 (pp. 22-23), *Ol.* 4

L'intento celebrativo di questa prima coppia strofica viene reso esplicito nell'antistrofe, che sul piano sintattico si configura come la proposizione reggente di tutto ciò che precede: il dativo ὑμῖν (v. 640), infatti, riprende l'ὦ ... παραναιετᾶοντες dell'*incipit* del canto (vv. 633-635) e ne rivela con certezza la natura di allocuzione diretta in quello che si potrebbe definire 'Ihr-Stil'. L'ampio spazio che qui viene dedicato all'enumerazione dei luoghi che 'vedranno' il passaggio di Eracle, nel suo progressivo avvicinamento alla casa e alla moglie che lo attendono da tempo, ci permette di visualizzare quella processione trionfale che scortava l'atleta vincitore in occasione del suo ritorno da una gara<sup>53</sup>: coloro che abitano i vari luoghi menzionati dal coro sono chiamati ad accogliere il *nostos* dell'eroe con gli onori e i canti dovuti a un uomo che rientra in patria σὺν κράτει νικηφόρῳ (v. 186)<sup>54</sup>. Si pensi alla magnificenza della πομπή che ha preceduto quella che dovrebbe scortare Eracle in persona, già arrivata in scena ai vv. 222-224<sup>55</sup>, nonché alla descrizione – riportata dal messaggero nel primo episodio (vv. 193-199) – del popolo di Melide che ha accerchiato l'araldo Lica per ottenere un racconto diretto delle imprese dell'eroe, impedendogli così di portare in fretta la buona notizia alla sua sposa. Sono, questi, tutti espedienti con i quali «Sophocles increases the emphasis on Heracles' *nostos* by delaying Heracles' actual entrance for as long as possible» (SWIFT 2011, 411) e fra i quali si può indubbiamente annoverare anche questo secondo stasimo, specialmente in questa prima strofe che – cominciando e concludendosi con un'*adlocutio* che trova la sua reggenza sintattica solo nell'antistrofe – contribuisce a trasmettere un effetto di progressivo *ritardando*, forse accentuato dalla concentrazione di sillabe lunghe ai *cola* 5-6<sup>56</sup>.

Sulla base di tali considerazioni ci si potrebbe aspettare, dunque, l'impiego massiccio di elementi lessicali e immagini nettamente marcati in direzione agonistica nella descri-

(p. 106), *Ol.* 9 (pp. 228-229).

53. KRATZER 2013, 32: «when an athlete was crowned at one of the major festivals, the winner's *polis* celebrated his triumphant homecoming with great festivities. Friends and public officials met the athlete outside of the city and escorted him inside; a crowd followed, showering him with flowers along the way». Per quanto riguarda ciò che sappiamo delle cerimonie di accoglienza degli atleti vincitori si veda SLATER 1984, 241-250.

54. Il *nostos*, con gli onori pubblici legati a esso, era visto come una sorta di ricompensa tanto per il sovrano vittorioso in guerra, quanto per l'atleta vincitore: non a caso KURKE 1991, 225, fra le forme di rappresentazione collettiva che modellano la poesia epinicia, cita «the loop of *nostos* as the proper shape of achievement» e «the association of achievement itself with new birth for the house», che sono entrambe presenti nelle intenzioni di questo stasimo.

55. RODIGHIERO 2004, 167: «lo spettacolo che si doveva offrire agli occhi del pubblico tra *skene* e orchestra era di grande effetto, dato il numero insolitamente elevato delle persone che riempivano lo spazio (non si conservano, per il teatro di Sofocle, scene di più ampio respiro)».

56. Si noti, a tal proposito, come la sequenza di quattro lunghe possa risultare 'illogica' – ma forse intenzionalmente – al v. 645 dell'antistrofe, dove si dice che Eracle «sta avanzando in fretta» (σεῦται) verso casa.

zione di questo ritorno di Eracle<sup>57</sup>, ma questo ‘orizzonte d’attesa’ non trova delle esatte corrispondenze lessicali nelle parole del canto. I vv. 644-646, che costituiscono la giustificazione delle musiche festose menzionate ai vv. 640-643 (sulle quali si tornerà al § 9.3.1), qualificano infatti il tanto atteso *nostos* specificamente come il ritorno in patria di un sovrano vittorioso dopo un’impresa bellica: non a caso *λάφυρα* è termine tecnico – attestato per la prima volta in Eschilo<sup>58</sup>, ma frequente in storiografia – per indicare le spoglie dei caduti in guerra, raccolte e portate a casa dai vincitori per mostrare in patria i simboli del proprio valore bellico. Come nel primo stasimo, Eracle non viene citato per nome, bensì qualificato come “figlio di Zeus” a inizio di verso (*Trach.* 513, *παῖς Διός*): il nesso asindetico *ὁ γὰρ Διός, Ἀλκμήνας κόρος* (v. 644) – dove la natura semidivina del figlio di Alcmena è messa in risalto dalla mancata connessione sintattica, dalla precedenza data a *ὁ γὰρ Διός* e dalla corrispondenza isometrica (v. 637, *κόρας* ~ v. 644, *κόρος*) che lo accosta ad Artemide, dea arciera per eccellenza<sup>59</sup> – contribuisce a connotare l’eroe e la sua impresa con determinati attributi formali, che tuttavia restano privi di una specifica coloritura di genere.

In altre parole, il patronimico e la menzione del bottino di guerra non sono certamente elementi ‘parlanti’ ai fini di una collocazione di questo stasimo in uno specifico genere letterario, ma acquistano forse una luce maggiore se letti in relazione al lessico marcatamente agonistico del primo stasimo<sup>60</sup>: i *πάσας ἀρετᾶς λάφυρα* dei vv. 645-646 richiamano gli *ἄεθλ’ ἀγώνων* del v. 506, con la differenza che i due vocaboli impiegati per indicare i premi vinti da Eracle sono presi una volta dal lessico militare, un’altra volta dal mondo dell’atletica<sup>61</sup>. Tale distinzione è motivata senza dubbio dalla diversa tipologia di impresa che Eracle ha affrontato per la vittoria: nel primo stasimo si parlava dell’agone fra Eracle e il fiume Acheloo per l’amore di Deianira, mentre nel secondo stasimo l’eroe sta tornando in patria dopo aver effettivamente conquistato la città di Ecalia. Ciò che il testo non dice – ma che il coro e gli spettatori sanno ormai bene – è che in entrambi i casi Eracle ha ingaggiato la lotta perché pungolato dalla passione amorosa e che dietro i

57. SWIFT 2011, 409: «the use of epinician language is particularly relevant in a play which centers around a hero’s *nostos*, for one of the functions of an epinician ode is to facilitate the smooth reintegration of the returning victor into his community».

58. Cfr. Aesch. *Sept.* 277 e 479; *Ag.* 578. Si vedano anche, per limitarci all’uso del vocabolo in tragedia, Soph. *Ai.* 92-93 ed Eur. *HF* 416-417, *Tr.* 1124, *Rh.* 179.

59. Non si dimentichi che, nella descrizione fornita nel primo stasimo, Eracle scende in campo contro il suo rivale in amore «agitando l’arco flessile» (vv. 511-512, *παλίντονα ... τόξα ... τινάσσων*, nella traduzione di A. Rodighiero), con una formulazione di matrice omerica per la quale si veda RODIGHIERO 2012a, 78-79.

60. Per un’analisi del quale cfr. VISA-ONDARÇUHU 1999, 362-363; RODIGHIERO 2008 (poi confluito in RODIGHIERO 2012a, 61-101); GARCÍA ROMERO 2009; SWIFT 2011, 394-397; CAREY 2012, 31-33.

61. Sulla forte connotazione agonistica dell’espressione *ἄεθλ’ ἀγώνων* si veda RODIGHIERO 2012a, 74-75.

termini ἄεθλα e λάφυρα si cela sempre una donna-premio.

Ricapitolando: se sul piano dell'atmosfera emotiva questo canto può essere visto come la naturale prosecuzione del corale infraepidico, altri elementi tematici e lessicali ci consentono di accostarlo al primo stasimo. Se tentiamo una 'traduzione' di questa osservazione in 'lettura di genere', possiamo dunque dire che il secondo stasimo richiama da una parte la felicità impetuosa dell'iporchema (smussandola e formalizzandola), dall'altra certi temi e certe forme del 'trionfante' primo stasimo, che come questo si chiude con una nota ben poco positiva<sup>62</sup>. E i possibili richiami interni non si limitano né alla prima coppia strofica, né al legame con i due interventi corali appena citati.

La seconda coppia strofica, infatti, si apre con un nesso relativo (v. 647, ὃν ἀπόπτολιν) che la pone in continuità sintattica con quanto precede, ma che soprattutto ricalca l'attacco della parodo (v. 94, ὃν αἰόλα νόξ): se da un lato il pronome relativo non si riferisce alla stessa persona – poiché nel secondo stasimo riguarda Eracle e nella parodo il Sole –, dall'altro lato è interessante notare come in entrambi i passi esso introduca l'immagine dell'eroe disperso in luoghi sconosciuti e delle donne di Trachis che ansiosamente cercano di scoprire dove possa trovarsi. La stessa ellittica tortuosità dei vv. 647-649 può risultare più chiara se confrontata con i vv. 100-102, nei quali il coro chiede al Sole – in virtù del suo "sguardo, che è in assoluto il migliore" (v. 102, ὃ κρατιστεύων κατ' ὄμμα) – di rivelargli se Eracle si trovi in qualche "stretto marittimo o su uno dei due continenti" (vv. 100-101, ἢ ποντίας αὐλῶνας, ἢ δισσαῖσιν ἀπέροις κλιθείς): l'occhio del Sole, che è il migliore poiché l'unico in grado di volgersi in ogni direzione, è quello che il coro ha cercato di 'imitare' quando – nella logorante e lunga attesa di un Eracle ἀπόπτολις e forse πελάγιος, la cui posizione rimaneva sconosciuta (v. 649, ἴδριες οὐδέν) – volgeva il proprio sguardo "da ogni parte" (v. 648, πάντᾳ).

E subito dopo la struttura argomentativa della parodo è rispecchiata ancora nella descrizione delle pene di Deianira: i vv. 650-652, infatti, riassumono la disperazione e i lunghi pianti per lo sposo lontano – che nella parodo occupavano l'intera prima antistrofe (vv. 103-111) – con l'aggettivo πάγκλαυτος (v. 652), che sembra racchiudere l'espressione dei vv. 106-107 οὔ ποτ' εὐνάζειν ἀδάκρυτον βλεφάρων πόθον, «mai concede il desiderato riposo agli occhi, privandoli delle lacrime», e con il più generico καρδίαν ... αἰὲν ὄλλυτο (vv. 651-652), il quale richiama a sua volta l'immagine di Deianira che «si strugge su un letto pieno di angoscia, ma vedovo del suo uomo» (vv. 109-110, ἐνθυμίαις εὐναῖς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθαι). Due tasselli, però, ci riconducono al primo stasimo: la focalizzazione sul per-

62. RODIGHIERO 2012a, 100: «il tono normalmente festoso del canto di nozze [...] scivola quindi nel suo opposto, animato da una *Stimmung* trenodica».

sonaggio di Deianira viene introdotta in entrambi i canti da un incipitario  $\acute{\alpha}$  δέ (v. 523,  $\acute{\alpha}$  δ' εὐὼπις ἀβρὰ; v. 650,  $\acute{\alpha}$  δέ οἱ φίλα δάμαρ), che potrebbe essere inteso alla maniera epica come un pronome dimostrativo<sup>63</sup>; l'uso del prefisso παν- in *πάγκλαυτος* (v. 652), ripreso poco dopo in *πανάμερος* (v. 660) e *παγχρίστω* (v. 661), richiama il *πάμπληκτα παγκόνιτά* del v. 505, ma la «sequenza 'intensiva'»<sup>64</sup> questa volta è usata per sottolineare non il valore di Eracle nella lotta, bensì la disperazione di Deianira e l'augurio che chiude lo stasimo in un effetto «deeply sinister» (BURTON 1980, 64).

Ai vv. 653-654, però, ecco che il coro sembra fare un passo indietro, chiudendo questa parentesi di mesta ricordanza con un deciso νῦν δ' (έ) che ci riporta alle gioie del presente e – ancora nelle parole di BURTON 1980, 60 – «marks a return of confidence after the imperfect tenses»: ponendo fine al tempo delle pene, Ares ha ridato alle donne di Trachis la speranza di un rapido ritorno dell'eroe. È proprio questo ciò che le coreute chiedono esplicitamente nella seconda antistrofe, sollecitando un'immediata realizzazione del desiderio con la loro insistenza sui verbi di movimento (v. 655, ἀφίκοιτ' ἀφίκοιτο; v. 660, μόλοι). Il lessico dei vv. 656-659 è particolarmente elevato e di probabile matrice eschilea: la nave che trasporta Eracle dall'Eubea alla terraferma è designata con una magniloquente perifrasi, *πολύκωπον ὄχημα ναός* (v. 656), dove il termine astratto in -μα definito da un genitivo – secondo uno stilema già omerico – è usato in luogo di una forma concreta<sup>65</sup> e ulteriormente ornato dal composto *πολύκωπος*, attestato qui per la prima volta<sup>66</sup>; e ancora l'espressione altisonante *ἔνθα κλήζεται θυτήρ* (v. 659), «un equivalente più elevato di *ἔνθα λέγεται θύειν*» (LONGO 1968, 235), ricalca il *θυτήρα καινῶ καινὸν ἐν πεπλώματι* pronunciato da Deianira al v. 613 (dove afferma di voler mostrare il marito «come nuovo sacrificante in veste nuova»<sup>67</sup>), ma potrebbe anche celare una reminiscenza eschilea di un certo peso, poiché nella parodo dell'*Agamennone* *θυτήρ* è impiegato per ben due volte nel racconto del sacrificio di Ifigenia<sup>68</sup>.

63. Così EASTERLING 1982, 154 *ad v.* 650, con *δάμαρ* in apposizione (*contra* MOORHOUSE 1982, 141 e DAVIES 1991, 174). La coloritura epica in questo passo è evidente anche nel mantenimento dello iato δέ οἱ e nell'uso di *φίλα* con valore possessivo (con LONGO 1968, 234, il quale legge οἱ come dativo etico piuttosto che come sostitutivo del genitivo, come preferisce DAVIES 1991, 174 sulla base di FRIIS JOHANSEN – WHITTLE 1980a, 222, *ad Aesch. Supp.* 278).

64. Cfr. *supra* p. 207, con la n. 28.

65. Per altri esempi sofoclei di questo costrutto, particolarmente frequente nelle *Trachinie*, cfr. LONG 1968, 95-104. I paralleli più vicini per l'espressione *ὄχημα ναός* sono tragici: Aesch. *PV* 468, *ναυτίλων ὀχήματα*; Eur. *IT* 410, *νάιον ὄχημα* (*in lyricis*).

66. Esso compare poi in Eur. *IT* 981, *πολυκώπω σκάφει*, in analogo contesto navale.

67. Trad. di A. Rodighiero. E *θυτήρ* è nuovamente usato nelle *Trachinie* al v. 1192, quando Illo si auto-qualifica come «abitualmente sacrificante» sul Monte Eta.

68. Cfr. Aesch. *Ag.* 224-225, *ἔτλα δ' οὖν θυτήρ γενέσθαι θυγατρὸς* (detto proprio di Agamennone) e 240-241, *ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω* (dove designa gli effettivi ministri del sacrificio).

Anche in questa seconda metà dello stasimo, dunque, il lessico e lo stile non ci portano nella direzione di alcuno specifico genere lirico; il metro continua a mostrare una mistione di ritmi prosodiaci, giambici e trocaici, con una maggiore prevalenza di ritmi doppi. Si può notare qualche somiglianza strutturale con la partitura metrica della prima coppia strofica: il *colon* 1 della seconda si presenta come la forma catalettica del *colon* 1 della prima, dal quale differisce anche per l'attacco in doppia in breve; le due sequenze metriche più lunghe (str./ant. α, 3 e str./ant. β, 2) sono caratteristiche della versificazione in *kat'enoplion*-epitriti; la maggiore concentrazione di sillabe lunghe si registra, in entrambe le coppie strofiche, nel *colon* preclausolare (str./ant. α, 6 e str./ant. β, 7), cosa che potrebbe farci ipotizzare un rallentamento dell'esecuzione orchestrale proprio in prossimità della fine di ogni macrosequenza melica. C'è da dire, inoltre, che le sequenze metriche di ritmo prosodiaco si concentrano sempre nelle sezioni iniziali di ogni strofe/antistrofe, nelle quali serviva probabilmente un tono di maggiore solennità: sono, infatti, i versi che nella prima coppia strofica includono l'apostrofe agli abitanti della regione e la menzione delle musiche che accompagneranno i festeggiamenti, nella seconda coppia strofica la descrizione della logorante attesa di Eracle e del suo auspicato ritorno.

In un celebre saggio su questo stasimo, Tom Stinton ha mostrato come in esso si possano individuare quasi tutti i *topoi* del *προσφωνητικόν*<sup>69</sup>, un genere di discorso epidittico indirizzato a un governatore per accoglierlo al suo arrivo in una regione, con fine dunque elogiativo e benaugurante<sup>70</sup>. Traendo spunto dalla distinzione operata da Francis Cairns<sup>71</sup> tra *primary elements* (*topoi* necessari affinché si possa parlare di *προσφωνητικόν*) e *secondary elements* (*topoi* comuni al genere, ma non indispensabili), nonché dalla sua innovativa applicazione di questa categoria di genere alla poesia greca e latina, Stinton riconduce alcuni elementi dell'ode al *προσφωνητικόν*<sup>72</sup>, identificandola 'formalmente' come tale: l'annuncio dell'arrivo di Eracle (vv. 644-646), anche tramite la ripetizione dei verbi di moto (vv. 655 e 660); la menzione del luogo in cui egli è stato (vv. 658-659); l'espressione dei sentimenti di preoccupazione per la sua lontananza (vv. 647-652). Gli

Ancora in *Cho.* 255 il vocabolo è pronunciato da Oreste nella sua supplica a Zeus e sempre in riferimento ad Agamennone.

69. Cfr. STINTON 1985, 407-408. Il medesimo accostamento era stato proposto da BURTON 1980, 59 n. 42, ma senza sviluppare l'ipotesi.

70. Men. Rh. 414-415, ὁ προσφωνητικὸς λόγος ἐστὶν εὐφημος εἰς ἄρχοντας λεγόμενος ὑπό τινας.

71. Cfr. CAIRNS 1972, 20-23.

72. Della lunga lista di venti *secondary elements*, proposta dallo studioso per riuscire a trovare una precisa corrispondenza per ogni singolo punto dell'elenco di CAIRNS 1972, 21-23, si citano qui solo gli elementi considerati non opinabili.

elementi atipici, invece, sarebbero da individuare nel fatto che la persona da accogliere (Eracle) non è ancora arrivata, mentre colei che – per ragioni di legame affettivo – deve accoglierla (Deianira) non coincide con la *persona loquens* di questo canto<sup>73</sup>.

Occorre chiedersi, tuttavia, quanto sia legittimo applicare a un componimento lirico delle ‘griglie di valutazione’ prese in prestito da un trattato di retorica del III/IV sec. d.C., dove il *προσφωνητικόν* non è mai considerato come qualcosa di diverso da un discorso in prosa, e dunque non trova collocazione al di fuori di una definizione di genere che non riguardi l’oratoria epidittica. La realtà storico-sociale descritta da Menandro Retore è indubbiamente lontana – e non solo cronologicamente – da quella dell’Atene del V sec. a.C. e, se l’individuazione di una categoria retorica (quale può essere il *propemptikón* o il *prosphonetikón*) all’interno di un componimento poetico di età ellenistico-imperiale può rivelarsi utile a comprendere certe modalità e finalità compositive proprie di *quella* poesia<sup>74</sup>, non è automatico che quelle stesse categorie siano applicabili anche alla lirica di età arcaica e classica. La cerimonia di accoglienza di un atleta vincitore, o di un re che rientrava in patria dopo una conquista militare, nel V sec. a.C. doveva essere alquanto differente dagli apparati del trionfo che accoglievano l’*adventus* di un imperatore romano o la visita di un governatore<sup>75</sup>, non solo sul piano dell’allestimento materiale, ma anche per ciò che riguarda le opere letterarie composte per l’occasione. Per queste ragioni, applicare in termini ‘formali’ l’etichetta di *προσφωνητικόν* a questo stasimo delle *Trachinie*<sup>76</sup> potrebbe risultare anacronistico e fuorviante: l’accostamento è lecito nei limiti in cui il termine viene usato per dare un nome alla funzione di ‘canto di accoglienza’ svolta dallo stasimo, e quindi in riferimento al solo contenuto, ma diventa problematico nel momento in cui lo si intende in senso ‘formale’, proprio perché il *προσφωνητικόν* non era un genere poetico.

All’interno di una tragedia, come le *Trachinie*, i cui interventi corali risultano particolarmente connotati dall’uso di più o meno esplicite coloriture di genere<sup>77</sup>, non sembra

73. L’accostamento, proposto *en passant* da STINTON 1985, 407, fra questo stasimo e Sapph. fr. 5 Voigt (analizzato come *prosphonetikón* da CAIRNS 1972, 229-230), in quanto *prosphonetiká* atipici, non sembra pienamente giustificato: è vero che anche quest’ode fu composta in occasione di un ritorno a casa ancora incompiuto, ma i temi e gli elementi formali utilizzati da Saffo per augurare un buon rientro al fratello Carasso (che, con l’iniziale invocazione a Cipride e alle Nereidi, fanno piuttosto pensare a una preghiera) differiscono alquanto sia dallo stasimo sofocleo, sia dal genere epidittico descritto da Menandro Retore (cfr. Men. Rh. 414-418).

74. Il che è, in larga parte, quanto fa CAIRNS 1972.

75. SLATER 1984, 241, a tale riguardo, si limita a notare quanto poco sappiamo di questi aspetti in età arcaica e classica, mentre le epigrafi e la storiografia di età ellenistico-imperiale descrivono nel dettaglio le cerimonie cittadine organizzate per l’accoglienza di re e imperatori.

76. «The ode may therefore be formally identified as a *prosphonetikon*» (STINTON 1985, 408).

77. CATENACCIO 2017, 11: «the women of Trachis seek to express themselves in recognizable musical forms:

illogico cercare di esaminare questo stasimo attraverso il filtro di uno o più generi lirici, sempre nella consapevolezza dei limiti – ma anche dei punti di forza – che tale operazione comporta:

it might be said that the themes embodied in this ode, and its latent ironies, are plain enough to see, whether or not we recognise a formal category to which it belongs. [...] Certainly, to appreciate the *Trachiniae* we do not have to recognise echoes of a kletic hymn in the parodos, a wedding-song in the hyporcheme, an epinikian in the first stasimon or a threnos in the fourth; but if we are aware of these traditional elements, we can see better what the poet is doing with them (STINTON 1985, 412).

Poiché dobbiamo ammettere che questi “elementi tradizionali” fossero riconosciuti dal pubblico originale, affinché Sofocle possa averli inseriti con un determinato fine drammaturgico, bisognerà conseguentemente desumere i suddetti elementi da generi lirici che erano precedenti o contemporanei alla composizione del dramma<sup>78</sup>. Nel caso specifico di questo stasimo, la valutazione delle complesse relazioni intertestuali che esso intesse con tutti i precedenti interventi lirici del coro, insieme al contesto scenico ed extra-scenico in esso evocato, conduce nella direzione di un canto che intende celebrare il ritorno di un eroe vittorioso. Manca l'afflato religioso che animava la parodo e il canto infraepisodico, e manca anche il linguaggio marcatamente atletico del primo stasimo, ma il genere lirico-corale più presente nell'“orizzonte d'attesa” di un pubblico ateniese nel V sec. a.C. di fronte alla cornice drammatica che fa da sfondo a questo canto rimane comunque l'epinicio<sup>79</sup>.

---

their songs make reference, both oblique and direct, to paeon, epithalamion, dithyramb, epinician, and threnodic lament».

78. A conclusioni analoghe giunge anche STEINER 2010, 23 a proposito della sua lettura del ritorno di Agamennone: «since all our evidence for arrival ceremonies on behalf of military victors and kings dates from the Hellenistic and imperial periods, any attempt to reconstruct the receptions that occurred in fifth-century Greece, if such there were, would be refracted through the notoriously skewed lens of drama and from the equally mythologized/idealized representations of returning gods and heroes in the contemporary poetic and visual repertoires».

79. Qualcuno potrebbe obiettare che, proprio in virtù dell'assenza di una caratterizzazione atletica di Eracle in questo canto, sarebbe più corretto supporre, come riferimento dello stasimo, un genere lirico che sia allo stesso tempo eulogistico e non necessariamente legato al mondo sportivo. L'unico genere che può rispondere a una simile descrizione è l'encomio, ma sembra che esso fosse destinato a una cornice performativa simposiale piuttosto che a festeggiamenti pubblici, come quelli cui si allude nelle *Trachiniae*. Si veda, su questo argomento, la seguente conclusione di BUDELMANN 2012, 183: «where Pindar's and Bacchylides' surviving *enkomia* evoke feasts these feasts are usually *symposia*. It would seem that *enkomia* tended to be much more focused on the *symposion*, and much less open to other kinds of feasting, than epinicians».

## 9.3.1 Qualche traccia intertestuale

Rimane infine da analizzare nel dettaglio quell'unico riferimento musicale dello stasimo (vv. 640-643), che merita un approfondimento specifico per la ricchezza di confronti che esso ci consente di rintracciare con altri testi poetici. Come ha notato Andreas Bagordo, questi versi sofoclei sembrano infatti riecheggiare un frammento lirico probabilmente simonideo (Simon. fr. 46b Bergk = F 254 Poltera, str. B)<sup>80</sup>:

Soph. *Trach.* 640-643:

ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν  
αὐλός οὐκ ἀναρσίαν  
 ἰάχων καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας  
 ἀντίλυρον μούσας.

PMG 947b:

μή μοι καταπαύετ', ἐπεὶ περ ἤρξατο  
 τερπνοτάτων μελέων  
 ὁ καλλιβόας πολύχορδος  
αὐλός<sup>81</sup> ...

Oltre al fatto che il composto *καλλιβόας* non è attestato prima di questo frammento<sup>82</sup>, bisogna far notare che le sue rare attestazioni ricorrono sempre nella *iunctura καλλιβόας* ... *αὐλός*<sup>83</sup>. Quest'ultima – allo stato attuale delle conoscenze – andrà considerata simonidea e, in quanto tale, ripresa da Sofocle nel nostro passo delle *Trachinie* e da Aristofane negli *Uccelli*, dove è usata nell'esortazione che il coro rivolge all'Usignola/auleta affinché fornisca l'accompagnamento musicale della successiva sezione anapestica: Ar. *Av.* 682-684, ἀλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ' / αὐλόν φθέγμασιν ἡρινοῖς, / ἄρχου τῶν ἀναπαίστων, «su, tu che suoni l'aulo dal dolce suono con melodie primaverili, da' inizio agli anapesti!»<sup>84</sup>.

Non sembra del tutto peregrina l'idea che, ancora nella seconda metà del V sec. a.C., Sofocle e Aristofane possano avere intenzionalmente omaggiato un carme di Simonide:

80. Cfr. BAGORDO 2003a, 149-153 = 2003b, 13-15. L'attribuzione a Simonide rimane quella più condivisa (cfr. POLTERA 2003, 207-211), perché Elio Aristide (Aristid. *Περὶ τοῦ παραφθέγματος* [or. 28 Keil = 49 Dindorf] p. 380 Jebb) introduce il primo dei due frammenti – citati in successione ravvicinata e dunque tratti con verosimiglianza dal medesimo componimento – attribuendolo a “un simonideo” (ἀνὴρ τις Σιμωνίδειος), ma Page si mantiene cauto e li include, sempre uniti, fra gli *adespota* (PMG 947). Rimane indubbiamente azzardato il tentativo di restaurare una responsione fra i due frammenti, come anche la loro inclusione fra i ditirambi sulla sola base della menzione dell'aulo (cfr. POLTERA 2008, 192-194 e 424-428).

81. «Non fermatevi! Soprattutto ora che l'aulo dal dolce suono e dalle molte tonalità ha dato il via alle più gradevoli melodie». La colometria che qui si propone è di chi scrive.

82. Cfr. POLTERA 1997, 380.

83. E si tratta di una *iunctura* particolarmente appropriata, dal momento che la radice di *βοάω* porta con sé l'idea di una certa acutezza del suono e forse per questo motivo è spesso usata per indicare la musica frigia e il suono dell'aulo (cfr. BATTEZZATO 2005, 75-76 e 87). Come ha mostrato PATERLINI 2000, 171-173, il suono dell'aulo poteva essere percepito anche come un suono grave e rauco, ma la presenza del sostantivo *καναχή* nel passo sofocleo lascia pensare che in questo caso fosse proprio l'acutezza del suono ad essere messa in risalto.

84. Nel commento a questo passo DUNBAR 1995, 426-427 cita i due *loci similes*, ma per sostenere che *καλλιβόας* fosse un epiteto tradizionale dell'aulo, non perché pensi a una reminiscenza poetica (come fanno, invece, KUGELMEIER 1996, 95 e BAGORDO 2003a, 151 = 2003b, 14).

è vero che deve trattarsi di un componimento del VI/V sec. a.C., ma la sua menzione da parte di un autore di II sec. d.C. ci dimostra che la sua fama perdurò almeno fino ad allora; lo stesso Aristofane testimonia inoltre, almeno con un altro passo ricordato in precedenza (*supra* § 7.1, p. 174), la longeva fortuna di Simonide nel teatro ateniese del V secolo. L'eventuale riecheggiamento da parte di Sofocle, tra l'altro, non si limiterebbe alla citata *iunctura*. Si notino, infatti, le ulteriori somiglianze fra il passo delle *Trachinie* e il primo dei due frammenti riportati da Elio Aristide (Simon. fr. 46a Bergk = F 254 Poltera, str. A):

Soph. *Trach.* 640-643:

ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν  
αὐλὸς οὐκ ἀναρσίαν  
ἰάχων καναχὰν ἐπάνεισιν, ἀλλὰ θείας  
ἀντίλυρον μούσας.

PMG 947a:

ἂ μοῦσα γὰρ οὐκ ἀπόρως  
γεύει τὸ παρὸν μόνον, ἀλλ' ἐπέρχεται  
πάντα θεριζομένα<sup>85</sup>.

Riprendendo anche per questo frammento l'analisi intertestuale condotta da Bagordo, è evidente come i versi sofoclei ricalchino il componimento di Simonide anche nella forma sintattica e in certe scelte micro-lessicali: la struttura antitetica che contrappone una negazione seguita da alfa privativo (οὐκ ἂ-), con chiaro fine litotico, e un'avversativa introdotta da ἀλλά; l'uso del sostantivo μοῦσα nella più ampia accezione di "musica" e di un verbo di movimento cominciante per ἐπι- (ἐπέρχομαι, ἐπάνειμι)<sup>86</sup>.

Difficilmente una riproduzione così dettagliata del testo alluso sarà passata inosservata: tale livello di riconoscibilità potrebbe essere stato funzionale anche a qualificare l'eccezionalità delle musiche che festeggeranno il lieto evento, come a dire che non solo la musica tornerà a risuonare per l'intera regione grazie al ritorno di Eracle, ma saranno anche delle musiche d'eccezione. La stessa ridondanza nell'aggettivazione dei termini che indicano il suono<sup>87</sup> contribuisce a dipingere un quadro musicale di grande armonia e piacevolezza: l'aulo "ha un bel suono" (v. 640, καλλιβόας), gli acuti che emette "non sono stridenti" (v. 641, οὐκ ἀναρσίαν), bensì in perfetto accordo con il suono della lira (v. 643, ἀντίλυρον), la cui musica è definita "divina" (v. 642, θείας). L'aggettivo ἀντίλυρος è *hapax* assoluto, che potrebbe racchiudere diverse sfumature di significato a causa della polisemia insita nella preposizione ἀντί, come appare dalle diverse spiegazioni fornite dagli scolii: lo *schol.* Soph. *Trach.* 640-3 (p. 163 Xenis) parla di un "suono dolce" (ὃ ἐστὶ φωνῆς

85. «La musica, infatti, non solo dà gusto al presente senza grandi difficoltà, ma addirittura emerge su tutto falciando ogni cosa».

86. Cfr. BAGORDO 2003a, 151-152 = 2003b, 14-15.

87. Lo notava in parte anche ΚΑΙΜΙΟ 1977, 182.

γλυκείας); lo *schol.* Soph. *Trach.* 643a (p. 163 Xenis) lo parafrasa come ἀντίμιμον, “che imita da vicino (il suono della lira)”, o ἀντωδόν, “in risposta al canto (della lira)”; lo *schol.* Soph. *Trach.* 643a<sup>3</sup> (p. 164 Xenis) lo glossa con un altro *hapax* (ισόλυρον, “simile alla lira”); lo *schol.* Soph. *Trach.* 643a<sup>2</sup> (p. 163 Xenis) si dilunga in una spiegazione più ampia, chiarendo che la contrapposizione non è da leggere in relazione alla musicalità del suono (ἀντί οὐ μουσικὴν φωνήν), ma al fatto che il suono della lira proviene da una parte opposta (ἀλλὰ τὴν ἐκ τοῦ ἐναντίου μέρους τῆς λύρας φωνήν), da cui si deduce che l’aulo e la lira suoneranno insieme (ἀφ’ οὗ δηλοῦται, ὁμοῦ αὐλὸς καὶ λύρα ἀναφωνήσουσιν).

Non è da escludere che lo stesso Sofocle vedesse in ἀντίλυρος la coesistenza di questi significati e che abbia intenzionalmente mantenuto questa ambiguità, di modo da riuscire a valorizzare positivamente il suono dell’aulo innalzandolo allo stesso livello della lira, ma senza dimenticarsi di accennare al tradizionale «motivo della superiorità della musica citaredica su quella auletica, adombrato nel famoso mito di Apollo e Marsia» (SCHIASSI 1953, 98)<sup>88</sup>. La plausibilità di un’allusione di questo genere è ancora maggiore se poniamo a confronto la ‘tessera’ sofoclea con un lacerto dell’*Asclepio* del ditirambografo Teleste di Selinunte, dove l’armonia lidia viene contrapposta a quella dorica<sup>89</sup>:

Soph. *Trach.* 642-643:      καναχὰν ... θείας ἀντίλυρον μούσας

PMG 806, vv. 2-3:      Λυδὸν ... Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰόλον

Le analogie strutturali fra le due espressioni, che si riflettono sia nell’*ordo verborum* che nella scelta lessicale, risultano ancora più evidenti se ragioniamo sul fatto che la contrapposizione aulo/lira è sottintesa nella contrapposizione armonia lidia/armonia dorica, in quanto la prima era associata principalmente all’auletica<sup>90</sup>. Ovviamente in questo caso non si vuole sostenere la possibilità di una dipendenza delle *Trachinie* di Sofocle da Tele-

88. Anche RODIGHIERO 2004, 196 legge questi versi come una probabile allusione a questo «diffuso luogo comune», mentre altri preferiscono vedere nella menzione dell’aulo uno degli elementi ‘sinistri’ del canto, in quanto esso era lo strumento privilegiato del lamento (cfr. WEBSTER 1936, 172; HENRICHS 1994-1995, 85). Quest’ultima interpretazione appare meno verosimile, non solo alla luce dei ‘positivi’ riferimenti intertestuali già citati, ma anche perché nelle *Trachinie* il suono dell’aulo è menzionato solo in relazione a contesti di festa e danza sfrenata (cfr. anche i vv. 216-217, *supra* § 4.3.2), quindi non è mai presentato come accompagnamento trenodico. Sui diversi contesti (gioiosi, luttuosi, etc.) cui era legato l’uso dell’aulo ad Atene si veda WILSON 1999, 81-82.

89. Ecco il testo dell’intero frammento tramandato da Athen. *Deipn.* 617b (= XIV 7 Kaibel), secondo il testo e l’interpretazione di COMOTTI 1993: ἡ Φρύγα καλλιπνῶν αὐλῶν ἱερῶν βασιλῆα, / Λυδὸν δὲ ἄρμοσε πρῶτος / Δωρίδος ἀντίπαλον μούσας νόμον αἰόλον ὄρφνα / πνεύματος εὔπερον αὔραν ἀμφιπλέκων καλάμοις, «... oppure il re frigio (*scil.* Olimpo) dei sacri auli dal bel soffio, che fu il primo ad accordare il variopinto *nomos* lidio al grigiore della musica dorica, con il quale fa a pugni, intrecciando alle canne il soffio alato del fiato».

90. Si vedano, a tale riguardo, COMOTTI 1993, 519; BERLINZANI 2008, 123; LYNCH 2016b, 269-274.

ste<sup>91</sup> – dipendenza che risulterebbe anacronistica perché il ditirambografo fu attivo fra la fine del V e l’inizio del IV sec. a.C. –, ma il confronto sembra mostrare molto chiaramente che entrambi i lacerti testuali si inseriscono nella controversia musicale che animò Atene almeno a partire dalla metà del V sec. a.C., incentrata sul pericolo rappresentato per la ‘musica tradizionale’ dall’aulo e dalle armonie legate a questo strumento<sup>92</sup>. Il legame fra i due testi risulterebbe ancora più forte se si potesse individuare per entrambi una matrice pindarica, cioè se si potesse dimostrare la correttezza dell’integrazione proposta da Schroeder per il verso iniziale del fr. 140b Sn.-M., ἴων[ίδος ἀντίπαλον Μοίσαας<sup>93</sup>; ma di fronte alla lacunosità del testo non si può andare oltre una mera supposizione<sup>94</sup>.

Dire che l’aulo suonerà insieme e in perfetto accordo con la lira<sup>95</sup>, dunque, equivale a nobilitarne il suono innalzando il suo prestigio al livello di quello dello strumento a corde, nonché a rassicurare l’uditorio sul fatto che le musiche che accoglieranno Eracle saranno pienamente tradizionali, come si confà al ritorno di un grande eroe. C’è poi una notevole differenza fra questa e l’unica altra menzione dell’aulo nelle *Trachinie*: nel corale infraepisodico, infatti, essa è inserita nella ‘sezione ditirambica’, la cui *performance*

91. È invece più probabile la relazione intertestuale che IANNUCCI 2011 ipotizza tra il frammento di Teleste e un frammento esametrico di Crizia che parla di Anacreonte (fr. 1 D.-K.).

92. Per quanto sia vero che un’esplicita opposizione all’aulo è attestata solo in testi non precedenti alla fine del V sec. a.C. (cfr. MCKINNON 1984, 207-210 e, per considerazioni tangenziali alle sue, MARTIN 2003), come ha mostrato Lucia Prauscello attraverso un’indagine sull’uso dei modi musicali in Pindaro, le radici del dibattito culturale che, alla fine del V sec. a.C., sfocerà nell’opposizione alla ‘Nuova Musica’ sono da rintracciare già tra il VI e il V secolo: «the revolutionary turn taken by Athenian music in the later fifth century is only the most conspicuous instance of an ongoing cultural debate between the musical avant-garde and the conservatives» (PRAUSCELLO 2012, 59). Ulteriori elementi a favore di un’anticipazione alla prima metà del V sec. a.C. di certe innovazioni che condurranno alla ‘rivoluzione musicale’ sono apportati da WALLACE 2003.

93. FERRARI 1990, 232, che la difende, è stato il primo a notare la somiglianza della proposta di Schroeder con il frammento di Teleste, supponendo che il ditirambografo potesse aver tratto ispirazione dall’«incipit dell’ode pindarica», dove pure si parla dell’invenzione di una nuova armonia. Proprio sulla base dell’opposizione che verrebbe a crearsi fra il modo locrese (cioè eolico o ipodorico) e quello ionico (assimilabile all’ipofrigio), l’integrazione è ritenuta preferibile da FILENI 1987, 38 e probabile da WEST 1992, 347; RUTHERFORD 2001, 384; PRAUSCELLO 2012, 81-82.

94. RECCHIA 2017, 290, pur considerandola «una ricostruzione plausibile», ritiene problematico l’esito contratto ἴων- in luogo di ἴων- perché non corrispondente all’*usus* pindarico (cfr. fr. 52b Sn.-M., 3, ἴωνι). C’è da dire anche che il femminile ἴωνίς, -ίδος è attestato per la prima volta in Senofonte (cfr. Xen. *HG* III 2, 12) e poi diffuso a partire dalla letteratura ellenistica.

95. L’idea che il testo sembra trasmettere è proprio quella di una *performance* simultanea, con i due strumenti che suonano ‘in concerto’: si ha notizia, infatti, di un tipo di ἀλλός che veniva usato per accompagnare la κιθάρα, perciò chiamato κιθαριστήριος ἀλλός (cfr. Aristox. fr. 101 Wehrli; Poll. IV 81; Hesych. κ 2633 Latte; e ancora, sulla catalogazione aristossenica di cinque tipi di auli, si vedano WEST 1992, 89-90; MATHIESEN 1999, 193-194; HAGEL 2010, 93 n. 114). Sulla base di questa evidenza (e dei numerosi riferimenti letterari citati nel seguito della trattazione), sembra difficile negare l’esistenza di una pratica performativa che vedeva suonare simultaneamente cordofoni e strumenti a fiato, come ha invece fatto GOULAKI-VOUTYRA 2016, 381-90 (ma si veda il cauto scetticismo di ERCOLES 2018, 389 su questo punto del suo saggio).

orchestico-musicale è chiaramente connotata in senso dionisiaco (cfr. vv. 216-217, *supra* § 4.3, pp. 91 ss.), mentre qui Sofocle sembra voler sottolineare che le celebrazioni cui si allude in questo stasimo saranno più ‘istituzionali’ della precedente esplosione di gioia, e che quindi richiederanno un accompagnamento musicale meno ‘sovversivo’.

La compresenza di aulo e lira nella medesima *performance*, tra l’altro, può vantare dei precedenti letterari di un certo prestigio: essa appare già in Omero, descritta in una delle scene di danza dello scudo di Achille (Hom. *Il.* 18, 494-495, κοῦροι δ’ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ’ ἄρα τοῖσιν/ αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον, «dei giovani danzatori volteggiano e lì, in mezzo a loro, suonano auli e cetre»)<sup>96</sup>; il binomio αὐλὸν καὶ λύρην è anche usato da Archiloco (fr. 93a West, 5), ma in un contesto dove non si capisce bene quale sia la funzione degli strumenti musicali menzionati<sup>97</sup>; l’immagine di un accompagnamento musicale composto, poi, risulta particolarmente – e (ai nostri fini) significativamente – presente negli epinici di Pindaro<sup>98</sup>, cosa che ci consente di ipotizzare che la compresenza di lira e aulo nell’esecuzione dei canti di vittoria potesse avere una frequenza non trascurabile, anche se non doveva trattarsi della norma<sup>99</sup> (*supra* § 7.1.2, p. 177).

Infine, può rivelarsi utile un confronto con altri due passi tragici, entrambi euripidei, che citano i due strumenti insieme<sup>100</sup>: visto che l’accompagnamento musicale della trage-

96. Si veda il commento di RUTHERFORD 2019, 197, il quale registra la non consueta menzione dell’aulo nell’epica, che predilige sempre la lira.

97. Sui problemi legati a questo passo si vedano MARCACCINI 2001, 172-173; TSANTSANOGLU 2003, 241; DA CUNHA CORRÊA 2009, 100-102; SWIFT 2019, 282-283.

98. Cfr. Pind. *Ol.* 3, 8-8a, φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν/ καὶ βοῆν αὐλῶν; *Ol.* 7, 11-12, ἀδυμελεῖ/ θαμὰ μὲν φόρμιγγι παμφώνοισι τ’ ἐν ἔντεσιν αὐλῶν; *Ol.* 10, 93-94, ἀδυεπής τε λύρα/ γλυκύς τ’ αὐλός; *Pyth.* 10, 39, λυρᾶν τε βοαὶ καναχαὶ τ’ αὐλῶν; *Nem.* 9, 8, ἀνὰ μὲν βρομίαν φόρμιγγ’, ἀνὰ δ’ αὐλόν; *Isth.* 5, 27, κλέονται δ’ ἐν τε φόρμιγγεσσιν ἐν αὐλῶν τε παμφώνοις ὀμοκλαῖς. In quest’ultimo passo, tra l’altro, appare significativo che i destinatari di tali celebrazioni siano “coloro che, fra gli eroi, furono guerrieri valorosi” (*Isth.* 5, v. 26, ἥρώων ἀγαθοὶ πολεμισταί), proprio come l’Eracle sofocleo che torna a casa dopo una vittoria in guerra. E a proposito dei passi pindarici citati in questa nota risultano affascinanti le riflessioni di LOSCALZO 2010-2011, il quale suppone che gli epinici eseguiti con l’accompagnamento simultaneo di aerofoni e cordofoni fossero quelli composti per celebrazioni pubbliche (e pubblica sarebbe, infatti, l’accoglienza del *nostos* di Eracle nelle parole di questo stasimo delle *Trachinie*), mentre per le esecuzioni private fosse previsto l’accompagnamento della sola lira.

99. Con questo, infatti, non si vuole sostenere che la presenza di entrambi gli strumenti costituisse l’accompagnamento convenzionale dell’epinicio pindarico, come arriva a ipotizzare (con un’ardita generalizzazione) GRAF 1889, 40: tale idea è già stata confutata da HENRY 2007 (sulla frequenza o eccezionalità dell’accordo di aulo e lira in una medesima *performance* si vedano anche COMOTTI 1991, 31; PATERLINI 2000, 167; ERCOLES 2006, 354-358).

100. Non viene preso in analisi, per mancanza di elementi, un frammento forse tratto dall’*Acrisio* di Sofocle e tramandato da Hesych. β 601a Latte – Cunningham: *TrGF* IV F \*60, ὡς ἐπιπάλλειν βίδην τε καὶ ξυναυλίαν. Sebbene la presenza del verbo ἐπιπάλλω faccia pensare all’atto del pizzicare uno strumento a corda (cfr. ROCCONI 2003, 31-32), «l’esiguità del frammento, completamente decontestualizzato, e la problematicità del termine βίδην, glossato dal lessicografo con un generico εἶδος κρούματος, non permettono di decidere se ξυναυλία abbia qui il valore di “tubicinum concertus” [...] o di “accordo di aulo e cetra/lira”» (ERCOLES

dia era convenzionalmente fornito dall'aulo, mentre la menzione o la presenza della lira sono solo occasionali, è ragionevole pensare che un esplicito riferimento alla compresenza dei due strumenti potesse alludere a tradizioni liriche in qualche modo connotate<sup>101</sup>. Il primo dei passi da analizzare è un frammento lirico dell'*Eretteo* di Euripide conservato in un papiro del III sec. a.C.<sup>102</sup>, che ci tramanda un brevissimo intervento corale (*TrGF* V, 1 F 370 = 18 Carrara = 17 Sonnino, vv. 5-10)<sup>103</sup>:

[ῆ] ποτ' ἀνὰ πόλιν ἀλαλαῖς ἰὴ παιᾶν	— u u u u — u — u —	do hypodo
[κ]αλλίνικον βοάσω μέλος ἀναλαβόμενος	— u — u — u u u u u u	4cr
[ἔργ]ον γεραιᾶς χειρὸς λίβυος	— u — — — — u u	ia do
ἀχοῦντος   [λω]τοῦ κιθάριδος βοαῖς	— — — — — u u — u —	do do
<συντ[όνοις Ἀσι]άδος   [πο]δὶ	— u — u — u —    <sup>≡</sup>	cr do
τροχαλὸς ἐπομέναις; ἄρα νέα γέρον-	u u u u — — — u — u —	do do
τι   [κοι]νώσεται χοροῦ παρθένος; <sup>104</sup>	u — — — — — u —    <sup>≡</sup>	do do

Questo brevissimo canto corale è un 'intermezzo lirico' intonato dai vecchi ateniesi che costituiscono il coro del dramma. Esso si colloca subito dopo una domanda pronunciata da un personaggio non ben identificato (forse lo stesso corifeo o Prassitea), il quale nei versi che precedono chiede, forse rivolgendosi proprio ai coreuti, chi di loro sia in grado di fornire informazioni sulla battaglia fra Eumolpo ed Eretteo, che intanto avviene fuori scena<sup>105</sup>.

Sono momenti di angosciosa attesa per la moglie di Eretteo e gli Ateniesi rimasti sull'Acropoli: il loro re è sceso in campo in prima persona per combattere Eumolpo, dopo aver sacrificato una delle sue figlie per propiziarsi l'esito della battaglia<sup>106</sup>. I vecchi del co-

2006, 345).

101. WILSON 2002, 42: «if the lyre and other instruments were ever used, it was only for local and specific effect [...]. When stringed instruments do appear on stage, it is significant that they were in the hands of (or especially associated with) heroic figures».

102. *P.Sorb.* 2328, fr. A (M.-P.<sup>3</sup> 437.2 = LDAB 1040). *L'editio princeps* del papiro è in AUSTIN 1967.

103. Il testo, la colometria e l'interpretazione metrica riproducono quanto proposto da SONNINO 2008, 17 e poi inglobato nella sua edizione (cfr. SONNINO 2010, 196-197 e 325-342), con la sola aggiunta dell'*eisthesis* nell'ultimo *colon*. Le barre verticali indicano i confini fra i righe di scrittura nel papiro, la cui colometria non viene accettata perché è evidente «che lo scriba del *PapSorb* 2328 non ha suddiviso i testi lirici (rr. 5-10, 34-54) sulla base di peculiari scelte colometriche, ma ha organizzato le sezioni cantate della tragedia su righe della larghezza, *grosso modo*, di un trimetro giambico» (SONNINO 2008, 11).

104. «Innalzerò mai per la città il canto della bella vittoria, con alte grida di *iè paiàn?* Al suono dell'aulo libico, metterò all'opera la vecchia mano per correre dietro ai suoni armoniosi della cetra asiatica, che seguono il passo di danza? E una giovane vergine vorrà accompagnare me vecchio nella danza?».

105. Fr. 17 Sonnino, vv. 3-4, τῖς ἂν πρὸς ἀγμοῖς Παλλάδος σταθεῖς; ποδὶ/ κ]ῆρυξ γένοιτ' ἂν τῶν κατὰ στ<ρ>ατόν, φίλοι; «chi di voi, cari, stando in piedi sullo strapiombo di Pallade può farsi portavoce di ciò che avviene sul campo di battaglia?».

106. Per il riassunto della trama dell'*Eretteo* cfr. COLLARD – CROPP 2008, 363-366 e SONNINO 2010, 35-36; per i tentativi di ricostruzione del dramma cfr. CARRARA 1977, 28-36 e SONNINO 2010, 135-138 (il quale colloca

ro – che evidentemente non potevano trovarsi in una posizione rialzata che permettesse loro di osservare l'evoluzione dello scontro – ‘rispondono’ alla domanda con un canto che esprime una dubbiosa speranza: si chiedono, infatti, se riusciranno a intonare un καλλίνικον μέλος (v. 6), facendo risuonare in città le tipiche grida di vittoria (v. 5, ἀλαλαῖς ἠὲ παιᾶν) e danzando al suono dell'aulo – qui menzionato come “canna libica” (vv. 7-8, Λίβυος ... λωτοῦ)<sup>107</sup> – mentre a loro volta suonano la “cetra asiatica” (v. 8, κιθάριδος ... Ἀσιάδος).

L'impressione è quella di un sentimento di speranza in un futuro prossimo che sia più roseo del presente, ma espresso in forma di domanda diretta e perciò adombrato da un velo di incertezza (e forse anche di diffidenza): in mancanza di informazioni dal luogo dello scontro, il coro non azzarda una fiduciosa esternazione sull'esito della guerra contro i Traci, non afferma risolutamente che fra non molto potrà intonare il canto di vittoria, ma si chiede se riuscirà mai a festeggiare con canti, musiche e danze (vv. 5-6, ἦ ποτ' ... βοᾶσω; vv. 9-10, ἄρα ... κοινώσεται). Anche il metro contribuisce a conferire al corale un tono ambiguo: come nel quinto stasimo delle *Baccanti* (*supra* § 4.4.3), infatti, il docmio sembra appositamente usato nella sua doppia valenza di metro del dolore e della gioia, ma purtroppo non saremo mai in grado di stabilire se in questo canto l'esecuzione orchestico-musicale avesse un carattere lugubre o festoso. Possiamo limitarci a notare che le frequenti ‘fughe di brevi’ (specialmente ai *cola* 1-2 e 6) farebbero ipotizzare un'agogé piuttosto spedita, che sembra particolarmente adatta a rendere l'immagine della mano dei vecchi che deve essere veloce (v. 9, τροχαλός) a suonare la cetra, per star dietro al passo di danza.

Rispetto al secondo stasimo delle *Trachinie*, dunque, questo intervento corale si presenta meno strutturato e più ambiguo, ma la funzione drammaturgica è molto simile, poiché anch'esso si colloca nel punto di svolta del dramma: esso precede immediatamente la rivelazione da cui scaturirà la καταστροφή, motivo per cui potrebbe meritare l'etichetta *moderna* di ‘canto iporchematico’. Alla fine del canto, infatti, il coro vede avvicinarsi un uomo che proviene dal campo di battaglia (v. 11, ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδ' ἀπὸ στρατοῦ πέλας): in una sticomitia fra questo messaggero e Prassitea veniamo a sapere che la guerra è stata sì vinta dagli Ateniesi, ma che il loro sovrano è morto per mano di Poseidone (vv. 12-22). L'ironia tragica che aveva caratterizzato l'intero intervento li-

---

questa scena all'inizio dell'esodo).

107. La metonimia qualifica lo strumento musicale per mezzo del materiale da cui è stato costruito e della provenienza di questo materiale, come altre volte accade in Euripide: cfr. *Tr.* 544, Λίβυος τε λωτὸς; *Hel.* 170-171, Λίβυν λωτὸν; *IA* 1036, διὰ λωτοῦ Λίβυος.

rico del coro continua dunque in questa *Informations-Stichomythie*<sup>108</sup> immediatamente successiva, dove risulta addirittura intenzionalmente marcata. Il messaggio del nunzio, infatti, in prima battuta è un annuncio di vittoria; solo «dopo una certa reticenza» (DI BENEDETTO 1968, 80) egli rivela a Prassitea che suo marito è morto; e lo fa anche giocando su un ricercato fraintendimento al v. 17, dove Eretteo è detto μακάριος... εὐδαίμων θ' ἄμα non perché “si sia salvato” (v. 16, σεσωσμένος) – come spererebbe la moglie –, ma perché è andato incontro a una “bella morte” (vv. 21-22).

Non sembra, perciò, privo di significato il fatto che anche qui, come nelle *Trachinie*, il coro alluda a futuri festeggiamenti accompagnati dal suono dell'aulo e della lira, proprio quando attende il rientro di un sovrano precedentemente impegnato in un'operazione bellica, e subito prima di scoprire che le cose non andranno come ci si augura. E, su questa linea interpretativa, apparirà ancora più significativo il prossimo passo euripideo.

Qualche anno dopo l'*Eretteo*, tragedia concordemente datata al 423/422 a.C.<sup>109</sup>, Euripide torna infatti a usare espressioni molto simili a queste nel secondo stasimo dell'*Eracle*<sup>110</sup> (vv. 680-686)<sup>111</sup>:

ἔτι τὰν Ἡρακλέους	υυ--υυ--	parthen (zion <sup>mi</sup> ,)
καλλίνικον ἀείσω <sup>112</sup>	--υυ--	pher
παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν	υυυυ--υυ--	dim <sup>P</sup>
παρά τε χέλυος ἑπτατόνου	υυυυ--υυ--	dim <sup>P</sup>
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν.	----υυ--	pher
οὐπω καταπαύσομεν	----υυ--	tel
Μούσας αἶ μ' ἐχόρευσαν <sup>113</sup> .	----υυ--	pher

Questa volta la situazione scenica è leggermente diversa rispetto a quella delle *Trachinie*: Eracle è già tornato a casa, sorprendendo così i propri familiari e salvandoli dal destino di morte cui li aveva condannati l'usurpatore Lico. L'eroe torna a Tebe dopo la

108. Secondo la classificazione di SEIDENSTICKER 1971, 191-192.

109. Cfr. DI BENEDETTO 1971, 151; CARRARA 1977, 13-17; SONNINO 2010, 27-34.

110. Dramma probabilmente rappresentato fra il 420 e il 416 a.C. (cfr. AVEZZÙ 2003, 188-192).

111. Per un commento della colometria e dell'interpretazione metrica di questi versi, che vede concordi i codici medievali e le edizioni moderne, si veda GOSTOLI 1999.

112. Si preferisce mantenere il futuro ἀείσω (tramandato concordemente dai codici e difeso da BOND 1981, 241-242) contro la correzione di Elmsley in ἀείδω, accettata dalla maggior parte degli editori. L'uso del futuro in questa sezione del canto risulta perfettamente coerente con il tono encomiastico dell'intero stasimo: «the laudator's use of the future indicative in the first person [...] is, in fact, a conventional element of the enkomiastic style. It never points beyond the ode itself, and its promise is often fulfilled by the mere pronunciation of the word» (BUNDY 1962, 21). Su questo tipo di *performative future* si veda ora CHRISTENSEN 2010.

113. «Ancora voglio intonare il canto di vittoria per Eracle, accanto a Bromio dispensatore di vino, accanto alla melodia della lira dalle sette corde e all'aulo libico. Mai fermeremo le Muse, che ci hanno invitati a danzare».

sua discesa nell'Ades, dove ha sconfitto Cerbero e salvato Teseo: dopo avere rassicurato il vecchio padre Anfitrione, la moglie Megara e i figli, Eracle li riconduce verso casa, deciso a vendicarsi di Lico. È in previsione di questo positivo stravolgimento degli eventi che il coro intona il secondo stasimo. Come altri studiosi hanno messo in evidenza, la seconda coppia strofica di questo corale (dalla quale sono tratti i versi citati) presenta un sapore pindarico che ci consente una lettura in chiave encomiastica<sup>114</sup>. All'interno di questa cornice, dunque, non sembrerà inappropriato – soprattutto alla luce di quanto abbiamo detto nelle pagine precedenti – che il coro affermi il desiderio di continuare a onorare Eracle intonando la *καλλίνικος ᾠδή* (vv. 680-681) e accompagnandosi con “il suono della lira dalle sette corde e dell'aulo libico” (vv. 683-684, *παρά τε χέλυος ἑπτατόνου/ μολπὰν καὶ Λίβυν ἀυλόν*).

La compresenza dei due strumenti, qui come nel passo dell'*Eretteo*, appare dunque esplicitamente legata a un canto di vittoria. Di conseguenza ciò ci porta a concludere – con qualche elemento in più – che anche la ‘tessera musicale’ inserita da Sofocle nel secondo stasimo delle *Trachinie* potesse contribuire a qualificare le musiche che accoglieranno il *nostos* di Eracle come il tipico accompagnamento destinato alla celebrazione encomiastica di un sovrano vittorioso.

---

114. Cfr. PARRY 1965, 371-372 e CALDERÓN DORDA 2017. Per uno sviluppo di questa chiave interpretativa, si vedano in particolare le seguenti considerazioni di PARRY 1965, 364: «the *Heracles* ode would seem basically to be an epinician ode, and one particularly reminiscent of Pindar's songs in honour of mortal victors. At the same time, however, Heracles is lauded with an extravagance which suggests a hymn in honour of a god, and we note in particular the absence of the frequent Pindaric warning that mortal victors are *not* gods. It is no accident that this epinician ode is invested with a hymnal grandeur more appropriate to divinity. For the chorus elevate their hero to so dangerous a height that his fall becomes almost inevitable».

## Conclusioni

Giunti alla fine del percorso che si è tentato di delineare nelle pagine precedenti, si spera di aver mostrato che la coloritura di genere in tragedia – almeno per ciò che riguarda la selezione di testi proposta e limitatamente ai due generi lirico-corali trattati – è usata da parte di Sofocle (e di Euripide) in maniera funzionale alla scena e allo sviluppo drammatico, nonché allusa per mezzo di tutti gli elementi formali che costituiscono il testo poetico.

L'analisi del singolo dettaglio (lessicale, stilistico, metrico, ritmico, orchestico, musicale), condotta – come un'indagine sistematica richiede – per singoli aspetti, a più riprese può aver generato nel lettore l'impressione di una trattazione inorganica, di una continua dispersione dell'unitarietà del canto di volta in volta esaminato a vantaggio di una sua scomposizione in singoli elementi, lungo un tragitto costellato di continue deviazioni e di (non sempre brevi) divagazioni. L'immagine che filtra attraverso le fenditure di queste pagine è assimilabile a una 'figura di diffrazione', dove la scissione del flusso in molteplici segmenti aiuta a mettere in luce alcuni 'punti d'ombra': poiché numerosi sono gli elementi che ci mancano per tentare una ricostruzione completa del quadro originario, la messa a fuoco di questi pochi 'punti d'ombra' grazie alla scomposizione del testo serve almeno a recuperare una minima parte di ciò che è (e resterà) irrimediabilmente perduto. Tale immagine, seppure diffratta, rimane pur sempre una raffigurazione parziale e frammentaria di quella realtà dalla quale provengono i testi analizzati, i quali a loro volta ne rappresentano i frammenti oggi riproducibili ai nostri occhi: l'ideale sarebbe la ricomposizione del flusso, ma troppi sono gli ostacoli che ce lo impediscono.

In un'operazione di questo tipo, dunque, il rischio di perdere di vista la visione d'insieme è alto e inevitabile è la sensazione di incompiutezza, anche laddove si cerchi – forse anche riuscendoci – di ricomporre parzialmente qualche figura attraverso l'associazione o la sovrapposizione di due o più segmenti: ad esempio nel rintracciare i legami fra la tessitura metrico-ritmica e la parola poetica, fra un dettaglio lessicale e un'allusione a specifici movimenti orchestici, fra la menzione di uno strumento musicale e i suoi usi extradrammatici. Pur nella piena consapevolezza della parzialità del quadro, una sintesi di tutti i singoli aspetti va tuttavia tentata, poiché anche nella loro disomogeneità essi pos-

sono contribuire a restituire un' 'impressione' unitaria, che è il fine ultimo che ci siamo proposti nelle pagine precedenti. L'uso del termine 'impressione', inteso come prestito dal linguaggio dell'arte figurativa, non è fortuito.

Il risultato di questa sintesi è, appunto, la definizione di una 'coloritura di genere', e cioè l' 'impressione' prodotta dalla visione d'insieme dei singoli dati formali. Per quanto ogni tessera del *puzzle*, nella sua presunta relazione con un genere extradrammatico, possa veicolare un significato proprio e non sempre coincidente con la 'portata semantica' degli elementi formali circostanti, il suo posizionamento in un contesto prevalentemente permeato da una determinata 'coloritura' fa sì che l'intero quadro, agli occhi dello spettatore, risulti dipinto in quel 'colore'. In questo senso può rivelarsi utile l' 'etichettatura' di genere che abbiamo suggerito a proposito dei canti drammatici analizzati in queste pagine: uno spettatore seduto a teatro nell'Atene del V sec. a.C. – che a questi testi si avvicinava prima di tutto tramite l'esperienza visiva (ὄψις) e uditiva (ἀκοή) – avrebbe colto appunto l' 'impressione' generale, e cioè la 'coloritura di genere' prodotta dalla somma di tutti gli elementi costitutivi del canto corale, senza operare un discrimine tra il lessico e lo stile, il metro e il ritmo, la parola e la musica. È chiaro che uno spettatore colto sarebbe stato anche in grado di afferrare la singola citazione poetica o di sentire la riproposizione di una sequenza melodica nota, ma l'avrebbe valutata – e interpretata, come qui si è cercato di fare – nel quadro complessivo dell'intera *performance*.

Si spera così di avere mostrato, nei capitoli precedenti, che un approccio di questo tipo può consentirci di recuperare ancora qualche elemento della perduta *performance* drammatica e dell'effetto che essa poteva suscitare nello spettatore, soprattutto nell'ottica dei legami del testo drammatico di volta in volta preso in esame con altri generi lirici a esso precedenti e contemporanei. Abbiamo sostenuto, infatti, che dietro la tecnica compositiva del secondo stasimo dell'*Aiace* (cap. 3) e del canto infraepisodico delle *Trachinie* (cap. 4) possano celarsi certe forme e modalità performative riconducibili al genere iporchematico (e lo stesso si potrebbe dire, anche se in un'accezione molto più ampia, per i canti analizzati nel § 4.4 e nei capp. 5 e 6). Abbiamo sostenuto ancora che il modello letterario alla base del terzo stasimo dell'*Elettra* euripidea (cap. 8) e del secondo stasimo delle *Trachinie* sofoclee (cap. 9) potesse essere stato l'epinicio, con tutto il suo apparato formale e contestuale.

Tali conclusioni – che così sintetizzate potrebbero indubbiamente apparire semplicistiche o riduttive – naturalmente non ci porteranno a ridimensionare l'apporto innovativo che gli autori trattati hanno dato alla poesia greca in generale e, più nello specifico, alla tecnica drammatica: dire che Euripide si sia rifatto a modelli letterari preesistenti,

sostenere che Sofocle abbia più o meno consapevolmente citato altri poeti o imitato le movenze di generi 'altri' non sono affermazioni che celano – o peggio, giustificano – la velleità di sminuire l'arte di questi tragediografi, né di smentire la piena appartenenza delle loro opere al genere drammatico. Come abbiamo ricordato nelle pagine iniziali di questo lavoro, «un testo non è soltanto il prodotto di un procedimento combinatorio, preesistente (costituito dalle proprietà letterarie virtuali); è anche una trasformazione di questo procedimento» (TODOROV 1977, 10-11).

Studiare quel 'procedimento combinatorio', tuttavia, è il solo modo che abbiamo oggi per tentare di entrare nell'officina del compositore, ricostruire in parte il processo della mente creativa, rintracciare le trame di un bagaglio culturale che accomunava autori e pubblico del dramma antico. Soltanto a partire da questi presupposti è possibile chiarire in che modo il dato formale, analizzato anche nel micro-dettaglio, possa acquisire una propria pregnanza semantica, e in che modo la somma di tutti i tasselli a noi noti – o quantomeno recuperabili sulla base della scienza filologica – possa aiutarci a costruire una visione d'insieme che, per quanto sfumata e 'impressionistica', sia utile all'interpretazione dei corali drammatici e della tecnica compositiva dell'autore.



## Lista dei testimoni manoscritti

### Papiri

Π <sup>1</sup>	<i>P.Ant.</i> 73	V/VI sec.
Π <sup>2</sup>	<i>P. Mich.</i> III 140	V/VI sec.
Π <sup>3</sup>	<i>P.Oxy.</i> 1615	IV sec.

### Codici

#### Sofocle

A	<i>Par. Gr.</i> 2712	inizio XIV sec.
C	<i>Par. Gr.</i> 2735	fine XIII sec.
F	<i>Laur. Plut.</i> 28.25	inizio XIV sec.
G	<i>Laur. Conv. Soppr.</i> 152	1282
K	<i>Laur. Plut.</i> 31.10	fine XII sec.
L	<i>Laur. Plut.</i> 32.9	metà X sec.
Λ	<i>Lugd. Batav. Bibl. Publ. Gr.</i> 60A	metà X sec.
N	<i>Matr. Gr.</i> 4677	fine XIII sec.
Q	<i>Par. Suppl. Gr.</i> 109	XVI sec.
R	<i>Vat. Gr.</i> 2291	XV sec.
T	<i>Par. Gr.</i> 2711	ca. 1330
Ta	<i>Marc. Gr.</i> 470	ca. 1465
Te	<i>Neap. BN II F</i> 34	fine XV - inizio XVI sec.
Tr	<i>consensus codicum</i> TTaTe	
U	<i>Marc. Gr.</i> 467	inizio o metà XIV sec.
V	<i>Marc. Gr.</i> 468	XIV sec.
Wb	<i>Vat. Gr.</i> 1332	XIII sec.
Y	<i>Vind. phil. Gr.</i> 48	fine XIV sec.
Zf	<i>Par. Gr.</i> 2884	1301
Zg	<i>Laur. Plut.</i> 32.2	inizio XIV sec.
Zn	<i>Par. Gr.</i> 2787	fine XIV sec.
Zo	<i>Laur. Conv. Soppr.</i> 172 + <i>Vat. Pal. Gr.</i> 287	inizio XIV sec.
Zp	<i>Marc. Gr.</i> 617	inizio XIV sec.



## Lista delle abbreviazioni metriche

<i>adon</i>	adonio
<i>an</i>	anapesto
<i>anacl</i>	anaclomeno
<i>anacr</i>	anacreontico
<i>antisp</i>	antispasto
<i>aristoph</i>	aristofaneo
<i>asc<sup>mi</sup></i>	asclepiadeo minore
<i>ba</i>	baccheo
<i>cho</i>	coriambo
<i>cr</i>	cretico
<i>cyren</i>	cirenaico
<i>da</i>	dattilo
<i>do</i>	docmio
<i>do<sup>kaibel</sup></i>	docmio kaibeliano
<i>en</i>	enoplio
<i>en<sup>a</sup></i>	x-υ-υ-υ-υ-υ
<i>en<sup>a1</sup></i>	x-υ-υ-υ-υ
<i>en<sup>b</sup></i>	ω-ω-ω-ω-υ
<i>en<sup>c2</sup></i>	υ-υ-υ-υ-υ
<i>en<sup>cho</sup> B</i>	x-x-υ-υ-υ
<i>encomiol</i>	encomiologico
<i>epitr<sup>ia</sup></i>	epitrito giambico
<i>epitr<sup>tr</sup></i>	epitrito trocaico
<i>glyc</i>	gliconeo
<i>hag</i>	agesicoreo
<i>hem<sup>f</sup></i>	<i>hemiepes</i> femminile
<i>hem<sup>m</sup></i>	<i>hemiepes</i> maschile
<i>hemiascl</i>	emiasclepiadeo
<i>hipp</i>	ipponatteo
<i>hypercat</i>	ipercataletto
<i>hypodo</i>	ipodocmio
<i>ia</i>	giambo
<i>iambel</i>	giambelego
<i>ion<sup>ma</sup></i>	ionico <i>a maggiore</i>
<i>ion<sup>mi</sup></i>	ionico <i>a minore</i>

*Lista delle abbreviazioni metriche*

<i>ithyph</i>	itifallico
<i>lekyth</i>	lecizio
<i>mol</i>	molosso
<i>parthen</i>	parteneo
<i>penthem<sup>ia</sup></i>	pentemimere giambico
<i>penthem<sup>tr</sup></i>	pentemimere trocaico
<i>phal</i>	faleceo
<i>pher</i>	ferecrateo
<i>pind</i>	pindarico
<i>pros</i>	prosodiaco
<i>pros<sup>a</sup></i>	x-υ-υ-υ-
<i>pros<sup>a1</sup></i>	x-υ-υ-υ-
<i>pros<sup>b</sup></i>	ϖ-ϖ-ϖ-
<i>pros<sup>do</sup></i>	prosodiaco docmiaco
<i>reiz</i>	reiziano
<i>reiz<sup>a</sup></i>	ϖ-υ-υ
<i>reiz<sup>b</sup></i>	υ-υ-υ-υ
<i>reiz<sup>c</sup></i>	x-υ-υ-υ
<i>sp</i>	spondeo
<i>tel</i>	telesilleo
<i>tr</i>	trocheo

## Bibliografia

AGÓCS 2012

P. Agócs, *Performance and Genre: Reading Pindar's κῶμοι*, in *Reading the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, Cambridge 2012, 191-223.

AGÓCS – CAREY – RAWLES 2012

P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, *Introduction*, in *Receiving the Komos. Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, London 2012, 1-16.

AICHELE 1971

K. Aichele, *Das Epeisodion*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, herausgegeben von W. Jens, München 1971, 47-83.

ALEXOPOULOU 2004

M. Alexopoulou, *Nostos (= homecoming) and death in Greek tragedy*, in *Cult and Death*, «Proceedings of the Third Annual Meeting of Postgraduate Researchers» (The University of Liverpool, May 2002), edited by D.-C. Naoum – G. Muskett – M. Georgiadis, Oxford 2004, 57-61.

ALLAN 2008

*Euripides. Helen*, edited by W. Allan, Cambridge 2008.

ALLEN 1973

W.S. Allen, *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge 1973.

ALLEN-HORNBLOWER 2013

E. Allen-Hornblower, *Sounds and Suffering in Sophocles' Philoctetes and Gide's Philoctète*, «SIFC» IV s. 11.1 [a. 106] (2013), 5-41.

ALONGE 2007

T. Alonge, *Anomalie sofoclee in Euripide. Per una cronologia relativa delle due Elette*, «Maia» 59.2 (2007), 263-277.

ALONI 1990

A. Aloni, *Proemio e funzione proemiale nella poesia greca arcaica*, «AION(filol)» 12 (1990), 99-130.

ALONI 2012

A. Aloni, *Epinician and the Polis*, «BICS» 55.2 (2012), 21-37.

ANDREATTA 2008

L. Andreatta, *Metrica, 'sticometria', ecdotica*, «Lexis» 26 (2008), 235-277.

## Bibliografia

### ANDREATTA 2014

L. Andreatta, *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazioni*, Roma 2014.

### ANDRISANO 2011

A.M. Andrisano, *Ritmo, parola, immagine: termini chiave della ricerca teatrologica. A proposito dell'agone delle Rane aristofanee*, in *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, «Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale» (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), a cura di A.M. Andrisano, Palermo 2011, XI-XXXIII.

### ANDÚJAR 2018

R. Andújar, *Hyporchematic Footprints in Euripides' Electra*, in *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, edited by R. Andújar – T.R.P. Coward – T.A. Hadjimichael, Berlin-Boston 2018, 265-289.

### ANDÚJAR – COWARD – HADJIMICHAEL 2018

*Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, edited by R. Andújar – T.R.P. Coward – T.A. Hadjimichael, Berlin-Boston 2018.

### ANGELI BERNARDINI 1991

P. Angeli Bernardini, *L'inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale*, «AIONfilol» 13 (1991), 85-94.

### ANGELI BERNARDINI 1992

P. Angeli Bernardini, *La storia dell'epinicio*, «SIFC» III s. 10.2 [a. 85] (1992), 965-979.

### ANTONOPOULOS 2013

A.P. Antonopoulos, *The Metre of the Parodos of Sophocles' Ichneutai*, «ZPE» 184 (2013), 51-54.

### ARNOTT 1981

W.G. Arnott, *Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra*, «G&R» 28.2 (1981), 179-192.

### ARRIGHETTI 1991

G. Arrighetti, *La lirica greca dalla monodia al coro*, «Aevum(ant)» 4 (1991), 39-55.

### AUSTIN 1967

C. Austin, *De nouveaux fragments de l'Erechthée d'Euripide*, «Recherches de papyrologie» 4 (1967), 11-67.

### AUSTIN – OLSON 2004

*Aristophanes. Thesmophoriazusae*, edited with introduction and commentary by C. Austin – D. Olson, Oxford 2004.

### AUSTIN 2011

N. Austin, *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery*, Madison 2011.

### AVEZZÙ 1974

G. Avezù, *Per una ricerca sull'uso di ripetizioni nei tragici*, «BIFG» 1 (1974), 54-69.

### AVEZZÙ 2003

G. Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.

BACHTIN 1979

M. Bachtin, *Eстетica e romanzo*, trad. it. Torino 1979 [Mosca 1975].

BACON 1994-1995

H.H. Bacon, *The Chorus in Greek Life and Drama*, in *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995), 6-24.

BAGORDO 1995/1996

A. Bagordo, *Μοῦσ' ἀὐθιγενής* (Bacchyl. 2,11), «Glotta» 73.1/4 (1995/1996), 137-141.

BAGORDO 1998

A. Bagordo, *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente*, Stuttgart-Leipzig 1998.

BAGORDO 2003a

A. Bagordo, *Reminiszenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*, München 2003.

BAGORDO 2003b

A. Bagordo, *Sofocle e i lirici: tradizione e allusione*, in *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, «Atti del Seminario Internazionale» (Verona, 24-26 gennaio 2002), a cura di G. Avezzi, Stuttgart-Weimar 2003, 5-15.

BAGORDO 2015a

A. Bagordo, rec. a L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010, «Gnomon» 87 (2015), 162-165.

BAGORDO 2015b

A. Bagordo, *Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy*, «Skenè» 1.1 (2015), 37-55.

BALTIERI 2011

N. Baltieri, *Il ruolo dei canti di nozze nei drammi di Euripide*, «Prometheus» 37 (2011), 205-230.

BALTIERI 2014

N. Baltieri, *Euripide e la Nuova Musica. Tradizione e innovazione nella produzione letteraria della seconda metà del V sec. a.C.*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Verona, Verona 2014.

BALTIERI 2016

N. Baltieri, *Aulós e 'nuova' danza. Una rilettura di Melanippide PMG 758 e Teleste PMG 805*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi – L. Lomiento – A. Meriani – G. Pace, Pisa-Roma 2016, 209-232.

Bañuls Oller – Crespo Alcalá 2006

J.V. Bañuls Oller – P. Crespo Alcalá, *Sófocles, Traquinias 205-215 y 528*, in *Koinòs Lógos*, «Homenaje al profesor José García López», E. Calderón – A. Morales – M. Valverde (eds.), Murcia 2006, 63-79.

## Bibliografia

### BARBANTANI 2009

S. Barbantani, *Lyric in the Hellenistic period and beyond*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by F. Budelmann, Cambridge 2009, 297-318.

### BARCHIESI 2001

A. Barchiesi, *The Crossing*, in *Texts, Ideas, and the Classics. Scholarship, Theory, and Classical Literature*, edited by S.J. Harrison, Oxford 2001, 142-193.

### BARRETT 1964

*Euripides. Hippolytos*, edited with introduction and commentary by W.S. Barrett, Oxford 1964 [rist. 2001].

### BASTA DONZELLI 1978

G. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.

### BASTA DONZELLI 2002

*Euripides. Electra*, edidit G. Basta Donzelli, Monachii et Lipsiae 2002<sup>2</sup> [1995].

### BATTEZZATO 2000

L. Battezzato, *Synzesis in Euripides and the Structure of the Iambic Trimeter – The Case of θεός*, «BICS» 44 (2000), 41-80.

### BATTEZZATO 2001

L. Battezzato, *Enjambement, iati e stile di recitazione nella tragedia greca*, «SemRom» 4.1 (2001), 1-38.

### BATTEZZATO 2003

L. Battezzato, *I viaggi dei testi*, in *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, «Atti del convegno» (Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 Giugno 2002), a cura di L. Battezzato, Amsterdam 2003, 7-31.

### BATTEZZATO 2005

L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women*, «Lexis» 23 (2005), 73-104.

### BATTEZZATO 2006

L. Battezzato, *Renaissance Philology: Johannes Livineius (1546–1599) and the Birth of the Apparatus Criticus*, in *History of Scholarship: A Selection of Papers from the Seminar on the History of Scholarship held annually at the Warburg Institute*, edited by C. Ligota – J.-L. Quantin, Oxford 2006, 75-111.

### BATTEZZATO 2008a

L. Battezzato, *La colometria antica del terzo stasimo delle 'Coefore' di Eschilo*, «Lexis» 26 (2008), 79-89.

### BATTEZZATO 2008b

L. Battezzato, *Colometria antica e pratica editoriale moderna*, «QUCC» n.s. 90 (2008), 137-158.

### BATTEZZATO 2009

L. Battezzato, *Techniques of reading and textual layout in ancient Greek texts*, «CCJ» 55 (2009), 1-23.

BATTEZZATO 2014

L. Battezzato, *Enjambement/Internal Enjambement*, in *The Encyclopaedia of Greek Tragedy*, volume I, edited by H.M. Roisman, Chichester 2014, 325-328.

BATTEZZATO 2018

L. Battezzato, *Linguistica e retorica nella tragedia greca*, Roma 2018<sup>2</sup> [2008].

BAUR 1997

D. Baur, *Chor und Theater: Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' Elektra*, «Poetica» 29.1/2 (1997), 26-47.

BELLONI 1991

L. Belloni, *Intreccio dei generi e memoria letteraria: ars ed ingenium*, «Aevum(ant)» 4 (1991), 5-14.

BENTEIN 2016

K. Bentein, *Verbal Periphrasis in Ancient Greek. Have- and Be-Constructions*, Oxford 2016.

BERLINZANI 2008

F. Berlinzani, *Teleste di Selinunte il ditirambografo*, «Aristonothos» 2 (2008), 109-140.

BERNARD 2001

W. Bernard, *Das Ende des Ödipus bei Sophokles. Untersuchung zur Interpretation des 'Ödipus auf Kolonos'*, München 2001.

BETTARINI 2019

L. Bettarini, *Parodia e comicità nell'episodio del Poeta negli Uccelli di Aristofane (vv. 904-957)*, «SemRom» n.s. 8 (2019), 181-195.

BIANCONI 2005

L. Bianconi, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale» 12.1 (2005), 183-218.

BIERL 1998

A. Bierl, *Doppeltanz oder doppelte Freude? Gedanken zum umstrittenen διπλήν (Ar. Thesm. 982) aus einer performativen Perspektive*, in *Der Chor im antiken und modernen Drama*, herausgegeben von P. Riemer – B. Zimmermann, Stuttgart-Weimar 1998, 27-47.

BIERL 2001

A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*, München-Leipzig 2001.

BIERL 2011

A. Bierl, *Il dramma satiresco di Pratina e il Ciclope di Euripide. Movimento selvaggio, autoreferenzialità corale e liberazione dell'energia accumulata sotto il segno di Dioniso*, in «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero – P. Scattolin, Verona 2011, 67-95.

BIFFIS 2018

G. Biffis, *Nostos, a Journey towards Identity in Athenian Tragedy*, in *The Returning Hero*.

## Bibliografia

Nostoi and Traditions of Mediterranean Settlement, edited by S. Hornblower – G. Biffis, Oxford 2018, 147-175.

BLASS 1900

F. Blass, *Vermischtes zu den grichischen Lyrikern und aus Papyri*, «RhM» n.s. 55 (1900), 91-103.

BLAYDES 1875

*The Ajax of Sophocles*, critically revised, with the aid of mss. newly collated, and explained by F.H.M. Blaydes, London-Edinburgh 1875.

BLECH 1982

M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin-New York 1982.

BOECKH 1821

*Πινδαρου τὰ σωζόμενα. Pindari opera quae supersunt*, textum in genuina metra restituit [...] Augustus Boeckhius, tomi secundi pars altera: *Interpretatio latina cum commentario perpetuo*, Lipsiae 1821.

BONANNO 2018

M.G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Pisa-Roma 2018<sup>2</sup> [Roma 1990].

BOND 1981

*Euripides. Heracles*, with introduction and commentary by G.W. Bond, Oxford 1981.

BORNMANN 1993

F. Bornmann, *Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, «Scritti in onore di Bruno Gentili» II, a cura di R. Pretagostini, Roma 1993, 565-576.

BORTHWICK 1971

E.K. Borthwick, *Aristophanes, Clouds 1371*, «CR» 21.3 (1971), 318-320.

BOTTIN 1977-1978

L. Bottin, *Metafrasi*, «BIFG» 4 (1977-1978), 109-134.

BOWRA 1960

C.M. Bowra, *Euripides' Epinician for Alcibiades*, «Historia» 9.1 (1960), 68-79.

BOWRA 1964

C.M. Bowra, *Pindar*, Oxford 1964.

BRAVI 2006

L. Bravi, *Gli epigrammi di Simonide e le vie della tradizione*, Roma 2006.

BRAVI 2007

L. Bravi, *Rapporti tra manoscritti e assetto metrico in Aristofane, Cavalieri 1111-1150*, «QUCC» n.s. 85 (2007), 131-136.

BRAVI 2019

L. Bravi, *Dioniso e le rane (Ar. Ra. 209-267). Note di drammaturgia e versificazione*, «AION-(filol)» 41 (2019), 31-44.

BREMER 1990

J.M. Bremer, *Pindar's paradoxical ἐγὼ and a recent controversy about the performance of his epinicia*, in *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*, «Proceedings of a symposium held at the Vrije Universiteit Amsterdam», edited by S.R. Slings, Amsterdam 1990, 41-58.

BRIAND 2008

M. Briand, *Les épinicies de Pindare sont-elles lyriques? ou: Du trouble dans les genres poétiques anciens*, in *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, sous la direction de D. Moncond'huy – H. Scepi, Rennes 2008, 21-42.

BRILLANTE 2012

C. Brillante, *Il terzo monologo di Aiace nella tragedia sofoclea*, «QUCC» n.s. 100 (2012), 11-29.

BROWN 1977

S.G. Brown, *A Contextual Analysis of Tragic Meter: The Anapest*, in *Ancient and Modern: Essays in Honor of Gerald F. Else*, edited by J.H. D'Arms – J.W. Eadie, Ann Arbor 1977, 45-77.

BROŽEK 1948-1949

M. Brožek, *De trimetrorum iambicorum apud tragicos Graecos exitu atque confinio observationes*, «Eos» 43.1 (1948-1949), 97-119.

BRUNET 2010-2011

P. Brunet, *Mètre et danse: pour une interprétation chorégraphique des mètres grecs*, in *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, «Atti del IV convegno internazionale di MOI-ΣA» (Lecce, 28-30 ottobre 2010), II Tomo, a cura di D. Castaldo – F.G. Giannachi – A. Manieri, «Rudiae» 22-23 (2010-2011), 557-571.

BUCCI 2017-2018

G. Bucci, *Il fenomeno del nominativo pro vocativo in greco, latino, ittita e rumeno*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, Roma 2017-2018.

BUDELMANN 2000

F. Budelmann, *The Language of Sophocles. Communalism, Communication and Involvement*, Cambridge 2000.

BUDELMANN 2012

F. Budelmann, *Epinician and the symposion. A comparison with the enkomia*, in *Reading the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, Cambridge 2012, 173-190.

BUDELMANN 2013

F. Budelmann, *Greek Festival Choruses in and out of Context*, in *Choruses, Ancient and Modern*, edited by J. Billings – F. Budelmann – F. Macintosh, Oxford 2013, 81-98.

BUDELMANN 2017

F. Budelmann, *Performance, Reperformance, Preperformance: The Paradox of Repeating the Unique in Pindaric Epinician and Beyond*, in *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, edited by R. Hunter – A. Uhlig, Cambridge 2017, 42-62.

## Bibliografia

BUNDY 1962

E.L. Bundy, *Studia Pindarica*, Berkeley-Los Angeles 1962.

BURNETT 1989

A. Burnett, *Performing Pindar's Odes*, «CPh» 84.4 (1989), 283-293.

BURTON 1962

R.W.B. Burton, *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*, Oxford 1962.

BURTON 1980

R.W.B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.

CAIRNS 1972

F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.

CALAME 1974

C. Calame, *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, «QUCC» 17 (1974), 113-128.

CALAME 1977a

C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I: *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma 1977.

CALAME 1977b

*Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, a cura di C. Calame, Roma-Bari 1977.

CALAME 1994-1995

C. Calame, *From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song*, in *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995), 136-154.

CALAME 1996

C. Calame, *Feste, riti e forme poetiche*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, I. *Formazione*, a cura di S. Settis, Torino 1996, 471-496.

CALAME 1998

C. Calame, *La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*, «Littérature» 11 (1998), 87-110 (= *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, études réunies par D. Bouvier – M. Steinrück – P. Voelke, Grenoble 2008, 86-106).

CALAME 1999

C. Calame, *Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance*, in *Performance culture and Athenian democracy*, edited by S. Goldhill – R. Osborne, Cambridge 1999, 125-153.

CALAME 2004

C. Calame, *Choral Forms in Aristophanic Comedy: Musical Mimesis and Dramatic Performance in Classical Athens*, in *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, edited by P. Murray – P. Wilson, Oxford 2004, 157-184.

CALAME 2005

C. Calame, *Le groupe chorale tragique: rôles dramatiques et fonctions sociales*, «Paideia» 60 (2005), 45-71.

CALAME 2007

C. Calame, *Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 49-73.

CALAME 2009

C. Calame, *Apollo in Delphi and in Delos: Poetic Performances between Paean and Dithyramb*, in *Apolline Politics and Poetics*, edited by L. Athanassaki – R.P. Martin – J.F. Miller, Athens 2009, 169-197.

CALAME 2013

C. Calame, *Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs*, in *Choral Meditations in Greek Tragedy*, edited by R. Gagné – M. Govers Hopman, Cambridge 2013, 35-57.

CALAME 2017a

C. Calame, *La tragédie chorale: poésie grecque et rituel musical*, Paris 2017.

CALAME 2017b

C. Calame, *Pourquoi les «odes» de Pindare? Les designations du chant dans la poésie «lyrique» grecque*, «Camena» 20 (2017), 1-20.

CALDERÓN DORDA 2017

E. Calderón Dorda, *Tragedia y lirica epinicial: a propósito de Eurípides*, HF 673-700, «Ítaca» 37 (2017), 9-23.

CAMPBELL 1881

*Sophocles*, edited with English notes and introductions by L. Campbell, Vol. II: *Ajax. Electra. Trachiniae. Philoctetes. Fragments*, Oxford 1881.

CAMPBELL 1907

L. Campbell, *Paralipomena Sophoclea*, London 1907.

CAMPBELL 2018

P.A. Campbell, *Staging Ajax's Suicide. A Historiography*, «Theatre History Studies» 37 (2018), 67-86.

CAPONE 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Firenze 1935.

CARAWAN 2000

E. Carawan, *Deianira's Guilt*, «TAPhA» 130 (2000), 189-237.

CAREY 1981

C. Carey, *A Commentary on Five Odes of Pindar. Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*, Salem 1981.

## Bibliografia

CAREY 1989

C. Carey, *The Performance of the Victory Ode*, «AJPh» 110.4 (1989), 545-565.

CAREY 1991

C. Carey, *The Victory Ode in Performance: The Case for the Chorus*, «CPh» 86.3 (1991), 192-200.

CAREY 1995

C. Carey, *Pindar and the Victory Ode*, in *The Passionate Intellect: Essays on the Transformation of Classical Traditions Presented to I.G. Kidd*, edited by L. Ayres, New Brunswick-London 1995, 85-103.

CAREY 2001

C. Carey, *Poesia pubblica in performance*, in *I lirici greci. Forme della comunicazione e storia del testo*, «Atti dell'Incontro di Studi» (Messina 5-6 novembre 1999), a cura di M. Cannatà Fera – G.B. D'Alessio, Messina 2001, 11-26.

CAREY 2007

C. Carey, *Pindar, Place, and Performance*, in *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*, edited by S. Hornblower – C. Morgan, Oxford 2007, 199-210.

CAREY 2009

C. Carey, *Genre, occasion and performance*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by F. Budelmann, Cambridge 2009, 21-38.

CAREY 2012

C. Carey, *The Victory Ode in the Theatre*, in *Receiving the Komos. Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, London 2012, 17-36.

CARRARA 1977

*Euripide. Eretteo*, introduzione, testo e commento a cura di P. Carrara, Firenze 1977.

CATENACCI 1992

C. Catenacci, *Il tiranno alle Colonne d'Eracle. L'agonistica e le tirannidi arcaiche*, «Nikephoros» 5 (1992), 11-36.

CATENACCI 2007

C. Catenacci, *L'iporchema di Pindaro per Ierone e gli Uccelli di Aristofane*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 233-258.

CATENACCIO 2017

C. Catenaccio, *Sudden Song: The Musical Structure of Sophocles' Trachiniae*, «Arethusa» 50.1 (2017), 1-33.

CAVALLO 1975

G. Cavallo, *Γράμματα Ἀλεξανδρῖνα (Con dieci tavole)*, «JÖByz» 24 (1975), 23-54 (= *Il calamo e il papiro. La scrittura greca dall'età ellenistica ai primi secoli di Bisanzio*, Firenze 2005, 175-202).

CECCARELLI 1998

P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa-Roma 1998.

CECCARELLI 2002

P. Ceccarelli, *Naming the weapon-dance: contexts and aetiologies of the pyrrhiche*, in *Πρακτικά τοῦ ΙΑ' Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασσικῶν Σπουδῶν*, Εἰς μνήμην Νικολάου Ἀ. Λιβαδάρα (Καβάλα 24-30 Αυγούστου 1999), II, Ἀθήναι 2002, 197-215.

CECCARELLI 2004

P. Ceccarelli, *Dancing the Pyrrhichē in Athens*, in *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, edited by P. Murray – P. Wilson, Oxford 2004, 91-117.

CECCARELLI 2013

P. Ceccarelli, *Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. A Problem of Definition*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig – P. Wilson, Oxford 2013, 153-170.

CENTANNI 1991a

M. Centanni, *Emmeleia come parte strutturale (meros) della tragedia nel trattato bizantino Peri tragoidias: ipotesi per una denominazione dei canti corali infraepisodici*, «QUCC» n.s. 38 (1991), 97-104.

CENTANNI 1991b

M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991.

CERBO 1994

E. Cerbo, *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*, Roma 1994.

CERBO 2007

E. Cerbo, *Il coro delle φίλαι ξυνωδοί e il 'rumore' del docmio nell'Oreste di Euripide*, «QUCC» n.s. 85 (2007), 117-123.

CERBO 2012a

E. Cerbo, *Il corale 'ibrido' della καλλίνικος ᾠδή nell'Elettra di Euripide (vv. 859-879)*, «Sem-Rom» n.s. 1.2 (2012), 277-298.

CERBO 2012b

E. Cerbo, *La parodo dell'Edipo a Colono di Sofocle. Drammaturgia e metro*, «Dionysus ex machina» 3 (2012), 23-60.

CERBO 2019

E. Cerbo, *La sequenza 'monodia-parodo' nelle Troiane di Euripide: funzione, drammaturgia, metro*, «GIF» 71 (2019), 115-142.

CERRI 2007

G. Cerri, *Nuovi generi corali nell'Edipo a Colono di Sofocle*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 159-181.

## Bibliografia

CERRI 2010

Omero. *Iliade. Libro XVIII. Lo Scudo di Achille*, introduzione, traduzione e commento di G. Cerri, Roma 2010.

CERRI 2012

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, «Engramma» 99 (2012), [http://www.gramma.it/e0S/index.php?id\\_articolo=830](http://www.gramma.it/e0S/index.php?id_articolo=830) (ultima consultazione: 8 aprile 2020).

CHANTRAINE 1961

P. Chantraine, *Morphologie historique du grec*, Paris 1961<sup>2</sup> [1945].

CHRIST 1879

W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig 1879<sup>2</sup>.

CHRISTENSEN 2010

J.P. Christensen, *First-Person Futures in Homer*, «AJPh» 131.4 (2010), 543-571.

CINGANO 1986

E. Cingano, *Il valore dell'espressione στάσις μελῶν in Aristofane, Rane, v. 1281*, «QUCC» n.s. 24 (1986), 139-143.

CINGANO 1998

E. Cingano, *La lirica corale*, in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, diretta da I. Lana – E.V. Maltese, Vol. I: *Dalle origini al IV secolo a.C.*, Torino 1998, 101-156.

CIPOLLA 1999

P. Cipolla, *Un iporchema riscoperto? (Prat. TrGF 4 fr. 3)*, «Eikasmós» 10 (1999), 33-46.

CIPOLLA 2003

P. Cipolla, *Poeti minori del dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam 2003.

CITTI 1962

V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962.

COLE 1988

T. Cole, *Epipeke: Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*, Cambridge (Ma.)-London 1988.

COLLARD – CROPP 2008

*Euripides. Fragments. Aegues—Meleager*, edited and translated by C. Collard – M. Cropp, Cambridge (Ma.)-London 2008.

COLONNA 1978

*Sophoclis fabulae. II. Oedipus Tyrannus – Antigona – Trachiniae*, edidit commentario instruxit A. Colonna, Torino 1978.

COMOTTI 1988

G. Comotti, *I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali della Grecia antica*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili – R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, 17-25.

COMOTTI 1989

G. Comotti, *La musica nella tragedia greca*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, «Atti del Convegno Internazionale di Studio» (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. De Finis, Firenze 1989, 43-61.

COMOTTI 1991

G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991<sup>2</sup> [1979].

COMOTTI 1993

G. Comotti, *Il 'canto Lidio' in due frammenti di Teleste (fr. 806; 810 P.)*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, «Scritti in onore di Bruno Gentili» II, a cura di R. Pretagostini, Roma 1993, 513-520.

CONOMIS 1964

N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, «Hermes» 92.1 (1964), 23-50.

CONTE 2012

G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Palermo 2012.

CONTE – BARCHIESI 1993

G.B. Conte – A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I: *La produzione del testo*, a cura di G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, Roma 1993<sup>2</sup> [1989], 81-114.

CRANE 1990

G. Crane, *Ajax, the Unexpected and the Deception Speech*, «CPh» 85.2 (1990), 89-101.

CROPP 2013

*Euripides. Electra*, with introduction, translation and commentary by M. Cropp, 2013<sup>2</sup> [1988].

CSAPO 1999-2000

E. Csapo, *Later Euripidean Music*, in *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, edited by M. Cropp – K. Lee – D. Sansone, «ICS» 24-25 (1999-2000), 399-426.

CSAPO 2008

E. Csapo, *Star Choruses*, in *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, edited by M. Revermann – P. Wilson, Oxford 2008, 262-290.

CSAPO 2017

E. Csapo, *Imagining the Shape of Choral Dance and Inventing the Cultic in Euripides' Later Tragedies*, in *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, edited by L. Gianvittorio, Pisa-Roma 2017, 119-156.

DA CUNHA CORRÊA 2009

P. da Cunha Corrêa, *Musical Instruments and the Paeon in Archilochus*, «Synthesis» 16 (2009), 99-112.

CUNY 2007

D. Cuny, *Une leçon de vie. Les réflexions générales dans le théâtre de Sophocle*, Paris 2007.

## Bibliografia

CURRIE 2004

B. Currie, *Reperformance Scenarios for Pindar's Odes*, in *Oral Performance and Its Context*, edited by C.J. Mackie, Leiden-Boston 2004, 49-69.

CURRIE 2005

B. Currie, *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford 2005.

CURRIE 2011

B. Currie, *Epinician choregia: funding a Pindaric chorus*, in *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, edited by L. Athanassaki – E. Bowie, Berlin-Boston 2011, 269-310.

CURRIE 2017

B. Currie, *Festival, Symposium, and Epinician (Re)performance: The Case of Nemean 4 and Others*, in *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, edited by R. Hunter – A. Uhlig, Cambridge 2017, 187-208.

CURRIE – RUTHERFORD 2020

*The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World: Transmission, Canonization and Paratext*, edited by B. Currie – I. Rutherford, Leiden 2020.

D'ACUNTO 2009

M. D'Acunto, *Efesto e le sue creazioni nel XVIII libro dell'Iliade*, in *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*, «Atti della giornata di studi» (Napoli 12 maggio 2008), a cura di M. D'Acunto – R. Palmisciano, «AION(filol)» 31 (2009), Pisa-Roma 2010, 145-198.

D'ACUNTO 2016

M. D'Acunto, *Dance in Attic and Argive Geometric Pottery: Figurative Imagery and Ritual Contexts*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. Case Studies*, edited by G. Colesanti – L. Lulli, Berlin-Boston 2016, 205-241.

DAIN 1965

A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris 1965.

DAIN – MAZON 2002a

*Sophocle. Tragédies*, tome I: *Les Trachiniennes – Antigone*, texte établi par A. Dain, traduit par P. Mazon, revu et corrigé par J. Irigoïn, Paris 2002<sup>7</sup> [1955].

DAIN – MAZON 2002b

*Sophocle. Tragédies*, tome II: *Ajax – Œdipe roi – Électre*, texte établi par A. Dain, traduit par P. Mazon, revu et corrigé par J. Irigoïn, Paris 2002<sup>11</sup> [1958].

DAIN – MAZON 2002c

*Sophocle. Tragédies*, tome III: *Philoctète – Œdipe à Colone*, texte établi par A. Dain, traduit par P. Mazon, Paris 2002<sup>6</sup> [1960].

DALE 1936

A.M. Dale, *Lyrical Clausulae in Sophocles*, in *Greek Poetry and Life*, «Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday» (January 2, 1936), Oxford 1936, 181-205 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, 1-24).

DALE 1950

A.M. Dale, *Stasimon and Hyporcheme*, «Eranos» 48 (1950), 14-20 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, 34-40).

DALE 1960

A.M. Dale, *Words, Music and Dance*, Lincoln-London 1960 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, 156-169).

DALE 1968

A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup> [1948].

DALE 1969

A.M. Dale, *Expressive Rhythm in the Lyrics of Greek Drama*, in *Collected Papers*, Cambridge 1969, 248-258.

DALE 1971

A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, fasc. 1: *Dactylo-Epitrite*, London 1971.

DALE 1981

A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, fasc. 2: *Aeolo-Choriambic*, London 1981.

DALE 1983

A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, fasc. 3: *Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, London 1983.

D'ALESSIO 2007

G.B. D'Alessio, "Ἦν ἰδοῦ: ecce satyri (*Pratina*, PMG 708 = TrGF 4 F 3). *Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 95-128.

D'ALESSIO 2013

G.B. D'Alessio, 'The Name of the Dithyramb'. *Diachronic and Diatopic Variations*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig – P. Wilson, Oxford 2013, 113-132.

D'ANGOUR 1997

A. D'Angour, *How the Dithyramb Got Its Shape*, «CQ» 47.2 (1997), 331-351.

D'ANGOUR 2011

A. D'Angour, *The Greek and the New. Novelty in ancient Greek imagination and experience*, Cambridge 2011.

D'ANGOUR 2013

A. D'Angour, *Music and Movement in the Dithyramb*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig – P. Wilson, Oxford 2013, 198-209.

D'ANGOUR 2017

A. D'Angour, *Euripides and the Sound of Music*, in *A companion to Euripides*, edited by L.K. McClure, Oxford 2017, 428-443.

DAVIES 1988

M. Davies, *Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-Book*, «CQ» 38.1 (1988), 52-64.

## Bibliografia

DAVIES 1991

*Sophocles. Trachiniae*, with introduction and commentary by M. Davies, Oxford 1991.

DAWE 1973

R.D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, volume I: *The Manuscripts and the Text*, Leiden 1973.

DAWE 1978

R.D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, volume III: *Women of Trachis — Antigone — Philoctetes — Oedipus at Colonus*, Leiden 1978.

DAWE 1996a

*Sophoclis Ajax*, tertium edidit R.D. Dawe, Stutgardiae et Lipsiae 1996.

DAWE 1996b

*Sophoclis Oedipus Coloneus*, tertium edidit R.D. Dawe, Stutgardiae et Lipsiae 1996.

DAWE 1996c

*Sophoclis Philoctetes*, tertium edidit R.D. Dawe, Stutgardiae et Lipsiae 1996.

DAWE 1996d

*Sophoclis Trachiniae*, tertium edidit R.D. Dawe, Stutgardiae et Lipsiae 1996.

DAWE 2006

*Sophocles. Oedipus Rex*, edited by R.D. Dawe, Cambridge 2006.

DE FALCO 1924

V. De Falco, *Osservazioni sull'iporchema in Sofocle*, «RIGI» 8 (1924), 23-46 (= *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958<sup>2</sup> [1943], 56-88).

DE FALCO 1925

V. De Falco, *L'epiparodo nella tragedia greca*, Napoli 1925 (= *L'epiparodos nella tragedia greca*, in *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958<sup>2</sup> [1943], 1-55).

DE FALCO 1928a

V. De Falco, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli 1928.

DE FALCO 1928b

V. De Falco, *Sui canti episodici nella tragedia greca*, «RIGI» 12 (1928), 61-67 (= *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958<sup>2</sup> [1943], 89-98).

DE FALCO 1937

V. De Falco, *L'evoluzione tecnica nelle parodoi e negli stasimi di Sofocle*, Napoli 1937.

DE LUCIA 1997

R. De Lucia, *Corali infraepisodici: un problema ancóra aperto*, in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, a cura di U. Criscuolo – R. Maisano, Napoli 1997, 245-254.

DE MARTINO 2003

F. De Martino, *Sofocle 'stravagante'*, in *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, edited by A.H. Sommerstein, Bari 2003, 435-464.

DENNISTON 1936

J.D. Denniston, *Lyric Iambics in Greek Drama*, in *Greek Poetry and Life*, «Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday» (January 2, 1936), Oxford 1936, 121-144.

DENNISTON 1939

*Euripides. Electra*, edited with introduction and commentary by J.D. Denniston, Oxford 1939.

DEPEW – OBBINK 2000

M. Depew – D. Obbink, *Introduction*, in *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, edited by M. Depew – D. Obbink, Cambridge (Ma.)-London 2000, 1-14.

DE POLI 2011

M. De Poli, *Le Monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova 2011.

DE POLI 2012a

M. De Poli, *Antigone's Monody (Soph. OC 237-253)*, «Hermes» 140.2 (2012), 236-245.

DE POLI 2012b

M. De Poli, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche. I canti a solo di Euripide e la tradizione poetica greca*, Padova 2012.

DE POLI 2013

M. De Poli, *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*, Padova 2013.

DE ROMILLY 1995

J. de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 1995<sup>2</sup> [1971].

DEUBNER 1941

L. Deubner, *Ololyge und Verwandtes*, Berlin 1941 (= *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde*, herausgegeben von O. Deubner, Königstein 1982, 607-634).

DHUGA 2005

U.S. Dhuga, *Choral Identity in Sophocles' Oedipus Coloneus*, «AJPh» 126.3 (2005), 333-362.

DI BENEDETTO 1965

*Euripidis Orestes*, introduzione, testo critico, commento e appendice metrica a cura di V. Di Benedetto, Firenze 1965.

DI BENEDETTO 1968

V. Di Benedetto, *Alcune note al fr. 65 A. dell'Eretteo di Euripide*, in *Omaggio a Eduard Fraenkel per i suoi ottant'anni. Contributi di allievi dei suoi seminari di Pisa, Bari e Roma*, Roma 1968, 80-87.

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.

DI BENEDETTO 2004

*Euripide. Le Baccanti*, a cura di V. Di Benedetto, appendice metrica di E. Cerbo, Milano 2004.

## Bibliografia

DI BENEDETTO – MEDDA 1997

V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

DIGGLE 1970

*Euripides. Phaethon*, edited with prolegomena and commentary by J. Diggle, Cambridge 1970.

DIGGLE 1981

*Euripidis fabulae*, edidit J. Diggle, tomus II: *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxonii 1981.

DIGGLE 1984

J. Diggle, *Greek Metre*, rec. a M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, «CR» 34.1 (1984), 66-71.

DIGGLE 1991

J. Diggle, *The Textual Tradition of Euripides' Orestes*, Oxford 1991.

DIGGLE 1994a

*Euripidis fabulae*, edidit J. Diggle, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii 1994.

DIGGLE 1994b

J. Diggle, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994.

DIK 2007

H. Dik, *Word Order in Greek Tragic Dialogue*, Oxford 2007.

DI MARCO 1973-1974

M. Di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon» 13-14 (1973-1974), 326-348.

DI MARCO 2009

M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009<sup>2</sup> [2000].

D'IPPOLITO 1983

G. D'Ippolito, *La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale*, «Dioniso» 54 (1983), 155-172.

D'IPPOLITO 1995

G. D'Ippolito, *Intertestualità in antichistica*, «Lexis» 13 (1995), 69-116.

DISTILO 2012

L. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*, 2 voll., Padova 2012.

DI VIRGILIO 2018

L. Di Virgilio, *Che cosa sta componendo Agatone nelle Tesmoforiazuse di Aristofane?*, «RCCM» 60.1 (2018), 71-102.

DI VIRGILIO 2019a

L. Di Virgilio, *La colometria antica di Ar., Av., 1372-1377 e il ruolo dell'epicloce*, «RCCM» 61.2 (2019), 349-362.

- DI VIRGILIO 2019b  
L. Di Virgilio, *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”, Urbino 2019.
- DODDS 1960  
*Euripides. Bacchae*, edited with introduction and commentary by E.R. Dodds, Oxford 1960<sup>2</sup> [1944].
- DORNSEIFF 1921  
F. Dornseiff, *Pindars Stil*, Berlin 1921.
- DUNBAR 1995  
*Aristophanes. Birds*, edited with introduction and commentary by N. Dunbar, Oxford 1995.
- DUNN – LOMIENTO 2019  
*Sofocle. Elettra*, introduzione e commento di F. Dunn, testo critico a cura di L. Lomiento, traduzione di B. Gentili, Milano 2019.
- EASTERLING 1982  
*Sophocles. Trachiniae*, edited by P.E. Easterling, Cambridge 1982.
- EASTERLING 1988  
P.E. Easterling, *Tragedy and Ritual*. «Cry ‘Woe, woe’, but may the good prevail!», «Mètis» 3.1-2 (1988), 87-109.
- ECKERMAN 2010  
C. Eckerman, *The κῶμος of Pindar and Bacchylides and the Semantics of Celebration*, «Mnemosyne» 64.1 (2011), 83-85.
- ECKERMAN 2011  
C. Eckerman, *Pindar’s Olympian 1.17 and Solo vs. Choral Epinician Performance*, «Mnemosyne» 64.1 (2011), 83-85.
- ECKERMAN 2012  
C. Eckerman, *Was Epinician Poetry Performed at Panhellenic Sanctuaries?*, «GRBS» 52 (2012), 338-360.
- EDMUNDS 1995  
L. Edmunds, *Intertextuality Today*, «Lexis» 13 (1995), 3-22.
- EDMUNDS 1996  
L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles’ Oedipus at Colonus*, Lanham 1996.
- VAN EMDE BOAS 2017  
E. van Emde Boas, *Language and Character in Euripides’ Electra*, Oxford 2017.
- ENGER 1844  
*Aristophanis Thesmophoriazusae cum scholiis*, ex recensione R. Enger, Bonnae 1844.
- ERCOLANI 2014  
A. Ercolani, *Defining the Indefinable: Greek Submerged Literature and Some Problems of*

## Bibliografia

*Terminology*, in *Submerged Literature in Ancient Greek Culture. An Introduction*, edited by G. Colesanti – M. Giordano, Berlin-Boston 2014, 7-18.

### ERCOLES 2006

M. Ercoles, *Συναυλία: storia di una pratica musicale e vicissitudini di un termine*, «Eikasmos» 17 (2006), 339-370.

### ERCOLES 2013a

M. Ercoles, *Dalla lirica al dramma (e ritorno). A proposito di un recente volume sui cori sofoclei*, rec. a A. Rodighiero, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012, «Dionysus ex machina» 4 (2013), 168-184.

### ERCOLES 2013b

M. Ercoles, *Pretagostini e la metrica*, rec. a *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di M.S. Celentano, con la collaborazione di F. Berardi – L. Bravi – P. Di Meo, Alessandria 2010; R. Pretagostini, *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, «Eikasmos» 24 (2013), 468-479.

### ERCOLES 2016

M. Ercoles, *La metrica greca oggi: principali tendenze – Aggiornamento*, in P. Maas, *Metrica greca*, trad. it. Cesena 2016<sup>3</sup> [Leipzig-Berlin 1929<sup>3</sup>], 199-265.

### ERCOLES 2018

M. Ercoles, rec. a L. Bravi – L. Lomiento – A. Meriani – G. Pace (a cura di), *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, Pisa-Roma 2016, «GRMS» 6.2 (2018), 383-390.

### ERCOLES 2019a

M. Ercoles, *New Music. What Revolution in Rhythms?*, «GRMS» 7.1 (2019), 70-104.

### ERCOLES 2019b

M. Ercoles, *Parola, metro e agoge musicale nell'Ode a Colono di Sofocle*, «Eikasmos» 30 (2019), 37-56.

### ERCOLES 2019c

M. Ercoles, *La Musa sfuggente. A proposito di un recente volume sulla danza nella Grecia antica*, rec. a *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, edited by L. Gianvittorio, Pisa-Roma 2017, «Dionysus ex machina» 10 (2019), 88-105.

### ERCOLES cds.

M. Ercoles, *Music in Greek Drama*, in *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, edited by T.A.C. Lynch – E. Rocconi, Oxford cds.

### ERCOLES – FIORENTINI 2011

M. Ercoles – L. Fiorentini, *Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b)) ed Euripide (Fenicie)*, «ZPE» 179 (2011), 21-34.

### FABBRI 2007

P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino 2007<sup>2</sup> [1988].

### FALKNER 2002

T. Falkner, *Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia*, in

*Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, edited by P. Easterling – E. Hall, Cambridge 2002, 342-361.

FANTUZZI 1980

M. Fantuzzi, *La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema?*, «Lingua e stile» 15.3 (1980), 433-450.

FÄRBER 1936

H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936.

FEARN 2007

D. Fearn, *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford 2007.

FEDELI 1993

P. Fedeli, *Le intersezioni dei generi e dei modelli*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I: *La produzione del testo*, a cura di G. Cavallo – P. Fedeli – A. Giardina, Roma 1993<sup>2</sup> [1989], 375-397.

FERRARI 1983

F. Ferrari, *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa 1983.

FERRARI 1990

F. Ferrari, *Restauri testuali a P. Yale 18 (Pindaro fr. 140a e fr. 140b Maehler)*, «Maia» 42 (1990), 229-234.

FERRI 1962

S. Ferri, *Coro melico e coro tragico (1933)*, «SCO» 11 (1962), 644-653.

FILENI 1987

M.G. Fileni, *Senocrito di Locri e Pindaro (fr. 140b Sn.-Maehl.)*, Roma 1987.

FILENI 1995

M.G. Fileni, *Il quarto stasimo degli Eraclidi di Euripide (vv. 892-927)*, in *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 185-218.

FILENI 2018

M.G. Fileni, *Un caso di epiploce: Aristofane, Vespe 1265-1274*, «QUCC» 120 (2018), 125-137.

FINGLASS 2007a

*Pindar. Pythian Eleven*, edited with introduction, translation and commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2007.

FINGLASS 2007b

*Sophocles. Electra*, edited with introduction and commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2007.

FINGLASS 2009

P.J. Finglass, *Orthographica Sophoclea*, «Philologus» 153.2 (2009), 206-228.

FINGLASS 2011

*Sophocles. Ajax*, edited with introduction, translation, and commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2011.

## Bibliografia

### FINGLASS 2015a

P.J. Finglass, *Ancient Reperformances of Sophocles*, in *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, edited by A. Lamari, Berlin-Boston 2015, 207-223.

### FINGLASS 2015b

P.J. Finglass, *Reperformances and the Transmission of Texts*, in *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, edited by A. Lamari, Berlin-Boston 2015, 259-276.

### FINGLASS 2018

*Sophocles. Oedipus the King*, edited with introduction, translation, and commentary by P.J. Finglass, Cambridge 2018.

### FINGLASS 2019

P.J. Finglass, *Sophocles*, Cambridge 2019.

### FINKELBERG 1996

M. Finkelberg, *The Second Stasimon of the Trachiniae and Heracles' Festival on Mount Oeta*, «Mnemosyne» 49.2 (1996), 129-143.

### FLACH 1884

H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik nach den Quellen dargestellt*, Tübingen 1884.

### FLEMING 1999

T.J. Fleming, *The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 17-29.

### FLEMING 2007

T.J. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, a cura di G. Galvani, prefazione di B. Gentili e L. Lomiento, Amsterdam 2007.

### FLEMING – KOPFF 1992

T. Fleming – E.C. Kopff, *Colometry of Greek Lyric Verses in Tragic Texts*, «SIFC» III s. 10.2 [a. 85] (1992), 758-773.

### FORD 2018

A. Ford, *Afterword: On the Nonexistence of Tragic Odes*, in *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, R. Andújar – T.R.P. Coward – T.A. Hadjimichael (edited by), Berlin-Boston 2018, 367-380.

### FOSTER – KURKE – WEISS 2020

M. Foster – L. Kurke – N. Weiss, *Introduction*, in *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, edited by M. Foster – L. Kurke – N. Weiss, Leiden 2020, 1-28.

### FRAENKEL 1931

E. Fraenkel, *Der Zeushymnus im Agamemnon des Aischylos*, «Philologus» 86 (1931), 1-17 (= *Kleine Beiträge zur Klassischen Philologie*, I, Roma 1964, 353-369).

FRAENKEL 1977

E. Fraenkel, *Due seminari romani di Eduard Fraenkel. Aiace e Filottete di Sofocle*, a cura di alcuni partecipanti, premessa di L.E. Rossi, Roma 1977.

FRIIS JOHANSEN – WHITTLE 1980a

*Aeschylus. The Suppliants*, edited by K. Friis Johansen – E.W. Whittle, volume II: *Commentary: lines 1-629*, [København] 1980.

FRIIS JOHANSEN – WHITTLE 1980b

*Aeschylus. The Suppliants*, edited by K. Friis Johansen – E.W. Whittle, volume III: *Commentary: lines 630-1073. Appendixes · Addenda · Indexes*, [København] 1980.

FRYE 1969

N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. Torino 1969 [Princeton 1957].

FURLEY – BREMER 2001a

W.D. Furley – J.M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*, vol. I: *The Texts in Translation*, Tübingen 2001.

FURLEY – BREMER 2001b

W.D. Furley – J.M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*, vol. II: *Greek Texts and Commentary*, Tübingen 2001.

GAGNÉ – GOVERS HOPMAN 2013

*Choral Mediations in Greek Tragedy*, edited by R. Gagné – M. Govers Hopman, Cambridge 2013.

GALLAVOTTI 1962

C. Gallavotti, *Pindaro Hyporch. fr. 107 ab*, «RIFC» 90 (1962), 38-42.

GALVANI 2009

G. Galvani, *Interpretazione metrico-ritmica dei cantica dell'Agamennone e delle Coefore, con alcune notazioni di semantica metrica*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trento, Trento 2009.

GALVANI 2012

G. Galvani, *Il "nuovo" Simonide lirico*, rec. a O. Poltera, *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar, Basel 2008, «QUCC» n.s. 102 (2012), 185-197.

GALVANI 2014

G. Galvani, *Casi discussi di responsione libera nei giambi lirici di Eschilo*, «ARF» 16 (2014), 56-76.

GALVANI 2015

G. Galvani, *Eschilo. Coefore. I Canti*, Pisa-Roma 2015.

GALVANI 2017

G. Galvani, *Presenza di generi lirico-coralì nella tragedia greca: l'imeneo*, in *Poeti in Agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di A. Gostoli, con la collaborazione di A. Fongoni – F. Biondi, Turnhout 2017, 103-130.

## Bibliografia

GARCÍA ROMERO 2009

F. García Romero, *Lessico agonistico nelle Trachiniae di Sofocle*, «Nikephoros» 22 (2009), 33-57.

GARDINER 1979

C.P. Gardiner, *The Staging of the Death of Ajax*, «CJ» 75.1 (1979), 10-14.

GARDINER 1987

C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa City 1987.

GARELLI 2006

M.-H. Garelli, *Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'Empire*, «Pallas» 71 (2006), 113-125.

GARNER 1990

R. Garner, *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990.

GARVIE 1998

*Sophocles. Ajax*, edited with introduction, translation and commentary by A.F. Garvie, Warminster 1998.

GARVIE 2015

A.F. Garvie, *The Death of Ajax*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 31-46.

GASTI 1997

H. Gasti, *Ajax' Trugrede: Its Meaning and Dramatic Function*, «Arctos» 31 (1997), 19-40.

GELZER 1985

T. Gelzer, *Μοῦσα ἀθλητική. Bemerkungen zu einem Typ Pindarischer und Bacchylideischer Epinikien*, «MH» 42.2 (1985), 95-120.

GENTILI 1952

B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1952.

GENTILI 1958

B. Gentili, *Bacchilide. Studi*, Urbino 1958.

GENTILI 1974

B. Gentili, *Problemi di metrica, II: il carme 17 Snell di Bacchilide*, in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn*, edited by J.L. Heller, with the assistance of J.K. Newman, Urbana-Chicago-London 1974, 86-100.

GENTILI 1978

B. Gentili, *La metrica greca oggi: problemi e metodologie*, in *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica*, Genova 1978, 11-28.

GENTILI 1979

B. Gentili, *Trittico pindarico*, «QUCC» n.s. 2 (1979), 7-33.

- GENTILI 1983  
B. Gentili, *Tragedia e comunicazione*, «Dioniso» 54 (1983), 227-240.
- GENTILI 1984-1985  
B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, «Dioniso» 55 (1984-1985), 17-35.
- GENTILI 1988  
B. Gentili, *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della «performance»*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili – R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, 5-16.
- GENTILI 1992  
B. Gentili, *Pindarica III. La Pitica 2 e il carme iporchematico di Castore (fr. 105 a-b Maehler)*, «QUCC» n.s. 40 (1992), 49-55.
- GENTILI 1995  
*Pindaro. Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, Commento a cura di P. Angeli Bernardini – E. Cingano – B. Gentili – P. Giannini, Milano 1995.
- GENTILI 1999  
B. Gentili, *Introduzione*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 9-15.
- GENTILI 2002  
B. Gentili, *Addendum. La memoria operativa e la colometria del testo poetico*, «QUCC» n.s. 71 (2002), 21-23.
- GENTILI 2006  
B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006<sup>4</sup> [1984].
- GENTILI 2007  
B. Gentili, *Introduzione*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 11-20.
- GENTILI 2013  
*Pindaro. Le Olimpiche*, introduzione, testo critico e traduzione di B. Gentili, commento a cura di C. Catenacci – P. Giannini – L. Lomiento, Milano 2013.
- GENTILI – CATENACCI 2007  
*Polinnia. Poesia greca arcaica*, terza edizione a cura di B. Gentili – C. Catenacci, Messina-Firenze 2007<sup>3</sup>.
- GENTILI – LOMIENTO 1995  
B. Gentili – L. Lomiento, *Problemi di ritmica greca. Il monocrono (Mart. Cap. De nupt. 9, 982; P.Oxy. 2687+9); l'elemento alogos (Aristid. Quint. De mus. 17)*, in *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 61-75.
- GENTILI – LOMIENTO 2001  
B. Gentili – L. Lomiento, *Colometria antica e filologia moderna*, «QUCC» n.s. 69 (2001), 7-22.

## Bibliografia

GENTILI – LOMIENTO 2003

B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

GENTILI – PERUSINO 1999

*La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999.

GIANNACHI 2007

F.G. Giannachi, *La colometria del palinsesto di Sofocle (Leid. B.P.G. 60A)*, «BollClass» s. III 28 (2007), 53-75.

GIANOTTI 1992

G.F. Gianotti, *La festa: la poesia corale*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I: *La polis*, a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1992, 143-175.

GIANVITTORIO 2012

L. Gianvittorio, *La narrazione melica nella tragedia. Modi del racconto ed etopea del narratore (Aesch. Ag. 1072-1294; Eur. Or. 1369-1502)*, «QUCC» n.s. 102 (2012), 97-123.

GLEDITSCH 1883

H. Gleditsch, *Die Cantica des sophokleischen Tragoedien nach ihrem rhythmischen Bau besprochen*, Wien 1883.

GOFF 1999-2000

B. Goff, *Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres*, in *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, edited by M. Cropp – K. Lee – D. Sansone, «ICS» 24-25 (1999-2000), 93-105.

GOLDER – SCULLY 1994-1995

*The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995).

GOLDHILL 2013

S. Goldhill, *Choreography. The lyric voice of Sophoclean tragedy*, in *Choral Mediations in Greek Tragedy*, edited by R. Gagné – M. Govers Hopman, Cambridge 2013, 100-129.

GOSTOLI 1999

A. Gostoli, *Euripide, Eracle 637-700*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 133-141.

GOULAKI-VOUTYRA 2016

A. Goulaki-Voutyra, *Singing to the lyra or the auloi*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi – L. Lomiento – A. Meriani – G. Pace, Pisa-Roma 2016, 355-390.

GOW – PAGE 1965

*The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, edited by A.S.F. Gow – D.L. Page, volume II: *Commentary and Indexes*, Cambridge 1965.

- GRAF 1889  
E. Graf, *De Graecorum veterum re musica quaestionum capita duo*, I. *De polyphonia et dialecto crumatica*. II. *De Pindari re musica*, Marpurgi Cattorum 1889.
- GRANDOLINI 1995  
S. Grandolini, *Sophocl. «Trach.» 205-24: peana, ditirambo o iporchema?*, «GIF» 47 (1995), 249-260.
- GRANDOLINI 1999  
S. Grandolini, *Didimo e la classificazione della poesia lirica*, «GIF» 51 (1999), 1-22.
- GREENGARD 1980  
C. Greengard, *The Structure of Pindar's Epinician Odes*, Amsterdam 1980.
- GRIBBLE 2012  
D. Gribble, *Alcibiades at the Olympics: Performance, Politics and Civic Ideology*, «CQ» 62.1 (2012), 47-71.
- GUIDORIZZI cds.  
*Euripide. Baccanti*, testo critico e commento a cura di G. Guidorizzi, appendice metrica e apparato critico della colometria a cura di L. Lomiento, Milano cds.
- GUIDORIZZI – AVEZZÙ 2008  
*Sofocle. Edipo a Colono*, introduzione e commento a cura di G. Guidorizzi, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano 2008.
- HADJIMICHAEL 2019  
T.A. Hadjimichael, *The Emergence of the Lyric Canon*, Oxford 2019.
- HAGEL 2010  
S. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2010.
- HAGEL 2017  
S. Hagel, *Language and Dance: a Non-Platonising View*, in *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, edited by L. Gianvittorio, Pisa-Roma 2017, 198-214.
- HAGEL 2018  
S. Hagel, *Adjusting Words to Music: Prolongating Syllables and the Example of 'Dactylo-Epitrite'*, «JHS» 138 (2018), 227-248.
- HALL 1999  
E. Hall, *Actor's song in tragedy*, in *Performance culture and Athenian democracy*, edited by S. Goldhill – R. Osborne, Cambridge 1999, 96-122.
- HALL 2008  
E. Hall, *Ancient Pantomime and the Rise of Ballet*, in *New Directions in Ancient Pantomime*, edited by E. Hall – R. Wyles, Oxford 2008, 363-377.
- HALL 2011  
E. Hall, *The Politics of Metrical Variety in the Classical Athenian Theater*, in *Music and Cultural Politics in Greek and Chinese Societies*, vol. I: *Greek Antiquity*, edited by D. Yatromanolakis, Cambridge (Ma.)-London 2011, 1-28.

## Bibliografia

HAMILTON 1974

R. Hamilton, *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, The Hague-Paris 1974.

HAMILTON 1990

R. Hamilton, *The Pindaric Dithyramb*, «HSPH» 93 (1990), 211-222.

HARRIS 1972

H.A. Harris, *The Method of Deciding Victory in the Pentathlon*, «G&R» 19.1 (1972), 60-64.

HARVEY 1955

A.E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «CQ» 5.3/4 (1955), 157-175.

HASLAM 1974

M.W. Haslam, *Stesichorean Metre*, «QUCC» 17 (1974), 7-57.

HAYDON 1890

R.S. Haydon, *Σχῆμα Πινδαρικόν*, «AJPh» 11.2 (1890), 182-192.

HEATH 1988

M. Heath, *Receiving the κῶμος: the Context and Performance of Epinician*, «AJPh» 109.2 (1988), 180-195.

HEATH – LEFKOWITZ 1991

M. Heath – M.R. Lefkowitz, *Epinician Performance*, «CPh» 86.3 (1991), 173-191.

HEATH – OKELL 2007

M. Heath – E. Okell, *Sophocles' Ajax: Expect the Unexpected*, «CQ» 57.2 (2007), 363-380.

HEDREEN 2013

G. Hedreen, *The Semantics of Processional Dithyramb. Pindar's Second Dithyramb and Archaic Athenian Vase-Painting*, in *Dithyramb in Context*, edited by B. Kowalzig – P. Wilson, Oxford 2013, 171-197.

HEIKKILÄ 1991

K. Heikkilä, "Now I Have the Mind to Dance". *The References of the Chorus to their Own Dancing in Sophocles' Tragedies*, «Arctos» 25 (1991), 51-68.

HENRICHs 1994-1995

A. Henrichs, "Why Should I Dance?": *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, in *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995), 56-111.

HENRICHs 1996

A. Henrichs, *Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projections in Euripides*, «Philologus» 140.1 (1996), 48-62.

HENRY 2005

*Pindar's Nemeans. A Selection*, edition and commentary by W.B. Henry, München-Leipzig 2005.

HENRY 2007

W.B. Henry, *Pindaric accompaniments*, in *Hesperos*, «Studies in Ancient Greek Poetry

Presented to M.L. West on his Seventieth Birthday», edited by P.J. Finglass – C. Col-  
lard – N.J. Richardson, Oxford 2007, 126-131.

HERINGTON 1985

J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-  
Los Angeles-London 1985.

HERMANN 1796

G. Hermann, *De metris poetarum Graecorum et Romanorum libri III*, Lipsiae 1796.

HERMANN 1816

G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816.

VAN HERWERDEN 1899

H. van Herwerden, *Euripidea*, «Mnemosyne» n.s. 27 (1899), 225-245.

HESK 2003

J. Hesk, *Sophocles: Ajax*, London 2003.

HINDS 1998

S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cam-  
bridge 1998.

HOLT 1987

P. Holt, *Light in Sophokles' Trachiniai*, «ClAnt» 6.2 (1987), 205-217.

HOLT 1988

P. Holt, »I See a Voice«: *Sophokles, 'Trachiniai' 693f.*, «Hermes» 116.4 (1988), 486-488.

HOSE 1991

M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, Teil 2, Stuttgart 1991.

HOSE 1994

M. Hose, *Zur Elision des ai im Tragödienvers*, «Hermes» 122.1 (1994), 32-43.

HOSE 1995

M. Hose, *Bakchylides, Carmen 17: Dithyrambos oder Paian?*, «RhM» 138.3/4 (1994), 299-  
312.

HUBBARD 2001

T.K. Hubbard, *Pindar and Athens after the Persian Wars*, in *Gab es das Griechische Wun-  
der? Griechenland zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.*,  
herausgegeben von D. Papenfuß – V.M. Strocka, Mainz 2001, 387-400.

HUBBARD 2004

T.K. Hubbard, *The Dissemination of Epinician Lyric: Pan-Hellenism, Reperformance, Writ-  
ten Texts*, in *Oral Performance and Its Context*, edited by C.J. Mackie, Leiden-Boston  
2004, 71-93.

HUBBARD 2011

T. Hubbard, *The dissemination of Pindar's non-epinician choral lyric*, in *Archaic and Clas-  
sical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, edited by L. Athanassaki –  
E. Bowie, Berlin-Boston 2011, 347-363.

## Bibliografia

HUMMEL 1993

P. Hummel, *La syntaxe de Pindare*, Paris 1993.

HUTCHINSON 2001

G.O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford 2001.

IANNUCCI 2011

A. Iannucci, *Strumenti musicali tra generi letterari e performance poetica. L'opposizione tra aulos e barbiton in Crizia (1 D.-K. = 8 Gent.-Pr.), Anacreonte e Teleste (806 PMG), «AOFL» 1-2 (2011), 75-95.*

IERANÒ 1997

G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Roma-Pisa 1997.

IRIGOIN 1952

J. Irigoin, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952.

IRIGOIN 1958

J. Irigoin, *Les scholies métriques de Pindare*, Paris 1958.

IRIGOIN 1993

*Bacchylide. Dithyrambes, épinicies, fragments*, texte établi par J. Irigoin, traduit par J. Duchemin et L. Bardollet, Paris 1993.

ITSUMI 1982

K. Itsumi, *The 'Choriambic Dimeter' of Euripides*, «CQ» 32.1 (1982), 59-74.

ITSUMI 1984

K. Itsumi, *The Glyconic in Tragedy*, «CQ» 34.1 (1984), 66-82.

ITSUMI 1991-1993

K. Itsumi, *Enoplian in Tragedy*, «BICS» 38 (1991-1993), 243-261.

ITSUMI 2009

K. Itsumi, *Pindaric Metre. The 'Other Half'*, Oxford 2009.

JAUSS 1988

H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, trad. it. Napoli 1988.

JEBB 1892

*Sophocles. The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by R.C. Jebb, part V: *The Trachiniae*, Cambridge 1892.

JEBB 1894

*Sophocles. The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by R.C. Jebb, part VI: *The Electra*, Cambridge 1894.

JEBB 1896

*Sophocles. The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by R.C. Jebb, part VII: *The Ajax*, Cambridge 1896.

JEBB 1898

*Sophocles. The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by R.C. Jebb, part IV: *The Philoctetes*, Cambridge 1898<sup>2</sup> [1890].

JEBB 1900

*Sophocles. The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by R.C. Jebb, part II: *The Oedipus Coloneus*, Cambridge 1900<sup>3</sup> [1885].

JEBB 1905

*Bacchylides. The Poems and Fragments*, edited with introduction, notes, and prose translation by R.C. Jebb, Cambridge 1905.

JENKINS 1983

I. Jenkins, *Is There Life After Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony*, «BICS» 30 (1983), 137-145.

JOHNSON 2000

W.A. Johnson, *Musical Evenings in the Early Empire: New Evidence from a Greek Papyrus with Musical Notation*, «JHS» 120 (2000), 57-85.

DE JONG 1990

I.J.F. de Jong, *Three Off-Stage Characters in Euripides*, «Mnemosyne» IV s. 43.1/2 (1990), 1-21 (rist. in *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, edited by J. Mossman, Oxford 2003, 369-389).

KAIBEL 1896

*Sophokles. Elektra*, erklärt von G. Kaibel, Leipzig 1896.

KAIMIO 1970

M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970.

KAIMIO 1977

M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977.

KAMERBEEK 1953

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part I: *The Ajax*, Leiden 1953.

KAMERBEEK 1959

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part II: *The Trachiniae*, Leiden 1959.

KAMERBEEK 1967

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part IV: *The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967.

KAMERBEEK 1974

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part V: *The Electra*, Leiden 1974.

KAMERBEEK 1980

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part VI: *The Philoctetes*, Leiden 1980.

## Bibliografia

KAMERBEEK 1984

*The Plays of Sophocles*, by J.C. Kamerbeek, Commentaries, part VII: *The Oedipus Coloneus*, Leiden 1984.

KÄPPEL 1992

L. Käppel, *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin-New York 1992.

KÄPPEL 2000

L. Käppel, *Bakchylides und das System der chorlyrischen Gattungen im 5. Jh. v. Chr.*, in *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, herausgegeben von A. Bagordo – B. Zimmermann, München 2000, 11-27.

KAPSOMENOS 1963

S.G. Kapsomenos, *Sophokles' Trachinierinnen und ihr Vorbild. Eine literargeschichtliche und textkritische Untersuchung*, Athen 1963.

KAWALKO ROSELLI 2011

D. Kawalko Roselli, *The Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*, Austin 2011.

KELLS 1973

*Sophocles. Electra*, edited by J.H. Kells, Cambridge 1973.

KENYON 1897

F.G. Kenyon, *The Poems of Bacchylides. From a Papyrus in the British Museum*, London 1897.

KERÉNYI 1983

K. Kerényi, *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Torino 1983 [1966].

KERNODLE 1957

G.R. Kernodle, *Symbolic Action in the Greek Choral Odes?*, «CJ» 53.1 (1957), 1-7.

KIRKWOOD 1958

G.M. Kirkwood, *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca 1958.

KLEIN 1988

J.S. Klein, *Homeric Greek αῶ: A Synchronie, Diachronie, and Comparative Study*, «HSF» 101.2 (1988), 249-288.

KNOX 1966

B.M.W. Knox, *Second Thoughts in Greek Tragedy*, «GRBS» 7 (1966), 213-232.

KOLÁŘ 1947

A. Kolář, *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, Pragae 1947.

KOPFF 1982

*Euripides. Bacchae*, edidit E.C. Kopff, Leipzig 1982.

KORZENIEWSKI 1998

D. Korzeniewski, *Metrica greca*, trad. it. Palermo 1998 [Darmstadt 1968].

- KOSTER 1936  
W.J.W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde 1936.
- KOVACS 1996  
D. Kovacs, *Euripidea altera*, Leiden-New York-Köln 1996.
- KOVACS 1998  
*Euripides. Suppliant Women · Electra · Heracles*, edited and translated by D. Kovacs, Cambridge (Ma.)-London 1998.
- KRANZ 1933  
W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933 [rist. Hildesheim 1988].
- KRATZER 2013  
E. Kratzer, *A Hero's Welcome: Homecoming and Transition in the Trachiniae*, «TAPhA» 143.1 (2013), 23-63.
- KRAUS 1957  
W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie, I: Aischylos und Sophokles*, Wien 1957.
- KROLL 1964  
W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1964.
- KROLL 1991  
W. Kroll, *L'intreccio dei generi*, «Aevum(ant)» 4 (1991), 15-38.
- KRUMMEN 1998  
E. Krummen, *Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides*, in *Ansichten griechischer Rituale*, «Geburtstags-Symposium für Walter Burkert» (Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996), herausgegeben von F. Graf, Stuttgart-Leipzig 1998, 296-325.
- KUBO 1967  
M. Kubo, *The Norm of Myth: Euripides' Electra*, «HSCPh» 71 (1967), 15-31.
- KUGELMEIER 1996  
C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig 1996.
- KURKE 1991  
L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Berkeley 1991.
- LADA-RICHARDS 2007  
I. Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*, London 2007.
- LADA-RICHARDS 2011  
I. Lada-Richards, *In the rhythm of the dance: from classical tragedy to the "tragic rhythmic movement" of pantomime dancing*, in *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, «Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale» (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), a cura di A.M. Andrisano, Palermo 2011, 23-42.

## Bibliografia

LAMARI 2017

A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy. Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*, Berlin-Boston 2017.

LARDINOIS 1992

A. Lardinois, *Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' Eumenides and Sophocles' Oedipus Coloneus*, «GRBS» 33.4 (1992), 313-327.

LARDINOIS 2006

A.P.M.H. Lardinois, *The Polysemy of Gnomic Expressions and Ajax' Deception Speech, in Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, edited by I.J.F. De Jong – A. Rijksbaron, Leiden-Boston 2006, 213-223.

LARSON 2001

J. Larson, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford 2001.

LATTE 1913

K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque*, Gießen 1913.

LATTIMORE 1958

R.A. Lattimore, *The Poetry of Greek Tragedy*, Baltimore 1958.

LAVECCHIA 2000

*Pindaro. I ditirambi*, introduzione, testo critico e commento a cura di S. Lavecchia, Roma-Pisa 2000.

LA VIA 2006

S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma 2006.

LAWLER 1944

L.B. Lawler, *Beating Motifs in the Greek Dance*, «CO» 21.6 (1944), 59-61.

LAWLER 1945

L.B. Lawler, *Διπλή, διποδία, διποδισμός in the Greek Dance*, «TAPhA» 76 (1945), 59-73.

LAWLER 1946

L.B. Lawler, *The Geranos Dance — A New Interpretation*, «TAPhA» 77 (1946), 112-130.

LAWLER 1948

L.B. Lawler, *Orchêsis Kallinikos*, «TAPhA» 79 (1948), 254-267.

LAWLER 1951a

L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Crete*, in *Studies Presented to David Moore Robinson on His Seventieth Birthday*, vol. I, edited by G.E. Mylonas, Saint Louis 1951, 23-51.

LAWLER 1951b

L.B. Lawler, *Krêtikôs in the Greek Dance*, «TAPhA» 82 (1951), 62-70.

LAWLER 1964a

L.B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964.

LAWLER 1964b

L.B. Lawler, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City 1964.

- LAZZERONI 2013  
R. Lazzeroni, *Fra ruoli semantici e ruoli pragmatici: il cosiddetto «schema pindarico» nel greco antico*, «AGI» 98.1 (2013), 26-40.
- LEFKOWITZ 1985  
M.R. Lefkowitz, *Pindar's Pythian V*, in *Pindar*, «Entretiens sur l'antiquité classique» tome XXXI, préparés et présidés par A. Hurst, Vandœuvres-Genève 1985, 33-69.
- LEFKOWITZ 1988  
M.R. Lefkowitz, *Who Sang Pindar's Victory Odes?*, «AJPh» 109.1 (1988), 1-11.
- LEFKOWITZ 1995  
M.R. Lefkowitz, *The First Persona in Pindar Reconsidered — Again*, «BICS» 40 (1995), 139-150.
- LEHNUS 1979  
L. Lehnus, *L'inno a Pan di Pindaro*, Milano 1979.
- LEVEN 2010  
P.A. LeVen, *New Music and its Myths: Athenaeus' Reading of the aulos revolution (Deipnosophistae 14. 616e–617f)*, «JHS» 130 (2010), 35-47.
- LEVEN 2014  
P.A. LeVen, *The Many-Headed Muse. Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2014.
- LIAPIS 2015  
V. Liapis, *Genre, Space, and Stagecraft in Ajax*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 121-158.
- LINFORTH 1951  
I.M. Linforth, *Religion and Drama in "Oedipus at Colonus"*, «UCPCPh» 14.4 (1951), 75-192.
- LIVERI 2010-2011  
A. Liveri, *Danza circolare e agoni nella Grecia antica: l'età geometrica*, in *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, II Tomo, «Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ» (Lecce, 28-30 ottobre 2010), a cura di D. Castaldo – F.G. Giannachi – A. Manieri, «Rudiae» 22-23 (2010-2011), 431-456.
- LLOYD 1986  
M. Lloyd, *Realism and Character in Euripides' Electra*, «Phoenix» 40.1 (1986), 1-19.
- LLOYD-JONES 1972  
H. Lloyd-Jones, *Notes on Sophocles' Trachiniae*, «YCIS» 22 (1972), 263-270.
- LLOYD-JONES 1981  
H. Lloyd-Jones, *The Text of Sophocles*, rec. a R.D. Dawe, *Studies on the Text of Sophocles. III: Women of Trachis – Antigone – Philoctetes – Oedipus at Colonus*, Leiden 1978; R.D. Dawe, *Tragoediae. To. II: Trachiniae: Antigone: Philoctetes: Oedipus Coloneus*, Leipzig 1979; A. Colonna, *Sophocles, Fabulae. II: Oedipus Tyrannus – Antigone – Trachiniae*, Torino 1978; «CR» 31.2 (1981), 167-173.

## Bibliografia

LLOYD-JONES – WILSON 1990a

*Sophoclis fabulae*, recognoverunt brevis adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N.G. Wilson, Oxonii 1990.

LLOYD-JONES – WILSON 1990b

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990.

LLOYD-JONES – WILSON 1997

H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen 1997.

LOBERTI 2017

M. Loberti, *L'enjambement in Sofocle*, «Lexis» 35 (2017), 110-118.

LOMIENTO 2001

L. Lomiento, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, a cura di M. Vetta, Roma 2001, 297-355.

LOMIENTO 2004a

L. Lomiento, *Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi d'Alicarnasso. Riflessioni preliminari*, «QUCC» n.s. 77 (2004), 103-117.

LOMIENTO 2004b

L. Lomiento, *"Intrecciare" i metri-ritmi: tradizione di una metafora da Laso di Ermione (Test. 14 Brussich) a Marziano Capella (De nupt. 9, 936)*, «QUCC» n.s. 76 (2004), 107-119.

LOMIENTO 2004c

L. Lomiento, *L'antica colometria di Aesch. Sept. 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica*, «Lexis» 22 (2004), 43-60.

LOMIENTO 2007a

L. Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane. Indagine preliminare sui metri-ritmi*, in *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007, 301-334.

LOMIENTO 2007b

L. Lomiento, rec. a L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*, Leiden 2006, «BMCR» 2007.04.57 (con risposta di L. Prauscello in «BMCR» 2007.05.14).

LOMIENTO 2008a

L. Lomiento, *Il canto di ingresso del coro nelle Supplici di Eschilo (vv. 40-175). Colometria antica e considerazioni sul rapporto tra composizione ritmico-metrica e nuclei tematici*, «Lexis» 26 (2008), 47-77.

LOMIENTO 2008b

L. Lomiento, *Melica, musica e metrica greca. Riflessioni per (ri)avviare un dialogo*, «Lexis» 26 (2008), 215-237.

LOMIENTO 2008c

L. Lomiento, *Metrica e critica del testo*, «QUCC» n.s. 90 (2008), 119-130.

LOMIENTO 2010

L. Lomiento, *L'inno della falsa gioia in Aesch.* Suppl. 524-99, «Lexis» 28 (2010), 67-91.

LOMIENTO 2013a

L. Lomiento, *Antichi versi Greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste 2013.

LOMIENTO 2013b

L. Lomiento, *Lo statuto documentario delle fonti antiche sui metri greci*, «Philologia antiqua» 6 (2013), 23-34.

LOMIENTO 2014a

L. Lomiento, *Colometria e sintassi nella lirica di Simonide (con osservazioni sull'uso del polisindeto e dell'enjambement)*, in *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico*, «Studi in onore di Giovanni Cerri», a cura di A. Gostoli – R. Velardi, con la collaborazione di M. Colantonio, Pisa-Roma 2014, 425-437.

LOMIENTO 2014b

L. Lomiento, *Gli spazi della performance poetica nella polis. Il caso dell'epinicio*, in *La città greca. Gli spazi condivisi*, «Convegno del Centro Internazionale di Studi sulla Grecità Antica» (Urbino, 26-27 settembre 2012), a cura di P. Angeli Bernardini, Pisa-Roma 2014, 145-156.

LOMIENTO 2015

L. Lomiento, *Il silenzio nell'encomio. Riflessioni sulle figure del non detto nell'epinicio pindarico*, in *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro*, «Convegno del Centro Internazionale di Studi sulla cultura della Grecia Antica» (Urbino, 9-10 ottobre 2014), a cura di P. Angeli Bernardini, Pisa-Roma 2015, 129-139.

LOMIENTO 2017

L. Lomiento, *Ditirambo e tragedia sofoclea*, in *Poeti in Agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, a cura di A. Gostoli, con la collaborazione di A. Fongoni – F. Biondi, Turnhout 2017, 47-67.

LONG 1968

A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.

LONGO 1968

O. Longo, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968.

LONGO 1972

*Sofocle. Edipo Re*, a cura di O. Longo, Firenze 1972.

LOSCALZO 2000

D. Loscalzo, *Considerazioni sulle riedizioni di un epinicio*, «Prometheus» 26.1 (2000), 1-18.

LOSCALZO 2003

D. Loscalzo, *La parola inestinguibile. Studi sull'epinicio pindarico*, Roma 2003.

## Bibliografia

### LOSCALZO 2005

D. Loscalzo, *Vestire il poeta (Aristoph. Av. 904-959)*, in *Lirica e teatro in Grecia. Il testo e la sua ricezione*, «Atti del II incontro di studi» (Perugia, 23-24 gennaio 2003), a cura di S. Grandolini, Napoli 2005, 221-234.

### LOSCALZO 2010-2011

D. Loscalzo, *Un "concorso" di epinici*, in *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, «Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ» (Lecce, 28-30 ottobre 2010), I Tomo, a cura di D. Castaldo – F.G. Giannachi – A. Manieri, «Rudiae» 22-23 (2010-2011), 309-330.

### LOURENÇO 2011

F. Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra 2011.

### LOWE 2007

N.J. Lowe, *Epinikian Eidography*, in *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*, edited by S. Hornblower – C. Morgan, Oxford 2007, 167-176.

### LYGHOUNIS 1991

M.G. Lyghounis, *Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca*, «MD» 27 (1991), 159-198.

### LYNCH 2016a

T. Lynch, *Arsis and Thesis in Ancient Rhythmics and Metrics: A New Approach*, «CQ» 66.2 (2016), 491-513.

### LYNCH 2016b

T. Lynch, *Why are only the Dorian and Phrygian Harmoniai accepted in Plato's Kallipolis? Lyre vs. Aulos*, in *Tra lyra e aulos. Tradizioni musicali e generi poetici*, a cura di L. Bravi – L. Lomiento – A. Meriani – G. Pace, Pisa-Roma 2016, 267-284.

### MAAS 2016

P. Maas, *Metrica greca*, trad. it. Cesena 2016<sup>3</sup> [Leipzig-Berlin 1929<sup>3</sup>].

### MAEHLER 1982

*Die Lieder des Bakchylides*, erster Teil: *Die Siegeslieder*, II. *Kommentar*, von H. Maehler, Leiden 1982.

### MAEHLER 1989

*Pindari carmina cum fragmentis*, pars II: *Fragmenta. Indices*, edidit H. Maehler, Leipzig 1989 [post SNELL 1953; rist. Monachii et Lipsiae 2001].

### MAEHLER 1991

H. Maehler, *Theseus' Kretafahrt und Bakchylides 17*, «MH» 48.2 (1991), 114-126.

### MAEHLER 1997

*Die Lieder des Bakchylides*, zweiter Teil: *Die Dithyramben und Fragmente*, Text, Übersetzung und Kommentar von H. Maehler, Leiden-New York-Köln 1997.

### MAEHLER 2003

*Bacchylides. Carmina cum fragmentis*, edidit H. Maehler, Monachii et Lipsiae 2003<sup>11</sup>.

- MAHONEY 2000  
A.E. Mahoney, *On the Colometry of Sophocles's Oedipus at Colonus*, dissertation, Boston University, Boston 2000.
- MALTESE 1982  
*Sofocle. Ichneutae*, introduzione, testo critico, interpretazione e commento a cura di E.V. Maltese, Firenze 1982.
- MANN 2001  
C. Mann, *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*, Göttingen 2001.
- MARCACCINI 2001  
C. Marcaccini, *Costruire un'identità, scrivere la storia: Archiloco, Paro e la colonizzazione di Taso*, Firenze 2001.
- MARCH 1987  
J.R. March, *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987.
- MARCH 2001  
*Sophocles. Electra*, edited with introduction, translation and commentary by J. March, Warminster 2001.
- MARCHIORI 1995  
A. Marchiori, *Memoria letteraria e metafrasi metrica*, Padova 1995.
- MARCHIORI 2000  
A. Marchiori, *Metafrasi e critica del testo: Sofocle*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, «Atti del Convegno» (Pisa, 7-9 giugno 1999), a cura di G. Arrighetti, con la collaborazione di M. Tulli, Pisa 2000, 83-104.
- MARCHIORI 2008  
A. Marchiori, *Memoria, ermeneutica e riuso nella lingua poetica greca*, «Lexis» 26 (2008), 291-311.
- MARINO 1999  
E. Marino, *Il papiro musicale dell'Oreste di Euripide e la colometria dei codici*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 143-156.
- MARKANTONATOS 2002  
A. Markantonatos, *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, Berlin-New York 2002.
- MARKANTONATOS 2007  
A. Markantonatos, *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens, and the World*, Berlin-New York 2007.
- MARKANTONATOS 1974  
G. Markantonatos, «Tragic Irony» in the *Trachiniae of Sophocles*, «Platon» 26 (1974), 73-79.

## Bibliografia

### MARSHALL 1999-2000

C.W. Marshall, *Theatrical Reference in Euripides' Electra*, in *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, edited by M. Cropp – K. Lee – D. Sansone, «ICS» 24-25 (1999-2000), 325-341.

### MARTIN 2003

R.P. Martin, *The Pipes are Brawling. Conceptualizing Musical Performance in Athens*, in *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*, edited by C. Dougherty – L. Kurke, Cambridge 2003, 153-80.

### MARTINA 2018

*Medea. Euripide*, vol. III: *Commento e traduzione*, a cura di A. Martina, Pisa-Roma 2018.

### MARTINELLI 1988

M.C. Martinelli, *Osservazioni metrico-testuali sul Fr. 453 N.<sup>2</sup> (= 71 Austin) del Cresfonte di Euripide*, «SCO» 37 (1988), 165-175.

### MARTINELLI 1995

M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1995.

### MARZULLO 1993

B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.

### MASLOV 2015

B. Maslov, *Pindar and the Emergence of Literature*, Cambridge 2015.

### MASQUERAY 1895

P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris 1895.

### MASTRONARDE 1994

*Euripides. Phoinissae*, edited with introduction and commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge 1994.

### MASTRONARDE 2002

*Euripides. Medea*, edited by D.J. Mastronarde, Cambridge 2002.

### MASTRONARDE – BREMER 1982

D.J. Mastronarde – J.M. Bremer, *The Textual Tradition of Euripides' Phoinissai*, Berkeley-Los Angeles-London 1982.

### MATHIESEN 1999

T.J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London 1999.

### MAUDUIT 2015

C. Mauduit, *Scénario pour un suicide*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 47-74.

### MAZZOLDI 1999

*Sofocle. Aiace*, prefazione e traduzione di M.G. Ciani, testo e commento di S. Mazzoldi, Venezia 1999.

MAZZOLDI 2003

S. Mazzoldi, *Struttura e interlocuzione nelle sezioni epirrematiche sofoclee*, in *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, «Atti del Seminario Internazionale» (Verona, 24-26 gennaio 2002), a cura di G. Avezzi, Stuttgart-Weimar 2003, 193-208.

MAZZOLDI 2008

S. Mazzoldi, *Il kómmós del matricidio nell'Elettra di Sofocle*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, 153-185.

McKINNON 1984

J.W. McKinnon, *The rejection of the aulos in classical Greece*, in *Music and Civilization*, «Essays in Honour of Paul Henry Lang», edited by E. Strainchamps – M.R. Maniates, in collaboration with C. Hatch, New York-London 1984, 203-214.

MEDDA 1995

E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia* (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo), «SCO» 43 (1995), 101-234.

MEDDA 1997

E. Medda, *Spazio scenico e conflitto tragico nell'Aiace di Sofocle*, in *Sofocle. Aiace, Elettra*, introduzione di E. Medda, traduzione di M.P. Pattoni, note di E. Medda e M.P. Pattoni, Milano 1997, 5-40 (= *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 25-51).

MEDDA 2007

E. Medda, *La casa di Elettra. Strategie degli spazi e costruzione del personaggio nelle due Elette*, «Dioniso» n.s. 6 (2007), 44-67 (= *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 81-112).

MEDDA 2015

E. Medda, *Uno spazio per morire: riflessioni sceniche sul suicidio di Aiace*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 159-179.

MEDDA 2017

*Eschilo. Agamennone*, edizione critica, traduzione e commento a cura di E. Medda, 3 voll., Roma 2017.

MELANDRI 1980

E. Melandri, *I generi letterari e la loro origine*, «Lingua e stile» 15,3 (1980), 391-431.

MELAZZO 2017

L. Melazzo, *Did Pindar's scheme really exist?*, in *Ancient Greek Linguistics. New Approaches, Insights, Perspectives*, edited by F. Logozzo – P. Poccetti, Berlin-Boston 2017, 597-607.

MENICHETTI 2006

M. Menichetti, *Lo scudo di Achille. Problemi e interpretazioni*, in *L'image antique et son interprétation*, sous la direction de F.-H. Massa-Pairault, Rome 2006, 7-18.

MILO 2006

D. Milo, *Sofocle, Trachinie 205-224*, «Vichiana» 8.2 (2006), 161-178.

## Bibliografia

### MILO 2019

D. Milo, *La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena*, in *Il teatro delle emozioni: la gioia*, «Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi» (Padova, 20-21 maggio 2019), a cura di M. De Poli, Padova 2019, 223-247.

### MIONI 1982

E. Mioni, *Il codice di Sofocle Marc. gr. 617*, in *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 209-216.

### MONTIGLIO 1999

S. Montiglio, *Paroles Dansées en Silence: L'Action Signifiante de la Pantomime et le Moi du Danseur*, «Phoenix» 53.3/4 (1999), 263-280.

### MOORHOUSE 1982

A.C. Moorhouse, *The Syntax of Sophocles*, Leiden 1982.

### MORELLI 1985

G. Morelli, *Origini e formazione del tredicesimo libro dell'Antologia Palatina*, «RFIC» 113 (1985), 257-296.

### MORGAN 1993

K.A. Morgan, *Pindar the Professional and the Rhetoric of the κῶμος*, «CPh» 88.1 (1993), 1-15.

### MORGAN 2015

K.A. Morgan, *Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.*, Oxford 2015.

### MORRISON 2007

A.D. Morrison, *Performances and Audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*, London 2007.

### MORRISON 2011

A. Morrison, *Aeginetan odes, reperformance, and Pindaric intertextuality*, in *Aegina. Contexts for Choral Lyric Poetry. Myth, History, and Identity in the Fifth Century BC*, edited by D. Fearn, Oxford 2011, 227-253.

### MORRISON 2012

A.D. Morrison, *Performance, re-performance and Pindar's audiences*, in *Reading the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, Cambridge 2012, 111-133.

### MOST 2000

G.W. Most, *Generating Genres: The Idea of the Tragic*, in *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, edited by M. Depew – D. Obbink, Cambridge (Ma.)-London 2000, 15-35.

### MOST 2015

G.W. Most, *The Stage Action in the Second Half of Sophocles' Ajax: A Tentative Reconstruction*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 289-295.

### MUFF 1877

C. Muff, *Die chorische Technik des Sophokles*, Halle 1877.

- MULLEN 1982  
W. Mullen, *Choreia: Pindar and Dance*, Princeton 1982.
- MÜLLER 1840  
K.O. Müller, *History of the Literature of Ancient Greece*, vol. I, London 1840.
- MURRAY 1913a  
*Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit G. Murray, tomus II: *Supplices, Hercules, Ion, Troiades, Electra, Iphigenia Taurica*, Oxonii 1913<sup>3</sup> [1904].
- MURRAY 1913b  
*Euripidis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit G. Murray, tomus III: *Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*, Oxonii 1913<sup>3</sup> [1909].
- MYRICK 1993-1994  
L.D. Myrick, *The Way up and Down: Tracehorse and Turning Imagery in the Orestes Plays*, «CJ» 89.2 (1993-1994), 131-148.
- NAEREBOUT 1997  
F.G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies*, Amsterdam 1997.
- NAEREBOUT 2001  
F.G. Naerebout, *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*, a cura di G. Di Lecce, trad. it. Lecce 2001 [Amsterdam 1997].
- NAEREBOUT 2017  
F.G. Naerebout, *Moving in Unison. The Greek Chorus in Performance*, in *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, edited by L. Gianvittorio, Pisa-Roma 2017, 39-66.
- NAGY 1994  
G. Nagy, *Genre and Occasion*, «Mètis» 9-10 (1994), 11-25.
- NAGY 1994-1995  
G. Nagy, *Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater*, in *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995), 41-55.
- NAPOLITANO 2000  
M. Napolitano, *Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)*, in *Συναυλία. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi, Napoli 2000, 111-155.
- NAPOLITANO 2003  
M. Napolitano, *Tragedia greca e opera in musica. Appunti su un matrimonio mancato*, in *Πυθαγόρας. Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, a cura di R. Nicolai, Roma 2003, 227-242.
- NAPOLITANO 2010  
M. Napolitano, *Greek Tragedy and Opera: Notes on a Marriage Manqué*, in *Ancient*

## Bibliografia

- Drama in Music for the Modern Stage*, edited by P. Brown – S. Ograjenšek, Oxford 2010, 31-46.
- NEGRI 2004  
M. Negri, *Pindaro ad Alessandria. Le edizioni e gli editori*, Brescia 2004.
- NERI 2004  
C. Neri, *La lirica greca. Temi e testi*, Roma 2004.
- NERI 2010  
C. Neri, *Breve storia della lirica greca*, Roma 2010.
- NERI 2011  
C. Neri, *Tre note al Filottete*, «Eikasmós» 22 (2011), 27-35.
- NEUBECKER 1977  
A.J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977.
- NEUE 1822  
*Bacchylidis Cei fragmenta*, collegit, recensuit, interpretatus est C.F. Neue, Berolini 1822.
- NICHOLSON 2005  
N.J. Nicholson, *Aristocracy and Athletics in Archaic and Classical Greece*, Cambridge 2005.
- NIKOLAIDOU-ARABATZI 2015  
S. Nikolaidou-Arabatzi, *Choral Projections and Embolima in Euripides*, «G&R» 62.1 (2015), 25-47.
- NORDEN 2002  
E. Norden, *Dio ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, trad. it. Brescia 2002 [Leipzig-Berlin 1913].
- ORANJE 1984  
H. Oranje, *Euripides' Bacchae. The Play and Its Audience*, Leiden 1984.
- PACE 2010  
G. Pace, *La colometria della sezione lirica della parodo dei Persiani (vv. 65-139)*, «Boll-Class» s. III 31 (2010), 35-51.
- PACE 2011  
*Giovanni Tzetzes. La poesia tragica*, edizione critica, traduzione e commento a cura di G. Pace, Napoli 2011<sup>2</sup> [2007].
- PACE 2012  
G. Pace, *Aesch. Pers. 256-9 = 262-5: colometria e problemi testuali*, «Lexis» 30 (2012), 117-124.
- PACE 2013  
G. Pace, *Il 'verso' lirico nei Persiani di Eschilo*, «QUCC» n.s. 105 (2013), 85-111.
- PACE 2014  
G. Pace, *Le parti della tragedia nella teoria post-aristotelica*, «ARF» 16 (2014), 99-100.

- PADEL 1974  
R. Padel, *'Imagery of the Elsewhere'. Two Choral Odes of Euripides*, «CQ» 24.2 (1974), 227-241.
- PADUANO 1983  
G. Paduano, *Sull'ironia tragica*, «Dioniso» 54 (1983), 61-81.
- PAGE 1981  
*Further Greek Epigrams. Epigrams Before A.D. 50 from the Greek Anthology and other Sources, not Included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip'*, edited by D.L. Page, revised and prepared for publication by R.D. Dawe and J. Diggle, Cambridge 1981.
- PALUMBO STRACCA 1979  
B.M. Palumbo Stracca, *La teoria antica degli asinarteti*, Roma 1979 (= *Συμφωνία. Studi di dialettologia e metrica greca*, a cura di L. Bettarini, Padova 2013, 255-368).
- PALUMBO STRACCA 1983  
B.M. Palumbo Stracca, *La dedica di Dorieus (A.P. XIII 11)*, «QUCC» n.s. 14 (1983), 103-111 (= *Συμφωνία. Studi di dialettologia e metrica greca*, a cura di L. Bettarini, Padova 2013, 395-405).
- PALUMBO STRACCA 1984  
B.M. Palumbo Stracca, *Le note metriche di A.P. XIII e la genesi del libro*, «BollClass» III s. 5 (1984), 61-85 (= *Συμφωνία. Studi di dialettologia e metrica greca*, a cura di L. Bettarini, Padova 2013, 417-443).
- PANAGIOTOPOULOU 2015  
M. Panagiotopoulou, *ἄκου' ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν. Ερμηνευτική προσπέλαση και ειδολογικός προσδιορισμός του υπορχήματος του Πρατίνα*, «Logeion» 5 (2015), 85-110.
- PAPADIMITROPOULOS 2008  
L. Papadimitropoulos, *Causality and Innovation in Euripides' Electra*, «RhM» 151.2 (2008), 113-126.
- PAPADOPOULOU 2004  
Z. Papadopoulou, *Les origines cycladiques de la geranos: sur un pendentif en pierre du Délion de Paros*, «Kernos» 17 (2004), 155-178.
- PARDINI 1999  
A. Pardini, *Note alla colometria dell'Aiace di Sofocle*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 95-120.
- PARKER 1968  
L.P.E. Parker, *Split Resolution in Greek Dramatic Lyric*, «CQ» n.s. 18.2 (1968), 241-269.
- PARKER 1990  
L.P.E. Parker, *Trochee to Iamb, Iamb to Trochee*, in *'Owls to Athens'. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, edited by E.M. Craik, Oxford 1990, 331-348.
- PARKER 1997  
L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.

## Bibliografia

PARKER 2001

L.P.E. Parker, *Consilium et Ratio? Papyrus A of Bacchylides and Alexandrian Metrical Scholarship*, «CQ» 51.1 (2001), 23-52.

PARK POE 1993

J. Park Poe, *The Determination of Episodes in Greek Tragedy*, «AJPh» 114.3 (1993), 343-396.

PARLATO 2014

G. Parlato, *Semantica metrica nella parodo dell'Ippolito di Euripide: un male insondabile, un esito rassicurante*, «ARF» 16 (2014), 77-92.

PARRY 1965

H. Parry, *The Second Stasimon of Euripides' Heracles (637-700)*, «AJPh» 86.4 (1965), 363-374.

PASQUALI 1951

G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia 1951, 11-20.

PATERLINI 2000

M. Paterlini, *Annotazioni in margine all'αὐλός*, «RCCM» 42.2 (2000), 163-173.

PATTONI 2000

M.P. Pattoni, *Due note sofoclee (Trach. 971-973 e 983-987)*, in *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, «Atti del Convegno» (Pisa, 7-9 giugno 1999), a cura di G. Arrighetti, con la collaborazione di M. Tulli, Pisa 2000, 105-127.

PAULSEN 1989

T. Paulsen, *Die Rolle des Chors in den Späten Sophokles-Tragödien. Untersuchungen zur «Elektra», «Philoctet» und «Oidipus auf Kolonos»*, Bari 1989.

PAVESE 1967

C.O. Pavese, *Alcmane, il Partenio del Louvre*, «QUCC» 4 (1967), 113-133.

PAVESE 1992

C.O. Pavese, *Il Grande Partenio di Alcmane*, Amsterdam 1992.

PAVESE 1997

C.O. Pavese, *I temi e i motivi della lirica corale ellenica. Introduzione. Analisi e indice semantemici. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide*, Pisa-Roma 1997.

PAVESE 2014

C.O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica*, Trieste 2014.

PAVLOU 2012

M. Pavlou, *Bacchylides 17: Singing and Usurping the Paeon*, «GRBS» 52 (2012), 510-539.

PEARSON 1924

*Sophoclis fabulae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit A.C. Pearson, Oxonii 1924.

PEARSON 1925

A.C. Pearson, *Notes on the Trachiniae*, «CR» 39.1/2 (1925), 2-5.

- PELLICCIA 2009  
H. Pelliccia, *Simonides, Pindar and Bacchylides*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, edited by F. Budelmann, Cambridge 2009, 240-262.
- PERROTTA 1935  
G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Milano 1935.
- PERUSINO – COLANTONIO 2007  
*Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di F. Perusino – M. Colantonio, Pisa 2007.
- PETROBELLI 2009  
P. Petrobelli, *L'accento in musica*, in *Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del convegno di Verona (8-10 maggio 2008), a cura di A. Soldani, «Stilistica e metrica italiana» 9 (2009), 55-62.
- PFEIFFER 1973  
R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, introduzione di M. Gigante, trad. it. Napoli 1973 [Oxford 1968].
- PFEIJFFER 1999  
I.L. Pfeijffer, *Bacchylides' Homer, His Tragedy, and His Pindar*, in *One Hundred Years of Bacchylides*, «Proceedings of a Colloquium Held at the Vrije Universiteit Amsterdam», edited by I.L. Pfeijffer – S.R. Slings, Amsterdam 1999, 43-60.
- PHILLIPS 2013  
T. Phillips, *Epinician Variations: Music and Text in Pindar, Pythians 2 and 12*, «CQ» 63.1 (2013), 37-56.
- PHILLIPS 2017  
T. Phillips, *Pindar's Voices: Music, Ethics and Reperformance*, «JHS» 137 (2017), 142-162.
- PHILLIPS 2018  
T. Phillips, *Words and the Musician: Pindar's Dactylo-Epitrates*, in *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*, edited by T. Phillips – A. D'Angour, Oxford 2018, 73-98.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1996  
A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. Firenze 1996 [Oxford 1968<sup>2</sup>].
- PIETRUCZUK 2019  
K. Pietruczuk, *Aeschylus, Sophocles and Euripides Between Athens and Alexandria: A Textual History*, Roma 2019.
- PINTACUDA 1978  
M. Pintacuda, *La musica nella tragedia greca*, Cefalù 1978.
- PIPPIN BURNETT 1998  
A. Pippin Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkley-Los Angeles-London 1998.

## Bibliografia

PÖHLMANN 1976

E. Pöhlmann, *Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, «WJA» n.s. 2 (1976), 53-73.

PÖHLMANN 1986

E. Pöhlmann, *Bühne und Handlung im »Aias« des Sophokles*, «A&A» 32 (1986), 20-32 (= *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt am Main 1995, 107-116).

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 Acarnesi e del Reso)*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, «Atti del Convegno Internazionale di Studio» (Trento, 28-30 marzo 1988), a cura di L. De Finis, Firenze 1989, 89-109.

PÖHLMANN 1995

E. Pöhlmann, *Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica*, in *Mousike. Metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1995, 3-15.

PÖHLMANN – WEST 2001

*Documents of Ancient Greek Music, the extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary by E. Pöhlmann – M. West*, Oxford 2001.

POHLSANDER 1964

H.A. Pohlsander, *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964.

POLIZIO 2002

S. Polizio, *Interpretazione metrica di Soph. Trach. 633-646*, in *La tradizione metrica della tragedia greca*, a cura di C. Concilio – M. D'Aiuto – S. Polizio, Napoli 2002, 56-69.

POLIZIO 2004

S. Polizio, *Sul canto infraepisodico di S. Tr. 205-224*, in *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, a cura di S.M. Medaglia, Napoli 2004, 303-326.

POLTERA 1997

O. Poltera, *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, Bern 1997.

POLTERA 2003

O. Poltera, *Simonidea*, «SIFC» IV s. 1 [a. 96] (2003), 207-214.

POLTERA 2008

O. Poltera, *Simonides lyricus. Testimonia und Fragmente*, Einleitung, kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar, Basel 2008.

POPP 1971

H. Popp, *Das Amoibaion*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, herausgegeben von W. Jens, München 1971, 221-275.

POWER 2000

T. Power, *The Parthenoi of Bacchylides 13*, «HSPH» 100 (2000), 67-81.

POWER 2012

T. Power, *Sophocles and Music*, in *Brill's Companion to Sophocles*, edited by A. Markantonatos, Leiden-Boston 2012, 283-304.

PRATO 1970

C. Prato, *L'enjambement nei tragici greci*, in *Studia Florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, 349-355 (= *Scritti minori*, a cura di P. Giannini – S. Delle Donne, Galatina 2009, 209-214).

PRATO – DEL CORNO 2001

*Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, a cura di C. Prato, traduzione di D. Del Corno, Milano 2001.

PRAUSCELLO 2003

L. Prauscello, *Ecdotica alessandrina e testi con notazione musicale: la testimonianza dei papiri fra prassi esecutiva e trasmissione testuale*, in *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, «Atti del convegno» (Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 Giugno 2002), a cura di L. Battezzato, Amsterdam 2003, 57-76.

PRAUSCELLO 2006

L. Prauscello, *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*, Leiden 2006.

PRAUSCELLO 2012

L. Prauscello, *Epinician sounds: Pindar and musical innovation*, in *Reading the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, Cambridge 2012, 58-82.

PRETAGOSTINI 1972

R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, «RFIC» 100 (1972), 257-273 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 1-15).

PRETAGOSTINI 1976

R. Pretagostini, *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, «SCO» 25 (1976), 183-212 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 25-50).

PRETAGOSTINI 1978

R. Pretagostini, *Sistemi κατά κῶλον e sistemi κατά μέτρον*, «QUCC» 28 (1978), 165-179 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 83-95).

PRETAGOSTINI 1979

R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, «QUCC» n.s. 2 (1979), 101-117 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 97-111).

PRETAGOSTINI 1980

R. Pretagostini, *Considerazioni sui cosiddetti 'metra ex iambis orta' in Simonide, Pindaro e Bacchilide*, «QUCC» n.s. 6 (1980), 127-136 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 123-130).

PRETAGOSTINI 1990

R. Pretagostini, *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, in *Metrica classica e*

## Bibliografia

*linguistica*, a cura di R.M. Danese – F. Gori – C. Questa, Urbino 1990, 107-119 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 191-194).

### PRETAGOSTINI 2003

R. Pretagostini, *Parola e metro in Sofocle*, in *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, «Atti del Seminario Internazionale» (Verona, 24-26 gennaio 2002), a cura di G. Avezzi, Stuttgart-Weimar 2003, 261-278 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 281-298).

### PRETAGOSTINI 2004

R. Pretagostini, *Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*, «Lexis» 22 (2004), 17-28 (= *Scritti di metrica*, a cura di M.S. Celentano, Roma 2011, 299-310).

### PRIVITERA 1991

G.A. Privitera, *Aspetti musicali nella storia del ditirambo arcaico e tardo-arcaico*, «AION-(filol)» 13 (1991), 141-153.

### PROBERT 2003

P. Probert, *A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek*, Bristol 2003.

### PRODI 2017

E.E. Prodi, *Text as Paratext: Pindar, Sappho, and Alexandrian Editions*, «GRBS» 57 (2017), 547-582.

### PUCCI – AVEZZÙ 2001

*Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci, testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Milano 2001.

### PULLEYN 1997

S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford 1997.

### RACE 1982

W. Race, *Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns*, «GRBS» 23.1 (1982), 5-14.

### RACE 1992

W. Race, *How Greek poems begin*, in *Beginnings in Classical Literature*, edited by F.M. Dunn – T. Cole, «YCS» 29 (1992), 13-38.

### RAEBURN 2000

D. Raeburn, *The Significance of Stage Properties in Euripides' Electra*, «G&R» 47.2 (2000), 149-168.

### RAFFA 2016

M. Raffa, *Performance corale ed emissione vocale nella parodo dell'Oreste di Euripide: evidenza testuale ed esegesi antica*, «QUCC» n.s. 112 (2016), 121-135.

### RATTENBURY 1935

R.M. Rattenbury, *Sophocles, Ajax 866-878*, «PCPS» 160/162 (1935), 6-7.

### RAVEN 1962

D.S. Raven, *Greek Metre. An Introduction*, London 1962.

RAVEN 1965

D.S. Raven, *Metrical Development in Sophocles' Lyrics*, «AJPh» 86.3 (1965), 225-239.

RAWLES 2012

R. Rawles, *Early epinician: Ibycus and Simonides*, in *Reading the Victory Ode*, edited by P. Agócs – C. Carey – R. Rawles, Cambridge 2012, 3-27.

RECCHIA 2017

M. Recchia, *Υπόρρημα: i frammenti di Pindaro e Bacchilide; le testimonianze*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2017.

RECCHIA 2019

M. Recchia, *Pindaro, fr. 110-109 Maehl.: una nuova interpretazione metrica e alcune osservazioni sulla presenza del docmio*, «QUCC» 123 (2019), 139-148.

REHM 1994

R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.

REINHARDT 1989

K. Reinhardt, *Sofocle*, trad. it. Genova 1989 [Frankfurt am Main 1947<sup>3</sup>].

REITZE 2017

B. Reitze, *Der Chor in den Tragödien des Sophokles. Person, Reflexion, Dramaturgie*, Tübingen 2017.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens*, «JHS» 126 (2006), 99-124.

RIEMER 2000

P. Riemer, *Die 'ewige Deianeira'*, in *Bakchylides. 100 Jahre nach seiner Wiederentdeckung*, herausgegeben von A. Bagordo – B. Zimmermann, München 2000, 169-182.

RIJKSBARON 2002

A. Rijksbaron, *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek. An Introduction*, Chicago-London 2002<sup>3</sup>.

DEL RINCÓN SÁNCHEZ 1999

F.M. del Rincón Sánchez, *Análisis de las conjeturas sobre la corrupción ἑΘΥΠΙΑ del hiporquema de Prátinias (cf. TrGF, 1 4 F 3, 14 Snell)*, in *Τῆς φιλίας τάδε δῶρα*, «Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano», Madrid 1999, 507-511.

ROBBINS 1997

E. Robbins, *Public Poetry*, in *A Companion to Greek Lyric Poets*, edited by D.E. Gerber, Leiden-New York-Köln 1997, 221-287.

ROCCONI 2003

E. Rocconi, *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Roma 2003.

## Bibliografia

### ROCCONI 2017

E. Rocconi, *Moving the Soul Through the Immovable: Dance and Mimesis in Fourth-Century Greece*, in *Choreutika. Performing and Theorising Dance in Ancient Greece*, edited by L. Gianvittorio, Pisa-Roma 2017, 178-197.

### RODE 1971

J. Rode, *Das Chorlied*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, herausgegeben von W. Jens, München 1971, 85-115.

### RODIGHERO 1998

*Sofocle. Edipo a Colono*, a cura di A. Rodighiero, introduzione di G. Serra, Venezia 1998.

### RODIGHERO 2004

*Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, a cura di A. Rodighiero, Venezia 2004.

### RODIGHERO 2008

A. Rodighiero, *Confluenza di generi lirici, allusività epica e performance corale in Soph. Trach. 497-530*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, 293-369.

### RODIGHERO 2012a

A. Rodighiero, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.

### RODIGHERO 2012b

A. Rodighiero, *Le danze del Coro in Soph. Ai. 699: Νύσια vs. Μύσια*, «Eikasmós» 23 (2012), 115-134.

### RODIGHERO 2012c

A. Rodighiero, *The Sense of Place: Oedipus at Colonus, 'Political' Geography, and the Defence of a Way of Life*, in *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, edited by A. Markantonatos – B. Zimmermann, Berlin-Boston 2012, 55-80.

### RODIGHERO 2013

A. Rodighiero, *La tragedia greca*, Bologna 2013.

### RODIGHERO 2018

A. Rodighiero, *How Sophocles Begins: Reshaping Lyric Genres in Tragic Choruses*, in *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*, edited by R. Andújar – T.R.P. Coward – T.A. Hadjimichael, Berlin-Boston 2018, 137-162.

### ROISMAN – LUSCHNIG 2011

H.M. Roisman – C.A.E. Luschnig, *Euripides' Electra. A Commentary*, Norman 2011.

### ROSENBLOOM 2001

D. Rosenbloom, *'Ajax is megas. Is that all we can say?'*, rec. a *Sophocle. Ajax*, ed. by A.F. Garvie, Warminster 1998, «Prudentia» 33.2 (2001), 109-130.

### ROSSI 1963a

L.E. Rossi, *Anceps: vocale, sillaba, elemento*, «RFIC» 91 (1963), 52-71.

- ROSSI 1963b  
L.E. Rossi, *Metrica e critica stilistica. Il termine «ciclico» e l'ἀγωγή ritmica*, Roma 1963.
- ROSSI 1966  
L.E. Rossi, *La metrica come disciplina filologica*, «RFIC» 94 (1966), 185-207.
- ROSSI 1969a  
L.E. Rossi, *La pronuntiatio plena: sinalefe in luogo d'elisione*, «RFIC» 97 (1969), 433-447.
- ROSSI 1969b  
L.E. Rossi, rec. a D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, «RFIC» 97 (1969), 314-323.
- ROSSI 1971  
L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18 (1971), 69-94.
- ROSSI 1978  
L.E. Rossi, *La sinafia*, in *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, vol. 2, a cura di E. Livrea – G.A. Privitera, Roma 1978, 789-821.
- ROSSI 1988  
L.E. Rossi, *POxy 9 + POxy 2687: trattato ritmico-metrico*, in *Aristoxenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, a cura di A. Brancacci et al., Firenze 1988, 11-30.
- ROSSI 1992  
L.E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I: *La polis*, a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1992, 77-106.
- ROSSI 1997  
L.E. Rossi, *Lo spettacolo*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, a cura di S. Settis, 2. *Una storia greca*, II. *Definizione*, Torino 1997, 751-793.
- ROSSI 2007  
L.E. Rossi, *Metrica e scena. Roberto Pretagostini e il dramma greco*, «Dioniso» n.s. 6 (2007), 8-21.
- ROSSI 2008  
L.E. Rossi, *Riflessioni sui dattilo-epitriti*, «SemRom» 11.2 (2008), 139-167.
- ROTSTEIN 2012  
A. Rotstein, *Mousikoi Agones and the Conceptualization of Genre in Ancient Greece*, «ClAnt» 31.1 (2012), 92-127.
- ROUX 1979  
G. Roux, *Le vrai temple d'Apollon à Délos*, «BCH» 103.1 (1979), 109-135.
- RUIJGH 1989  
C.J. Ruijgh, *Les anapestes de marche dans la versification grecque et le rythme du mot grec*, «Mnemosyne» 42.3/4 (1989), 308-330 (= *Scripta minora ad linguam Graecam pertinentia*, vol. II, edenda curaverunt A. Rijksbaron – F.M.J. Waanders, indices conscripsit M. Poelwijk, Amstelodami 1996, 752-774).

## Bibliografia

RUMPEL 1867

J. Rumpel, *Zur synzesis bei den tragikern*, «Philologus» 26 (1867), 241-252.

RUSTEN 1983

J.S. Rusten, Γεῖτων ἥρωας: *Pindar's Prayer to Heracles* (N. 7.86–101) and *Greek Popular Religion*, «HSPH» 87 (1983), 289-297.

RUTHERFORD 1993

I. Rutherford, *Paeanic Ambiguity: A Study of the Representation of the παιάν in Greek Literature*, «QUCC» n.s. 44 (1993), 77-92.

RUTHERFORD 1994-1995

I. Rutherford, *Apollo in Ivy: The Tragic Paean*, in *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, edited by H. Golder – S. Scully, «Arion» III s. 3.1 (1994-1995), 112-135.

RUTHERFORD 2001

I. Rutherford, *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.

RUTHERFORD 2019

*Homer. Iliad. Book XVIII*, edited by R.B. Rutherford, Cambridge 2019.

SAÏD 2012

S. Saïd, *Athens and Athenian Space in Oedipus at Colonus*, in *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, edited by A. Markantonatos – B. Zimmermann, Berlin-Boston 2012, 81-100.

SANSONE 1982

D. Sansone, rec. a J. Diggle, *Studies on the Text of Euripides: Supplices. Electra. Heracles. Troades. Iphigenia in Tauris. Ion*, Oxford 1981, «GGA» 234.1/2 (1982), 31-41.

SARDIELLO 1975

R. Sardiello, *Ricerche metrico-semantiche sul trimetro di Sofocle*, in *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, a cura di C. Prato – A. Filippo – P. Giannini – E. Pallara – R. Sardiello, Roma 1975, 65-110.

SAVIGNAGO 2003a

L. Savignago, *Eisthesis–ekthesis nei papiri sofoclei*, in *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, «Atti del Seminario Internazionale» (Verona, 24-26 gennaio 2002), a cura di G. Avezzi, Stuttgart-Weimar 2003, 291-305.

SAVIGNAGO 2003b

L. Savignago, *Il sistema dei margini nei papiri di Euripide*, in *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, «Atti del convegno» (Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 Giugno 2002), a cura di L. Battezzato, Amsterdam 2003, 77-96.

SAVIGNAGO 2008

L. Savignago, *Eisthesis. Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*, Alessandria 2008.

SBARDELLA 2009

L. Sbardella, *Erga charienta: il cantore e l'artigiano nello Scudo di Achille*, in *Lo scudo*

di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto, «Atti della giornata di studi» (Napoli 12 maggio 2008), a cura di M. D'Acunto – R. Palmisciano, «AION(filol)» 31 (2009), Pisa-Roma 2010, 65-81.

SCATTOLIN 2012

P. Scattolin, *Precisazioni sul rapporto tra il Laur. pl. 32,9 e il palinsesto Leid. BPG 60A nella tradizione manoscritta di Sofocle*, «Eikasmós» 23 (2012), 135-138.

SCHADEWALDT 1956

W. Schadewaldt, *Zum zweiten Stasimon des «Koenig Oedipus»*, «SIFC» n.s. 27-28 [aa. 48-49] (1956), 489-497 (= *Hellas und Esperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, vol. I, Zurich-Stuttgart 1970<sup>2</sup>).

SCHEIN 1979

S.L. Schein, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A Study in Metrical Form*, Leiden 1979.

SCHEIN 2013

*Sophocles. Philoctetes*, edited by S.L. Schein, Cambridge 2013.

SCHIASSI 1953

*Sofocle. Le Trachinie*, con introduzione e commento a cura di G. Schiassi, Firenze 1953.

SCHIRONI 2020

F. Schironi, *The Speaking Persona: Ancient Commentators on Choral Performance*, in *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*, edited by M. Foster – L. Kurke – N. Weiss, Leiden 2020, 109-132.

SCHMIDT 1990

D.A. Schmidt, *Bacchylides 17 – Paeon or Dithyramb?*, «Hermes» 118.1 (1990), 18-31.

SCHMIDT 1854

*Didymi Chalcenteri Grammatici Alexandrini fragmenta quae supersunt omnia*, collegit et disposuit M. Schmidt, Lipsiae 1854 [rist. Amsterdam 1964].

SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1907

*Sophokles*, erklärt von F.W. Schneidewin – A. Nauck, siebentes Bändchen: *Philoktetes*, zehnte Auflage besorgt von L. Radermacher, Berlin 1907.

SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1909

*Sophokles*, erklärt von F.W. Schneidewin – A. Nauck, drittes Bändchen: *Oidipus auf Kolonos*, neunte Auflage, neue Bearbeitung von L. Radermacher, Berlin 1909.

SCHNEIDEWIN – NAUCK – RADERMACHER 1914

*Sophokles*, erklärt von F.W. Schneidewin – A. Nauck, sechstes Bändchen: *Trachinierinnen*, siebente Auflage, neue Bearbeitung von L. Radermacher, Berlin 1914.

SCHROEDER 1907

O. Schroeder, *Sophoclis cantica*, Lipsiae 1907.

SCHROEDER 1928

O. Schroeder, *Euripidis cantica*, Lipsiae 1928<sup>2</sup> [1910].

## Bibliografia

SCOTT 1996

W.C. Scott, *Musical Design in Sophoclean Theater*, Hanover 1996.

SCULLION 1994

S. Scullion, *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart-Leipzig 1994.

SCULLION 2015

S. Scullion, *Camels and Gnats: Assessing Arguments about Staging*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 75-107.

SEAFORD 1977-1978

R. Seaford, *The 'Hyporchema' of Pratinas*, «Maia» n.s. 29-30 (1977-1978), 81-94.

SEAFORD 1996

*Euripides. Bacchae*, with an introduction, translation and commentary by R. Seaford, Warminster 1996.

SEGAL 1977

C.P. Segal, *Synaesthesia in Sophocles*, «ICS» 2 (1977), 88-96.

SEGAL 1992

C. Segal, *Literary Genres in Greece and Rome. Introduction*, «SIFC» III s. 10.2 [a. 85] (1992), 961-964.

SEGAL 1993

C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alce-  
stis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham-London 1993.

SEIDENSTICKER 1971

B. Seidensticker, *Die Stichomythie*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, heraus-  
gegeben von W. Jens, München 1971, 183-220.

SETTIS 2002

S. Settis, *La musica perduta dei Greci*, «Dioniso» n.s. 1 (2002), 102-107.

SEVERYNS 1938

A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus, première partie: Le codex 239  
de Photius, tome II: Texte, traduction, commentaire*, Paris 1938.

SHISLER 1942

F.L. Shisler, *The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy*, «TAPhA» 73 (1942),  
277-292.

SILK 1974

M.S. Silk, *Interaction in Poetic Imagery. With special reference to early Greek poetry*, Cam-  
bridge 1974.

SILK 2009

M. Silk, *The logic of the unexpected: semantic diversion in Sophocles, Yeats (and Virgil)*,  
in *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, edited by S. Goldhill – E. Hall, Cambridge  
2009, 134-157.

- SILVA BARRIS 2007  
J. Silva Barris, *On the study of Archaic and Classical Greek Poetical and Musical Rhythm*, «Lexis» 25 (2007), 300-309.
- SILVA BARRIS 2011  
J. Silva Barris, *Metre and Rhythm in Greek Verse*, Wien 2011.
- SILVA BARRIS 2013  
J. Silva Barris, *Musical Rhythm and Dramatic Structure in Aeschylus' Agamemnon*, in *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Contexts and Receptions*, edited by M. Reig – X. Riu, Barcelona 2013, 77-97.
- SKEMPIS 2017  
M. Skempis, *Bacchylides' ὈΠΟΙΗΜΑ Fr. 16 Blass*, «Lexis» 35 (2017), 90-98.
- SLATER 1984  
W. Slater, *Nemean One: The Victor's Return in Poetry and Politics*, in *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, edited by D.E. Gerber, Chico (California) 1984, 241-264.
- SMYTH 1900  
H.W. Smyth, *Greek Melic Poets*, London 1900.
- SNELL 1940  
B. Snell, *Drei Berliner Papyri mit Stücken Alter Chorlyrik*, «Hermes» 75.2 (1940), 177-191.
- SNELL 1977  
B. Snell, *Metrica graeca*, trad. it. Firenze 1977 [Göttingen 1962<sup>3</sup>].
- SNELL – MAEHLER 1987  
*Pindari carmina cum fragmentis*, pars I: *Epinicia*, post B. Snell edidit H. Maehler, Leipzig 1987<sup>8</sup> [SNELL 1953].
- SOMMERSTEIN 2010  
A.H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*, Oxford 2010.
- SOMMERSTEIN 2019  
*Aeschylus. Suppliants*, edited by A.H. Sommerstein, Cambridge 2019.
- SONNINO 2008  
M. Sonnino, *Per la ricostituzione di un corale dell'Eretteo di Euripide: PapSorb 2328 (= Eur. fr. 370 Kannicht), rr. 5–10 ed Eur. Erechth. fr. 369d Kannicht*, «ZPE» 166 (2008), 9-21.
- SONNINO 2010  
*Euripidis Erechthei quae exstant*, a cura di M. Sonnino, Firenze 2010.
- SOTIRIOU 2012  
M. Sotiriou, *Visual Aspects of Performance in Bacchylides' Epinician Odes*, «QUCC» n.s. 102 (2012), 29-42.
- SPELMAN 2018  
H. Spelman, *Pindar and the Poetics of Permanence*, Oxford 2018.

## Bibliografia

STANFORD 1936

W.B. Stanford, *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936.

STANFORD 1963

*Sophocles. Ajax*, edited with introduction, revised text, commentary, appendixes, indexes and bibliography by W.B. Stanford, London 1963.

STANLEY 1993

K. Stanley, *The Shield of Homer. Narrative Structure in the Iliad*, Princeton 1993.

STEINER 2010

D. Steiner, *The Immeasures of Praise: the Epinician Celebration of Agamemnon's Return*, «Hermes» 138.1 (2010), 22-37.

STEINRÜCK 2007

M. Steinrück, *À quoi sert la métrique? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques: une introduction*, avec la collaboration d'A. Lukinovich, Grenoble 2007.

STĘPIEŃ 2010

P. Stępień, *Towards the Strophic Grammar of Greek Tragedy*, Poznań 2010.

STEVENS 1986

P.T. Stevens, *Ajax in the Trugrede*, «CQ» 36.2 (1986), 327-336.

STINTON 1975

T.C.W. Stinton, *More Rare Verse-Forms*, «BICS» 22 (1975), 84-108 (= *Collected Papers on Greek Tragedy*, with a foreword by H. Lloyd-Jones, Oxford 1990, 113-142).

STINTON 1976

T.C.W. Stinton, *The Riddle at Colonus*, «GRBS» 17.4 (1976), 323-328 (= *Collected Papers on Greek Tragedy*, with a foreword by H. Lloyd-Jones, Oxford 1990, 265-270).

STINTON 1985

T.C.W. Stinton, *Heracles' Homecoming and Related Topics: The Second Stasimon of Sophocles' Trachiniae*, «Papers of the Liverpool Latin Seminar» 5 (1985), 403-432 (= *Collected Papers on Greek Tragedy*, with a foreword by H. Lloyd-Jones, Oxford 1990, 402-429).

STINTON 1986

T.C.W. Stinton, *The Scope and Limits of Allusion in Greek Tragedy*, in *Greek Tragedy and Its Legacy*, «Essays Presented to D. J. Conacher», edited by M. Cropp – E. Fantham – S. E. Scully, Calgary 1986, 67-102 (= *Collected Papers on Greek Tragedy*, with a foreword by H. Lloyd-Jones, Oxford 1990, 454-492).

STRAUSS-CLAY 1996

J. Strauss-Clay, *Fusing the Boundaries. Apollo and Dionysos at Delphi*, «Mètis» 11 (1996), 83-100.

STRAUSS-CLAY 1999

J. Strauss-Clay, *Pindar's Sympotic Epinicia*, «QUCC» n.s. 62 (1999), 25-34.

SUÁREZ DE LA TORRE 1992

E. Suárez de la Torre, *Expérience orgiastique et composition poétique: le Dithyrambe II de Pindare (fr. 70B Snell-Maehler)*, «Kernos» 5 (1992), 183-207.

SULZER 1961

A.-I. Sulzer, *Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar*, Zürich 1961.

SUMNER 1959

G.V. Sumner, *Euripides Electra* 876-8, «Mnemosyne» 12.2 (1959), 135-136.

SWIFT 2010

L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.

SWIFT 2011

L.A. Swift, *Epinician and tragic worlds: the case of Sophocles' Trachiniae*, in *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, edited by L. Athanassaki – E. Bowie, Berlin-Boston 2011, 391-413.

SWIFT 2012

L. Swift, *Paeanic and Epinician Healing in Euripides' Alcestis*, in *Greek Drama IV. Texts, Contexts, Performance*, edited by D. Rosenbloom – J. Davidson, with the assistance of A. Pomeroy and B. Pütz, Oxford 2012, 149-168.

SWIFT 2019

L.A. Swift, *Archilochus: The Poems. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Oxford 2019.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

TAPLIN 2003

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London-New York 2003<sup>2</sup> [London 1978].

TAPLIN 2015

O. Taplin, *Stage Directions Leading Towards the Tomb of Aias*, in *Staging Ajax's Suicide*, edited by G.W. Most – L. Ozbek, Pisa 2015, 181-190.

TEDESCHI 2019

G. Tedeschi, *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale*, «Camena» 23 (2019), pp. 1-11.

TESSIER 1989

*Scholia metrica vetera in Pindari carmina*, edidit A. Tessier, Leipzig 1989.

TESSIER 1995

A. Tessier, *Tradizione metrica di Pindaro*, Padova 1995.

TESSIER 1999

A. Tessier, *Demetrio Triclinio (ri)scopre la responsione*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. Gentili – F. Perusino, Pisa-Roma 1999, 31-49.

TESSIER 2001

A. Tessier, *Due fortunate 'congetture aldine' (Eur. Bacch. 862 e 883)*, «Eikasmós» 12 (2001), 77-82.

## Bibliografia

### TESSIER 2007

A. Tessier, *La riscoperta del verso ' lirico ' greco (Böckh e i suoi epigoni)*, in *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, «Atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco» (Fisciano, 1 dicembre 2006), a cura di P. Volpe Cacciatore, Napoli 2007, 99-127.

### TESSIER 2007-2008

A. Tessier, *De pauore uersus seiungendi. 'Riscoperta' del verso melico greco (Böckh 1811) e sua ricezione novecentesca*, «Incontri triestini di filologia classica» 7 (2007-2008), 1-16.

### TESSIER 2009

A. Tessier, *Quaestio de stichometria. A proposito di una recente edizione di Pyth. 11*, «QUCC» n.s. 91 (2009), 129-138.

### TESSIER 2010

A. Tessier, *Musica antica e sistemazione 'colometrica'?*, «QUCC» n.s. 94 (2010), 11-16.

### TESSIER 2010-2011

A. Tessier, *Periodo, sistema, pnigos*, in *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, «Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ» (Lecce, 28-30 ottobre 2010), II Tomo, a cura di D. Castaldo – F.G. Giannachi – A. Manieri, «Rudiae» 22-23 (2010-2011), 575-587.

### TESSIER 2011

A. Tessier, «*Mit übernatürlicher Lunge*»: *Böckh e il tabù del dattilo acataletto finale*, in «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, a cura di A. Rodighiero – P. Scattolin, Verona 2011, 217-246.

### TESSIER 2012

A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste 2012<sup>2</sup> [2011].

### TESSIER 2014

A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste 2014.

### TESSIER 2018

A. Tessier, *Una breve storia illustrata del testo tragico greco sino a Willem Canter. Ad uso degli studenti magistrali di Filologia greca*, Trieste 2018.

### THEILER 1950

W. Theiler, *Vermutungen zur Odyssee*, «MH» 7.2 (1950), 102-122.

### THOMAS 2007

R. Thomas, *Fame, Memorial, and Choral Poetry: The Origins of Epinikian Poetry—an Historical Study*, in *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*, edited by S. Hornblower – C. Morgan, Oxford 2007, 141-166.

### THOMSEN 1973

O. Thomsen, *Some Notes on the Thesmoforiazusae 947-1000*, in *Classica et Mediaevalia Francisco Blatt septuagenario dedicata*, edenda curaverunt O.S. Due – H. Friis Johansen – B. Dalsgaard Larsen, København 1973, 27-46.

- THOMSON 1929  
G. Thomson, *Greek Lyric Metre*, Cambridge 1929 [rist. 1961].
- TODOROV 1977  
Tz. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. Milano 1977 [Paris 1970].
- TORRACA 1997  
L. Torraca, *Metastasis del coro ed epiparodos da Eschilo ad Euripide*, in *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*, a cura di U. Criscuolo – R. Maisano, Napoli 1997, 971-980.
- TSAGALIS 2009  
C.C. Tsagalis, *Blurring the Boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17*, in *Apolline Politics and Poetics*, edited by L. Athanassaki – R.P. Martin – J.F. Miller, Athens 2009, 199-215.
- TSANTSANOGLOU 2003  
K. Tsantsanoglou, *Archilochus Fighting in Thasos. Frr. 93a+94 from the Sosthenes Inscription*, «Hellenica» 53 (2003), 235-255.
- TURYN 1952  
A. Turyn, *Studies in the Manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Urbana 1952.
- TYNJANOV 1973  
J.N. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria. Tre studi sulla poesia russa*, introduzione e traduzione di M. Di Salvo, Torino 1973.
- UHLIG 2017  
A. Uhlig, *Models of Reperformance in Bacchylides*, in *Imagining Reperformance in Ancient Culture. Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, edited by R. Hunter – A. Uhlig, Cambridge 2017, 111-137.
- USSHER 1990  
*Sophocles. Philoctetes*, edited by R.G. Ussher, Warminster 1990.
- DEL VALLE LUCERO 1979  
J. del Valle Lucero, *El hyporquema en algunos dramas de Sófocles*, «REC» 15 (1979), 79-84.
- VAN DER WEIDEN 1991  
*The Dithyrambs of Pindar*, introduction, text and commentary by M.J.H. van der Weiden, Amsterdam 1991.
- VAN LOOY 1992  
*Euripides. Medea*, edidit H. Van Looy, Stutgardiae et Lipsiae 1992.
- VERHEIJ 2016  
M.J.O. Verheij, *Hospitality and Homicide. Violation of xenia in Euripides' Electra*, «Mnemosyne» 69.5 (2016), 760-784.
- VETTA 1992  
M. Vetta, *Il simposio: la monodia e il giambo*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*,

## Bibliografia

- vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I: *La polis*, a cura di G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1992, 177-218.
- VICKERS 2008  
M. Vickers, *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*, Stocksfield 2008.
- VICKERS 2015  
M. Vickers, *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*, Berlin-Boston 2015.
- VIKETOS 1989  
E. Viketos, *Sophocles, 'Ajax' 866-869*, «Hermes» 117.4 (1989), 499.
- VILLARI 1990  
E. Villari, *Appunti per una ricerca semantica sul termine «chalinós»*. (Nota a Soph. OC 707-715), «CCC» 9.2 (1990), 113-124.
- VILLARI 1993  
E. Villari, *Posidone e l'invenzione del morso: un'anomalia nella versione del mito?* (Soph. OC 714), «Vichiana» s. III 4.1 (1993), 13-27.
- VISA-ONDARÇUHU 1999  
V. Visa-Ondarçuhu, *L'image de l'athlète d'Homère à la fin du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, Paris 1999.
- WACKERNAGEL 1889  
J. Wackernagel, *Das Dehnungsgesetz der griechischen Komposita*, Basle 1889 (= *Kleine Schriften II*, Göttingen 1969<sup>2</sup>, 897-961).
- WALLACE 2003  
R.W. Wallace, *An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music*, «HSP» 101 (2003), 73-92.
- WALTHER 1874  
C.H. Walther, *Commentationis de Graecorum hyporchematis pars prior*, Bochum 1874.
- WEBSTER 1936  
T.B.L. Webster, *Sophocles' Trachiniae*, in *Greek Poetry and Life*, «Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday» (January 2, 1936), Oxford 1936, 164-180.
- WEBSTER 1970a  
*Sophocles. Philoctetes*, edited by T.B.L. Webster, Cambridge 1970.
- WEBSTER 1970b  
T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970.
- WEISS 2018  
N.A. Weiss, *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*, Oakland 2018.
- WEISS 2020  
N. Weiss, *Generic Hybridity in Athenian Tragedy*, in *Genre in Archaic and Classical*

- Greek Poetry: Theories and Models*, edited by M. Foster – L. Kurke – N. Weiss, Leiden 2020, 167-190.
- WEST 1978  
M.L. West, *Tragica II*, «BICS» 25 (1978), 106-122.
- WEST 1980  
M.L. West, *Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar*, «ZPE» 37 (1980), 137-155.
- WEST 1982  
M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- WEST 1987  
M.L. West, *Introduction to Greek Metre*, Oxford 1987.
- WEST 1990  
M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- WEST 1992  
M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- WEST 1998  
*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, edidit M.L. West, Stuttgartiae et Lipsiae 1998<sup>2</sup> [1990].
- WILAMOWITZ 1900  
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Textgeschichte der griechischer Lyriker*, Berlin 1900.
- WILAMOWITZ 1917  
U. von Wilamowitz-Moellendorff in *Die dramatische Technik des Sophokles*, von T. von Wilamowitz-Moellendorff, aus dem Nachlass herausgegeben von E. Kapp, mit einem Beitrag von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1917.
- WILAMOWITZ 1921  
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- WILAMOWITZ 1922  
U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922.
- WILES 1997  
D. Wiles, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997.
- WILLCOCK 1995  
*Pindar. Victory Odes. Olympians 2, 7, 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4, 7*, edited by M.M. Willcock, Cambridge 1995.
- WILLETT 2002  
S.J. Willett, *Working Memory and Its Constraints on Colometry*, «QUCC» n.s. 71 (2002), 7-19.
- WILLINK 2002  
C.W. Willink, *Critical Studies in the Cantica of Sophocles: II. Ajax, Trachiniae, Oedipus Tyrannus*, «CQ» 52.1 (2002), 50-80.

## Bibliografia

WILLINK 2003

C.W. Willink, *Critical Studies in the Cantica of Sophocles: III. Electra, Philoctetes, Oedipus at Colonus*, «CQ» 53.1 (2003), 75-110.

WILPERT 1900

O. Wilpert, *Das Schema Pindaricum und ähnliche grammatische Konstruktionen*, Oppeln 1900.

WILSON 1999

P. Wilson, *The aulos in Athens*, in *Performance culture and Athenian democracy*, edited by S. Goldhill – R. Osborne, Cambridge 1999, 58-95.

WILSON 2002

P. Wilson, *The musicians among the actors*, in *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, edited by P. Easterling – E. Hall, Cambridge 2002, 39-68.

WILSON 2005

P. Wilson, *Music*, in *A Companion to Greek Tragedy*, edited by J. Gregory, Oxford 2005, 183-193.

WINNINGTON-INGRAM 1954

R.P. Winnington-Ingram, *A Religious Function of Greek Tragedy: A Study in the Oedipus Coloneus and the Oresteia*, «JHS» 74 (1954), 16-24.

WINTER 1933

J.G. Winter, *Life and Letters in the Papyri*, Ann Arbor 1933.

WOHL 2015

V. Wohl, *How to Recognize a Hero in Euripides' Electra*, «BICS» 58.1 (2015), 61-76.

ZAGAGI 1999

N. Zagagi, *Comic Patterns in Sophocles' Ichneutae*, in *Sophocles Revisited*, «Essays Presented to Hugh Lloyd-Jones», edited by J. Griffin, Oxford 1999, 177-218.

ZANATTA 2013

E. Zanatta, *L'antilabe melica tra teorie metriche e performance: Aristofane*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Trieste, Trieste 2013.

ZANETTO – DEL CORNO 1987

*Aristofane. Gli Uccelli*, a cura di G. Zanetto, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano 1987.

ZANUSSO 2018

V. Zanusso, *'Sentire' sulla scena tragica del V secolo a.C.: la funzione drammaturgica del rumore nel dramma attico*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, Roma 2018.

ZIELIŃSKI 1896

T. Zieliński, *XXVII. Excursus zu den Trachinierinnen*, «Philologus» 55 (1896), 491-540.

ZIMMERMANN 1985

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 2: *Die anderen lyrischen Partien*, Königstein/Ts. 1985.

ZIMMERMANN 1986

B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, «MH» 43.3 (1986), 145-154.

ZIMMERMANN 1987

B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 3: *Metrische Analysen*, Frankfurt am Main 1987.

ZIMMERMANN 1989

B. Zimmermann, *Gattungsmischung, Manierismus, Archaismus. Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, «Lexis» 3 (1989), 25-36.

ZIMMERMANN 1992

B. Zimmermann, *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.

ZIMMERMANN 2010

B. Zimmermann, *Metrica come arte interpretativa*, in *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, a cura di M.S. Celentano, Alessandria 2010, 45-59.

ZIMMERMANN 2019

B. Zimmermann, *La danza nel dramma greco*, «Dionysus ex machina» 10 (2019), 106-121.

ZUNTZ 1984

G. Zuntz, *Drei Kapitel zur griechischen Metrik*, Wien 1984.



## Sommario

Il lavoro risulta strutturato in tre macro-sezioni, organizzate sulla base dei due generi lirico-corali che costituiscono il *focus* della tesi e a ognuno dei quali è dedicata una sezione; queste, a loro volta, sono precedute da una lunga introduzione di carattere storico-metodologico, nella quale si stabiliscono le linee-guida della ricerca.

La sezione introduttiva si propone di riprendere sinteticamente la storia degli studi relativamente a tre percorsi che costituiscono il presupposto metodologico del lavoro di tesi: la storia del concetto di genere letterario nella Grecia antica; i limiti e le finalità di una ricerca intertestuale, che metta a dialogo la tragedia attica del V sec. a.C. e la produzione lirica arcaico-classica; la validità e l'utilità di un'analisi metrico-ritmica dei canti tragici in un'ottica che, attraverso un approccio semantico all'interpretazione metrica, guarda all'intersezione di generi lirici sul piano performativo. A proposito di quest'ultimo punto, vengono prese in considerazione delle problematiche molto discusse nel dibattito critico degli ultimi decenni: come decidere quale partitura metrica è la più affidabile (opposizione fra i difensori della colometria traddita e i sostenitori del contrario)? Quale rapporto esisteva fra il testo, il metro, il ritmo e la musica e cosa si può trarre dai primi due in assenza degli altri elementi?

Delle altre due macro-sezioni, la prima si concentra sui 'canti iporchematici' nella produzione drammatica di Sofocle e si suddivide nei seguenti capitoli: un'introduzione al genere iporchematico, che ripercorre le fonti e i frammenti superstiti per definire le caratteristiche del genere e i possibili metri in esso impiegati; l'analisi di Soph. *Ai.* 693-718; l'analisi di Soph. *Trach.* 205-224, seguita da alcuni confronti con altri tre corali drammatici (Eur. *El.* 585-595; Ar. *Thesm.* 953-1000; Eur. *Ba.* 1153-1167); l'analisi di tre canti sofoclei che, per diversi aspetti, possono essere ritenuti fortemente 'mimetici' e forse eseguibili secondo 'modalità iporchematiche' (Soph. *El.* 1384-1397; *OC* 1044-1095; *OC* 1447-1499); l'analisi di tre scene corali di ricerca nelle tragedie di Sofocle, di per sé estremamente mimetiche (Soph. *Ai.* 866-878; *Phil.* 201-218; *OC* 118-168).

La terza e ultima sezione si occupa di due stasimi tragici che presentano alcuni stilemi formali propri dell'epinicio: essa è composta rispettivamente da un'introduzione al canto di vittoria, relativa al suo impianto formale e al suo uso in tragedia; dall'analisi di Eur. *El.* 859-879 (con un raffronto finale con il frammento di epinicio composto da Euripide per Alcibiade); dall'analisi di Soph. *Trach.* 633-662 (corredata da confronti testuali con i precedenti corali della medesima tragedia e altri brani di poeti lirici e di Euripide).

## Abstract

This dissertation is structured into three macrosections, two of which linked to a specific choral lyric genre (the main *focus* of these analyses) and preceded by a historical and methodological introduction, where the guidelines of this research are fully outlined.

The first section aims at briefly synthesize the history of studies about three paths that constitute the methodological premise of this research: the concept of 'literary genre' in ancient Greece; the limits and goals of intertextuality, especially concerning the relationship between fifth-century Attic tragedy and archaic and classical choral lyric production; the validity and benefit of a textual analysis of tragic songs that focusses on metre and rhythm, using these elements as heralds of meaning, thus looking at the intersections of literary genres from a performative perspective. About this last point, many problems are taken into consideration, problems that were discussed in the critical debate so far: how to chose the 'more reliable' metrical pattern (the current debate around ancient colometry)? In what kind of relationship where the text, the metrical pattern, the rhythm and the music and what can we say starting from the two former in lack of the latter elements?

The second section revolves around the so-called 'hyporchematic songs' in Sophocles' drama and it consists of these chapters: an introduction to the hyporchematic genre, where the sources and fragments are used in order to retrieve the main features of the lyric genre and the most recurrent metres; the analysis of Soph. *Ai.* 693-718; the analysis of Soph. *Trach.* 205-224, followed by three comparisons with other dramatic songs (Eur. *El.* 585-595; Ar. *Thesm.* 953-1000; Eur. *Ba.* 1153-1167); the analysis of three Sophoclean choral songs which can be considered strongly 'mimetical' for different reasons, and thus could have been performed in a 'hyporchematical way' (Soph. *El.* 1384-1397; *OC* 1044-1095; *OC* 1447-1499); the analysis of three choral research-scenes in the tragedies of Sophocles, that are strongly mimetic *per se* (Soph. *Ai.* 866-878; *Phil.* 201-218; *OC* 118-168).

The third and last section aims to analyse two tragic *stasima* where some writing styles typical of the victory ode are implied and it does so in three chapters: an introduction to the epinician genre, its formal features and its employment in tragedy; the analysis of Eur. *El.* 859-879 (with a final comparison with a fragment of the epinician ode composed by Euripides for Alcibiades); the analysis of Soph. *Trach.* 633-662 (followed by textual comparisons with the previous choral parts of the same tragedy and other lyric and Euripidean fragments).