

Marco Ercoles

*Dalla lirica al dramma (e ritorno).
A proposito di un recente volume sui cori sofoclei*

Abstract

Notes on the relationship between choral melic and dramatic choral forms on the margins of A. Rodighiero's study on Sophoclean choruses (Tübingen, Narr, 2012).

Osservazioni sul rapporto tra melica corale e forme meliche drammatiche a margine del volume di A. Rodighiero sui cori sofoclei (Tübingen, Narr, 2012).

Soprattutto a partire dall'influente studio di Herington (1985) sul rapporto tra la tragedia e la precedente tradizione poetica, l'indagine sul tema si è andata vieppiù intensificando – in parallelo con un rinnovato interesse per la melica, le sue forme espressive, i suoi contesti esecutivi – con il risultato di illuminare sempre meglio i legami (e gli scarti) esistenti tra i *lyrica* drammatici e le forme meliche extra-drammatiche¹. Contributi importanti e rappresentativi di questo indirizzo critico sono quelli raccolti nelle miscellanee curate da H. Golder – S. Scully (1994-1995) e da F. Perusino – M. Colantonio (2007), nonché la lucida sintesi di G. Hutchinson (2001, 427-39) e la monografia di L. Swift (2010)².

Spetta a Herington (1985, 39) il merito di avere rimarcato con forza che vi è «no unbridgeable gap between the poetry and the drama of the Greeks, as there is between our poetry and our drama», in quanto «both were performing arts». Con riferimento specifico alla melica corale, lo studioso ha osservato come essa non solo impiegasse le stesse modalità artistico-espressive del dramma – il testo poetico, la musica e la danza – ma anche «(notably in Alcman's hands) had a strong tendency to become a kind of drama itself» (p. 40); le stesse occasioni della melica, inoltre, erano in parte coincidenti con quelle della poesia drammatica: «the tragedies, like [...] several kinds of choral lyric, were performed in officially organized contests, *agōnes mousikoi*» (p. 40). Reagendo ai tentativi, compiuti da più parti, di connettere la tragedia e le sue strutture formali a determinate pratiche rituali³ e muovendosi sulla scia di G. Else⁴, Herington

¹ Tra gli studi precedenti ad Herington meritano di essere ricordati almeno i lavori – di impostazione tra loro differente – di ADAMI (1900), KRANZ (1933, 13-266), DAVISON (1968), PANAGL (1971) e FLEMING (1977).

² I riferimenti forniti non intendono essere in alcun modo esaustivi, ma meramente indicativi; ulteriore bibliografia è reperibile nei volumi indicati.

³ Si vedano le teorie passate in rassegna da ELSE (1965, 26-31).

⁴ Cf. soprattutto ELSE (1957 e 1965, 1-8, 26-31). Per usare le parole dello studioso, la novità del suo approccio consiste fondamentalmente nel ritenere che «tragedy was not the end-result of a gradual

(1985, 79-81, 123s.) ha preparato il terreno per i successivi studi sulla presenza e sulla funzione di ben riconoscibili tipologie di poesia melica in ambito tragico, mostrando l'importanza della tradizione poetica non-drammatica non solo (e non tanto) per la preistoria e la protostoria del genere tragico, ma anche (e soprattutto) per la fase a noi meglio nota, cioè a partire dai *Persiani* di Eschilo – un'importanza, del resto, già riconosciuta dagli antichi, se è vero che nelle *Rane* (vv. 1280-95) Euripide accusa Eschilo di avere ripreso i suoi μέλη dalla tradizione del canto citarodico⁵.

Il limite maggiore nell'impostazione dello studioso inglese – peraltro comprensibile alla luce della sua reazione all'approccio ritualistico alla tragedia – consiste nell'aver trascurato completamente la dimensione rituale della *performance* corale nella Grecia arcaica e classica, riconosciuta e valorizzata dalla critica soprattutto a partire dagli studi di B. Gentili e C. Calame⁶. Tale dimensione è centrale non solo per comprendere appieno la melica corale extradrammatica, composta in vista e in funzione di precise occasioni pubbliche o semipubbliche, ma anche per apprezzare l'inserzione di (o il riferimento a) forme meliche corali in uno stasimo, come hanno mostrato, tra gli altri, P.E. Easterling, A. Bierl, lo stesso C. Calame e A. Henrichs⁷: «se un Coro tragico esegue un inno a Zeus ([...] per esempio, quello, grandioso, che apre e chiude, a cornice, il primo stasimo delle *Supplici* di Eschilo, vv. 524-99), quell'inno, oltre ad assecondare un evento del dramma, veniva percepito da chi stava a teatro con le stesse emotività e finalità che provava nelle cerimonie di culto reali»⁸. In altri termini, il forte legame tra un certo tipo di canto e l'occasione per cui era composto, così caratteristica della «song culture», faceva in modo che la trasposizione di quel canto nel mondo della finzione drammatica comportasse il parallelo trasferimento dell'occasione stessa, della sua atmosfera e delle attese ad essa connesse – attese che il poeta tragico poteva rispettare o, come spesso accade, violare per ottenere un effetto distonico e conseguire un forte impatto emotivo⁹. L'efficacia di una simile operazione era garantita dal fatto che il pubblico della tragedia era lo stesso che partecipava alle diverse occasioni delle

development but the product of two successive *creative acts* by two men of genius. The first of these men was Thespis, the second was Aeschylus» (ELSE 1965, 2). A ciò si unisce la convinzione che il legame fra tragedia e Dioniso (e dionisiaco) si riduce fundamentalmente al fatto che le tragedie erano presentate nel corso di feste per il dio («there is no solid evidence for tragedy ever having been Dionysiac in any sense except that it was originally and regularly presented at the City Dionysia in Athens [...]. There is no reason to believe that tragedy grew out of any kind of possession or ecstasy (*Ergriffenheit*), Dionysiac or otherwise», p. 7).

⁵ Aristofane cita, a tale proposito, alcuni versi cantati dell'*Agamennone* (vv. 109, 111s.) e di altre tragedie pervenute solo in forma frammentaria (fr. 84, 236, 282 R.²).

⁶ Cf. ad es. GENTILI (1965; 2006⁴); CALAME (1977a; 1977b).

⁷ Cf. EASTERLING (1988); BIERL (1991 e, con riferimento al coro comico, 2001, in part. 300-61); CALAME (1994-1995 – versione riveduta: 1997 – 1999, 2007); HENRICHs (1994-1995 e 1996). Ulteriore bibliografia in HENRICHs (1994-1995, 56s.) e nel volume di Rodighiero qui recensito (p. 10 n. 6).

⁸ Così VETTA (2007, 216s.), sulla scorta degli studi di BIERL (1991 e 2001).

⁹ Cf. e.g. RUTHERFORD (1994-1995, 124-27). L'espressione «song culture», oggi largamente impiegata con riferimento alla cultura greca arcaica e classica, si deve a HERINGTON (1985, 3-5).

performances corali e che partecipava, dunque, dello stesso orizzonte religioso e rituale del poeta tragico, il quale, del resto, poteva essere compositore di canti per tali occasioni: si pensi a Sofocle, autore di un peana per la vittoria di Salamina (*PMG* 737b = *Pae.* 32 Käppel), o ancora ai peani di Frinico menzionati da Timeo di Tauromenio (*FGrHist* 566 F 32, 6-13). A tale proposito, è bene tenere presente anche che la tragedia era parte integrante del summenzionato orizzonte religioso e rituale, situata com'era nel contesto di precise occasioni festive e considerata dagli Ateniesi come una particolare forma di *performance* corale, come ha posto in evidenza Wilson (2000, 2, 6 e nn. 19s.)¹⁰.

Entro queste coordinate si pone il recente volume di A. R(odighiero) dedicato all'esame dei «generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle» (così recita il titolo), in particolare nel secondo stasimo dell'*Aiace* (vv. 693-718), nel primo stasimo delle *Trachinie* (vv. 497-530), nella parodo, nel terzo e nel quinto stasimo dell'*Antigone* (vv. 100-61, 781-800, 1115-54).

Lo studio muove da un duplice presupposto, come R. chiarisce nell'*Introduzione*: (1.) la centralità del testo dei corali sofoclei e del loro stile, «inteso come somma di componenti formali e lessicali che ne determinano la struttura e ne assicurano l'efficacia all'interno del contesto di cui sono parte, vale a dire il genere della tragedia di V secolo a.C.» (p. 7); (2.) la particolare posizione della tragedia nel sistema dei generi poetici d'età classica, all'interno del quale essa «si colloca idealmente e cronologicamente al crocevia ma anche al vertice della storia della poesia lirica greca di età arcaica e classica» (p. 7). Ciò fa sì che la trattazione prenda le mosse da un'attenta analisi dei passi sofoclei, considerati in sé e nell'economia dell'opera drammatica, prima di cercare di riconoscerne 'coloriture' di genere, il che evita quel rischio di eccessiva rigidità o di parzialità dell'analisi che potrebbe invece derivare dal procedimento opposto (un'analisi dei passi alla luce del genere poetico in esso ravvisabile); lo mostra con chiarezza un caso come quello del primo stasimo delle *Trachinie*, in cui si riscontra una *Kreuzung* di più forme meliche (vd. *infra*). Resta tuttavia da chiarire che cosa debba intendersi per 'genere' con riferimento alla poesia greca arcaica e classica: R. pensa, sulla scia di Calame (1974, 124) e Swift (2010, 16s.), ad un'istituzione «in grado di orientare [...] le pratiche di composizione e di scrittura attraverso una serie di competenze e di regolarità formali riconosciute e condivise – da poeta e comunità – in maniera più o meno esplicita» (p. 11). In altri termini, nella definizione del genere sono tenuti presenti sia il

¹⁰ P. 2: «well into the later classical period, drama was conceived of as a choral form». Si vedano, sulla stessa linea, FOLEY (2003, 2-12), KOWALZIG (2007, 221-26) e KITZINGER (2012, 385). Vd. inoltre VETTA (2007, 220s.), il quale evidenzia come proprio nella composizione delle parti cantate il poeta mettesse maggiormente in gioco la propria vocazione artistica. Si può ricordare, a questo proposito, la critica dei *lyrica* di Eschilo e di Euripide nelle *Rane* di Aristofane (su cui cf. ora DI MARCO 2009 e 2011). Sul quadro delle occasioni ateniesi di *performances* corali si veda, da ultimo, il quadro tracciato dalla SWIFT (2010, 35-60).

criterio (esterno) del tipo di occasione e della funzione del componimento all'interno di esso, sia il criterio (interno) della struttura del discorso e delle sue caratteristiche formali (si veda in part. p. 10 n. 9).

La distinzione tra criterio esterno (funzionale) e criterio interno (formale) di individuazione del genere poetico ricalca, in buona sostanza, quella tra la classificazione dei generi propria dell'epoca arcaica (e ancora di buona parte del V sec. a.C.) e quella affermata a partire dalla fine del V sec. a.C.: cf. Gentili (1967, 39ss.; 2006⁴, 64-66); Gentili – Cerri (1983, 103-109); Ford (2002, 8-22), che così sintetizza: «the archaic contextual meanings were typically replaced by rhetorical ones that defined song types according to content and form. The paean affords an example of this reduction. For the Hellenistic critic, the paean could be defined formally as a choral song and thematically as devoted to Apollo (or his sister Artemis)» (p. 11). È ovvio, tuttavia, ed è stato da più parti osservato¹¹, che il criterio interno era implicitamente presente al poeta nell'atto compositivo, quando sceglieva di utilizzare determinati tratti formali codificati dalla tradizione (e di escluderne altri) allo scopo di perseguire al meglio la propria strategia comunicativa nel contesto di una certa occasione. Tale criterio, peraltro, non poteva non essere presente al poeta drammatico nel momento in cui innestava determinate costanti formali nei propri corali per suggerire al pubblico una precisa associazione con una certa occasione e con la tipologia di canto che tradizionalmente la caratterizzava: all'occasione reale (l'agone in occasione della festa di Dioniso) se ne assommano, in questo caso, altre di secondo livello (rappresentate o anche solo evocate).

Sia permessa un'unica riserva sull'utilizzo del termine 'genere': la scelta di qualificare il peana, il ditirambo, l'iporchema, etc., come «generi lirico-corali», che R. condivide con una parte della critica, rischia forse di oscurare quella «sostanziale unità della produzione melica, individuata dal termine onnicomprensivo di "inno"» (Gentili – Cerri 1983, 107). «Whatever discriminators we use – verse form, civic or individual, solo or group, spoken or sung, religious or secular – we find overlaps and imprecisions. Paeans are most commonly performed by groups but are sometimes performed by individuals; hymns to the gods can be performed in large civic celebrations but also at symposia. 'Secular' forms such as the victory ode inevitably have a religious content in a society where sacred and secular always to some degree coexist» (Carey 2009, 22). E si pensi ancora ai cinque motivi tematici individuati da H. Fränkel come caratteristici dell'epinicio e comuni, nondimeno, alla «maggior parte delle composizioni della lirica corale» (Calame 1977b, XXII), oppure alla struttura del componimento costituita da proemio con invocazione alla divinità, sezione mitico-narrativa e conclusione centrata sull'*hic et nunc* della celebrazione festiva, comune a tutte le forme di melica culturale (cf. Pulleyn 1997, 46; Carey 2009, 28). Ci si può chiedere, pertanto, se non sia preferibile la scelta di designare come 'genere' la melica nel suo complesso e come 'specie' (o 'forme' o 'sottogeneri') le sue articolazioni, particolari declinazioni di un comune patrimonio poetico-musicale (fatto di dizione, miti e motivi tematici, ritmi, melodie e figure orchestriche) determinate, in maniera comunque flessibile, dai contesti esecutivi (così Cingano 1998, 101-104 e Neri 2010, 34-38)¹². In questo modo, il cosiddetto criterio

¹¹ Cf. e.g. ROSSI (1971); CALAME (1974, 124); CERRI (2007, 179s.), che critica l'idea dell'esistenza di vere e proprie leggi del genere; CAREY (2009, 33); SWIFT (2010, 16s.); NICOLAI (2013, 373-76).

¹² Il termine 'genere' richiama inevitabilmente la moderna categoria del genere letterario, ma occorre precisare che questa (inevitabile) sovrapposizione è impropria e possibile solo per approssimazione. La melica appare, nel suo complesso, una somma di forme poetiche dai confini sfumati (per via dei tratti tematici e formali in comune) ed individualizzate soprattutto dal legame con una precisa occasione e funzione (da cui dipende la strategia comunicativa adottata dal poeta). Riservare alle singole forme poetiche la designazione di 'genere' rischia di assegnare loro contorni più netti di quelli che in realtà possedevano. Per un'informata e stimolante discussione sulla categoria di 'genere letterario' con riferimento alla poesia greca arcaica cf. IANNUCCI (2011, 75-77), che perviene alla seguente conclusione: «la poesia greca arcaica – esametrica, melica, elegiaca e anche corale – si profila come un genere unitario, prodotto di un'unica dizione comune che si articola su diversi codici linguistici e metrico-musicali; per comodità e continuità rispetto a una terminologia tradizionale possiamo anche continuare a chiamare 'generi' tali codici, ma occorre sempre tenere nella dovuta considerazione il fatto che almeno per quanto

esterno o funzionale non viene meno, ma opera piuttosto come elemento distintivo delle diverse forme della melica.

L'esame dei corali sofoclei occupa i quattro capitoli di cui si compone il volume. Segue un'appendice sul reimpiego sofocleo della formula epica μέγα σθένος + idionimo al genitivo.

Nel **capitolo I** (pp. 19-60) è preso in esame il secondo stasimo dell'*Aiace* (vv. 693-718), tradizionalmente considerato uno 'stasimo iporchematico', se non un iporchema posto in sostituzione dello stasimo (così, ad es., R. Jebb e G. Perrotta). R. corregge questo tipo di approccio e propone giustamente di riconoscervi uno stasimo nel quale Sofocle ha innestato elementi evocativi dell'iporchema, primo fra tutti il rapporto di «reciproca interdipendenza fra parola, canto e danza di cui le fonti sull'iporchema informano» (p. 60), evidente soprattutto ai vv. 693 (ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν) e 701 (νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορευσαί), nonché il carattere frenetico dei movimenti orchestici, indicato sia dai verbi ἔφριξ(α) e ἀνεπτάμαν che dal riferimento alle concitate danze frigie e cretesi (v. 699) in onore della Gran Madre Cibele e dei suoi mitici seguaci (Cureti e Coribanti). Ulteriori 'tasselli' che connotano la fisionomia dello stasimo come espressione melica sono «la possibile imitazione di una danza in armi favorita dal contesto epico della *fiction* drammatica» e «l'intrusione di elementi innodici con imitazione del *refrain* peanico» (p. 60). Più di una tipologia melica/orchestra risulta pertanto presente nello stasimo, che appare una forma di canto insieme nuova e antica: antica perché tali sono i suoi elementi costitutivi, ma nuova perché nell'assetto formale di tali elementi traspare «una massiccia presenza autoriale che regola sapientemente i registri» (p. 53) in funzione del canto stesso e del resto del dramma. La gioiosa concitazione e l'urgenza della *performance* corale sono in contrasto con la gravità della situazione drammatica, ma, in fondo, anche con la misurata e simmetrica struttura dello stasimo, più che mai evidente nei parallelismi metrico-verbali tra strofe e antistrofe, che si aprono con analoghe invocazioni (vv. 693s. ~ 707s.) e presentano ai vv. 699-701 (str.) e 712-14 (ant.) un identico *word-pattern*. L'effetto musicale risultante da tali parallelismi doveva essere quello di «un forte legato» (p. 55). Sul piano del contenuto, invece, particolare pregnanza assume la costruzione simmetrica della strofe, articolata in due sezioni innodiche strutturalmente analoghe (vv. 694-700 e 702-705), separate da una 'cerniera' (v. 701): le due divinità invocate, Pan e Apollo, appaiono strettamente associate – e l'impressione è rafforzata dal *refrain* 'peanico' ἰὼ ἰὼ Πᾶν Πᾶν del v. 694 (vd. pp. 49s.) – come figure favorevoli all'attività corale e capaci, con la loro partecipazione alla *performance* in atto, di costituire un «sigillo di convenienza e [una] garanzia di opportunità per la gioia in eccesso» (p. 51). Di più, R. (pp. 47s.) suggerisce cautamente, sulla scorta di Mazzoldi (1999, 182), che la presenza di Pan possa richiamare il rituale 'panico' della danza convulsa ed estatica che serve a liberare dalla follia indotta dal dio: la danza del Coro assumerebbe pertanto valore catartico nella vicenda scenica e sancirebbe la (presunta) avvenuta guarigione del protagonista.

Di particolare interesse è la discussione sull'espressione Μύσια Κνώσια ὀρχήματα (vv. 699s.), in cui R. riconosce «un costrutto di invenzione sofoclea, una cercata e metonimica variante della *liaison* Frigia-Creta, [...], dove "di Misia" rinvia alla Frigia e "di Cnosso" all'isola»: le danze in onore della Gran Madre frigia, assimilata ad un certo punto (probabilmente già a partire dalla prima metà del V sec. a.C.: vd. p. 34) con la Rea venerata a Creta, sarebbero qui denominate, con *variatio*, misie per rifuggire l'equivalenza 'frigio = troiano' – non inusuale in ambito drammatico – che costituirebbe una 'stonatura' se riferita alle danze di truppe greche durante l'assedio di Troia. A questa R. unisce una seconda motivazione per giustificare l'impiego di Μύσια: la possibilità che Sofocle abbia inteso inserire nel brano una connotazione trenodica, quale era associata alle melodie misie in età classica (cf. Aesch. *Pers.* 106, Tim. *PMG* 791,100-106), facendo così risaltare l'aleatorietà della gioia del Coro all'interno dello stesso corale.

Argomento del **capitolo II** (pp. 61-101) è il primo stasimo delle *Trachinie* (vv. 497-530), la cui analisi stilistico-retorica, lessicale e metrica porta R. a parlare di una vera e propria «confluenza di generi

riguarda l'età arcaica e classica si tratta di declinazioni di una stessa, comune e unitaria forma di comunicazione letteraria: la *performance* poetica» (p. 89).

lirici» (pp. 61, 101): l'esordio, con la celebrazione della potenza di Afrodite, l'aretologia costruita *per exempla* e il 'ritorno' alla dea a conclusione dell'antistrofe rievocano l'inno cletico; l'andamento narrativo del canto e la mancanza di riferimenti espliciti al momento in cui si svolge la *performance*, unitamente all'alta percentuale di termini composti, ricordano il ditrambo bacchilideo; la presenza di lessico agonale (lo scontro tra Eracle e Acheloo è descritto come un agone alla presenza di Afrodite, giudice della gara ed ella stessa vincitrice di contese: cf. v. 497) e dell'eroe-atleta per eccellenza, Eracle, nonché il ricorso ai *kat' enoplion*-epitriti e a stilemi e movenze ricorrenti negli epinici pindarici (ad es., ai vv. 503-506, l'interrogativa che introduce l'identificazione di qualcuno/qualcosa nominato subito dopo) richiamano, per l'appunto, i canti in onore degli atleti vittoriosi; la seconda parte dell'epodo (vv. 523-30), caratterizzata da un ritmo più rallentato rispetto alla prima (vv. 517-22), presenta infine termini che rinviano all'unione coniugale ed una chiara metafora di quest'ultima (la sposa aggiogata come una giovenca), nei quali si scorge un rinvio all'epitalamio.

Nel contesto della suddetta analisi si iscrive un tentativo, invero attraente, di ricostruzione della *performance* orchestrale che poteva accompagnare lo stasimo (pp. 79-89). Partendo dalle considerazioni di Davidson (1986, 40), secondo cui sarebbe irragionevole ritenere che riferimenti di una certa ampiezza a danze fuori scena fatti dal Coro non siano in qualche modo 'messi in atto' dai coreuti e resi così visibili al pubblico, R. propone che l'esecuzione dello stasimo potesse prevedere «una fusione tra *emmeleia* tragica e altri movimenti di natura mimetica» (p. 86) che rappresentassero visivamente lo scontro tra Eracle e Acheloo descritto ai vv. 507-22 (antistrofe e prima parte dell'epodo) – una coreografia che probabilmente riprendeva figure e movenze proprie delle danze ginniche (come l'*anapale*) o guerresche (come la pirrica). Sul piano della disposizione del Coro, R. propone che, per meglio realizzare l'azione descritta nei suddetti versi, esso potesse dividersi in due parti simmetriche (6 o 7 elementi)¹³, con un elemento isolato (il corifeo? Il corodidascalo?) che rimaneva al centro dell'orchestra: «mentre le due metà del Coro marciavano a passo di danza verso il centro, ἐς μέσον [v. 514], riproducendo l'approcciarsi dei due contendenti, l'ultimo elemento – personificando Afrodite – sarebbe rimasto immobile nel ruolo di 'giudice' e di 'arbitro'» (p. 87).

Il capitolo III (pp. 103-37) è dedicato alla parodo dell'*Antigone* (vv. 100-61), che si configura come una struttura unitaria nonostante l'articolazione in blocchi (strofe e sistemi anapestici) ben scanditi: le varie parti risultano tra loro connesse sia sul piano fonico che sul piano lessicale e metrico (si veda l'analisi condotta nel § 4). L'attacco del brano presenta chiare movenze innodiche che richiamano l'intonazione di un peana di vittoria e che, più specificamente, «ricalcano allusivamente» (p. 109) l'*incipit* del Peana 9 di Pindaro (fr. A1 Rutherford), non solo verbalmente ma anche sintatticamente (presenza di due apostrofi al Sole, una delle quali ampliata da un'apposizione). Segue una sezione eulogica, coincidente con la seconda metà della prima strofa (vv. 106-109), quindi la connotazione innodica si interrompe e lascia il posto alla narrazione dello scontro tra Argivi e Tebani, per riemergere poi nella seconda e ultima antistrofe (si vedano, ai vv. 148-51, il nesso ἀλλὰ γάρ, che interrompe la narrazione e riporta all'*hic et nunc* della *performance*, l'aggettivo μεγάλωνυμος e il participio ἀντιχαρῆϊσα riferiti alla Vittoria, l'infinito iussivo θέσθαι, giustamente preferito da R. al *facilior* θέσθε [in proposito vd. *infra*]). Nella stessa antistrofe, peraltro, ai richiami al peana di vittoria sono mescolati elementi 'ditirambici', con una conflazione tutt'altro che estranea a Sofocle (R. richiama *Tr.* 205-24): il Coro si autoesorta a danzare e invoca Dioniso come proprio ἐξάρχων (vv. 152-54); «verrebbe da pensare che la proiezione del Coro faccia riferimento a una danza ditirambica» (p. 119 – si ricordi, peraltro, che i casi sofoclei di *choral projection* sono connotati proprio dalla presenza di Dioniso: cf. Henrichs 1994-1995, 60, 75s.). L'intenzione di celebrare gli dèi con danze, tuttavia, è ben presto deposta: l'ultimo sistema anapestico introduce, al posto dell'atteso Dioniso-corego, Creonte e, con lui, l'incombere funesto degli eventi. Proprio alla luce di questo scarto tra il «'clima lirico' [...] peanico» (p. 121) e la vicenda drammatica, R. propone persuasivamente per lo stasimo «uno statuto da 'falso peana', o meglio da peana che di volta in volta non riesce compiutamente a realizzarsi, fallendo» (*ibid.*). Questo statuto ambiguo è confermato da vari elementi della parodo, bene messi in luce nel § 3; tra questi spicca la connotazione negativa assunta tanto dal peana di vittoria intonato da Capaneo (Zeus colpisce con il fulmine l'eroe νίην ὀρμῶντ' ἀλαλάξαι, v. 133) quanto dall'atto rituale di erigere il trofeo compiuto da Eteocle e

¹³ La duplice possibilità si deve al fatto che non è noto «a che altezza del quinto secolo Sofocle avrebbe portato il Coro da 12 a 15» membri (p. 87).

Polinice (fuor di metafora, si tratta della reciproca uccisione dei fratelli mediante la lancia, unico trofeo 'eretto' dai due figli di Edipo).

Per quel che concerne la *performance*, R. ipotizza, sulla scorta dei pochi elementi noti relativamente alle modalità esecutive del peana (cf. in part. *H.Ap.* 516s., Pind. *Pae.* 6, 15-18 [fr. D6, 15-18 Rutherford], Tim. *PMG* 791, 199-201), che la coreografia potesse prevedere fragorosi battiti dei piedi a terra; ciò è suggerito anche dai vari termini della parodo esprimenti l'idea del 'percuotere' o quella dello 'strepito'. L'ipotesi, come avverte lo studioso (p. 137), è indimostrabile e destinata a rimanere un interrogativo; nondimeno, essa appare degna di attenzione, nella misura in cui prospetta un scenario plausibile e conferisce realtà orchestrale ai *performatives* insiti nella parodo¹⁴. Un problema rimane quello dell'ingresso del Coro: dal momento che la parodo inizia con una strofe lirica, eseguita a scena vuota alla fine del prologo, «il Coro non poteva cominciare il suo canto sulle parole finali degli attori: "so it seems probable that when there was no anapaestic prelude the chorus entered with the opening words of the first strophe. In what respects, if any, the choreography of the antistrophe responded to the entry we cannot say"» (pp. 103s.)¹⁵. La questione è ovviamente impossibile da risolversi in maniera sicura, ma mi pare che si possa quantomeno prospettare l'ipotesi che i coreuti entrassero nell'orchestra marciando al suono dell'aulo e che iniziassero il canto solo dopo avere guadagnato il posto al centro dello spiazzo. Se, peraltro, si tiene conto della struttura metrica della parodo, costituita da sezioni in anapesti intercalate alle strofi meliche, si può ipotizzare che questa sorta di προαύλιον (ο προαύλημα) fosse in ritmo anapestico (viene in mente l'ἐμβατήριος ὄρθμος menzionato in Poll. IV 78: gli ἐμβατήρια, com'è noto, avevano tradizionalmente andamento anapestico)¹⁶. Ciò bene si armonizzerebbe con «l'ipotesi di un'andatura marziale e di marcia» prospettata da R. (p. 105) almeno per il primo sistema anapestico, di argomento guerresco.

Il capitolo IV (pp. 139-65) si occupa del terzo e del quinto stasimo dell'*Antigone* (vv. 781-800, 1115-54), due corali che presentano marcati caratteri innodici: l'uno si rivolge a Eros-Afrodite, l'altro a Dioniso. «In essi [...] si percepisce una sorta di astratto ascendente formale che sembra rispondere piuttosto al tentativo di rifarsi a un corredo tradizionalissimo di modi dell'inno celebrativo e della preghiera impetrativa, quasi a voler rendere più efficace la preghiera stessa negandole qualsivoglia procedimento di emancipazione dalla fissità di una struttura data» (p. 146). Lo mostra chiaramente l'analisi dei tratti lessicali e sintattici (pp. 150-56) e il confronto con altri brani sofoclei dalle movenze innodiche (pp. 142-50): si osserva una distanza da canti come la parodo delle *Trachinie* (in part. vv. 94-102), con la sua inconsueta struttura incipitaria, o come l'inno a Pan di *Ai.* 693-701 (vd. *supra*), con i suoi riferimenti allo stato d'animo del Coro; i paralleli più prossimi appaiono l'invocazione a Poseidone del fr. 371 R.² (dal *Laocoonte*) e il cosiddetto inno al Sonno nel *Filottete* (vv. 837-32), con le loro strutture semplici e aderenti alla morfologia tradizionale dell'inno cletico. Tra l'altro, osserva R., «i due stasimi (o perlomeno il canto a Dioniso) sono cantati a scena vuota [...], favorendo probabilmente in questo modo una più netta percezione, da parte del pubblico, della loro intonazione innodica e sacrale» (p. 164). A fronte di questa scelta di Sofocle, lo studioso prospetta la possibilità che, come l'inefficace *consolatio per exempla* del quarto stasimo segna la messa in crisi di questa pratica¹⁷, diffusa in tragedia, «anche la paradigmaticità delle due sezioni esplicitamente innodiche riveli nella *funzione* e soprattutto nella *forma* del canto un non dissimile effetto di chiusura e distanza tra i personaggi e il Coro [...], sancendo anche in questo caso l'incapacità di una condivisa συμπάθεια» (p. 165).

Per quel che concerne specificamente l'inno a Dioniso, R. pone giustamente in discussione la tradizionale etichetta di 'stasimo iporchematico', che rinvia a canti gioiosi e accompagnati da vivaci movimenti di danza, in netto contrasto con la gravità della situazione drammatica in cui si inseriscono – segno dell'incapacità del Coro di comprendere e giudicare gli eventi. Il canto per Dioniso, in realtà, non ha nessuno di questi tratti: non vi è alcun esplicito riferimento del Coro alla propria danza (non sono tali gli accenni alle coreografie degli astri e delle menadi ai vv. 1146-54), né si osserva l'impiego di un lessico gioioso da parte dei coreuti, ben consapevoli della βία νόσος da cui Tebe è afflitta (vv. 1140s.),

¹⁴ Sui *performatives*, cf. LEY (1998), con bibliografia.

¹⁵ La citazione all'interno della pericope riportata è tratta da TAPLIN (1977, 64).

¹⁶ Cf. *Carm. pop.* *PMG* 856s. = fr. 10s. Neri. Per la struttura metrica, cf. WEST (1981, 53s.) e GENTILI – LOMIENTO (2003, 108-10).

¹⁷ Per la questione R. rinvia a NICOLAI (2011).

a sanare la quale invocano appunto il dio. Anche «la perfetta formalizzazione della preghiera [...] fa piuttosto pensare a una controllata coscienza, e gli stessi ingredienti eleusini mantengono il tono entro un grado di moderata, non infiammata, speranza» (pp. 161s.). Meno cogente appare invece l'obiezione relativa alla posizione dell'inno nel dramma: anche se è vero che nei drammi superstiti (sette sugli oltre cento composti) «le esecuzioni iporchematiche non sono *mai* l'ultimo canto dispiegato dall'orchestra» ma sono sempre seguite da altri interventi del Coro, «quasi che Sofocle fornisse l'occasione per ricredersi rispetto a pregresse false aspettative» (p. 160), ciò non esclude la possibilità di variazioni rispetto a questo schema strutturale.

Con l'**Appendice** (pp. 167-75) si torna al primo stasimo delle *Trachinie* (esaminato nel capitolo II: vd. *supra*), ed in particolare ai vv. 497 e 507, che aprono rispettivamente la prima strofe e la prima antistrofe. In essi, la formula epica μέγα σθένος + gen. di un idionimo (Ὠκεανοῖο in *Il.* XVIII 607 e XXI 195, ma anche nel ricostruito *Orph. fr.* 16, 2 Bern.) appare 'scomposta' nella frase nominale μέγα τι σθένος ἂ Κύπρις (v. 497) e nel nesso ποταμοῦ σθένος (v. 507), «riferito quest'ultimo all'ideale rivale mitico del ποταμός Oceano [*i.e.* l'Acheloo]: è soprattutto a lui [*i.e.* l'Oceano] che la tradizione ha assegnato di essere dotato di 'grande forza'» (p. 174). Sofocle rielabora pertanto materiale formulare tradizionale operando un vero e proprio «montaggio» (p. 174); è nondimeno difficile stabilire, conclude R., se il tragediografo stia solo rielaborando la lingua epica o se «stia importando [...] anche almeno una parte del precedente e probabilmente ormai ordinario contesto mitico-religioso» (p. 175).

Il volume è chiuso da un esaustivo *Index locorum* e da una corposa sezione di *Riferimenti bibliografici*. Manca, invece, un indice dei *notabilia*, che avrebbe potuto giovare al lettore nel fruire in modo pieno di un volume così ricco di documentazione e di osservazioni su varie, dibattute questioni.

Alcune osservazioni di dettaglio. **(I.) P. 38 e n. 67.** Sull'arte musicale di Sofocle si veda ora Power (2012). Il contributo è contenuto nel *Brill's Companion to Sophocles*, apparso in contemporanea con l'uscita del volume di R., che pertanto non ha potuto tenerne conto: ad esso si rinvia per un quadro aggiornato dei diversi aspetti della μουσική sofoclea (a tale proposito si segnalano, oltre al citato articolo di T. Power, i contributi di L. Battezzato, R. Kitzinger, R. Rehm). **Pp. 53-56.** Alle considerazioni svolte da R. sulla struttura metrica dello stasimo dell'*Aiace* – garantita anche dal riscontro con la colomeria antica¹⁸ – si può forse aggiungere che l'impiego degli eolici sembra assecondare la struttura tematica e retorica del canto, ed in particolare della strofe: all'invocazione rituale a Pan corrispondono tradizionali gliconei (vv. 695s.), preceduti da un solenne *ia + sp* e seguiti da un faleceo (= *glyc + ba*); alla menzione delle danze che il dio deve guidare, invece, corrispondono meno uniformi sequenze giambo-coriambiche caratterizzate dal martellante ricorrere del pentemimere giambico (*reiz^c*) di chiusura (vv. 698-701 $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} / \text{---}\text{---}\text{---} / \text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---} / \text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$); l'evocazione di Apollo, infine, è caratterizzata da una maggiore presenza del ritmo giambico (vv. 702-705 $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ ¹⁹ / $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ / $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$ / $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$) e da un graduale ritorno alle movenze della prima sezione (il telesilleo o gliconeo acefalo [v. 704] e il trimetro *ia cho ba* [v. 705] richiamano il gliconeo ed il faleceo dei vv. 696s.). Alla luce delle indicazioni fornite da tale struttura si può suggerire, con molta cautela (sfuggono le effettive modalità di esecuzione, in particolare l'*agoge*), che i movimenti orchestrici si facessero più concitati in corrispondenza della sezione centrale della strofe (e forse anche dell'antistrofe, i cui vv. 712-14 presentano persino lo stesso *word-pattern* dei corrispondenti vv. 699-701, come mostra R. a p. 55).

(II.) Su questo coro delle *Trachinie* (e sui cori sofoclei in generale) si può vedere ora Kitzinger (2012, 404-407). **Pp. 61ss.** Vale forse la pena di sottolineare che la struttura strofica triadica costituita da

¹⁸ Per la colometria antica dei brani corali dell'*Aiace* si veda PARDINI (1999, in part. 116s., *Ai.* 693-718). L'unica, parziale, divergenza tra tale sistemazione colometrica e quella dell'edizione di H. Lloyd-Jones e P. Wilson (Oxonii 1990), ripresa da R., riguarda i vv. 699s.: *hemiascl.II hemiascl.I / reiz^c* nelle edizioni antiche, *hemiascl.II / hemiascl.I reiz^c* nell'edizione oxoniense, dove peraltro le due sequenze sono intese come parti di un unico verso.

¹⁹ Poiché il v. 702 appare corrotto (così lo giudicano Lloyd-Jones e Wilson nella loro edizione del tragico), per la struttura metrica si è tenuto conto del corrispondente verso dell'antistrofe (v. 714).

una sola coppia antistrofica seguita dall'epodo non è molto frequente in tragedia (un'altra celebre occorrenza è quella di Aesch. Ag. 104-59 [parodo]) e richiama la strofica della melica arcaica e tardo-arcaica, in particolare di quella corale: sia il ditirambo che l'epinicio – forme poetiche rievocate nello stasimo delle *Trachinie* – presentano frequentemente tale struttura (un riferimento alla questione si trova solo a p. 63 n. 9, ove si cita Zimmermann 1992, 75s.: Sofocle «sowohl sprachlich [...] als auch formal im triadischen Strophenbau ein Epinikion anklingen läßt»). **Pp. 64s.** A proposito della competenza del pubblico teatrale rispetto al riuso puntuale della produzione melica precedente si può utilmente consultare Swift (2010, 43-55), che si concentra sul livello di familiarità dell'Ateniese medio con la cultura elitaria di cui è espressione la melica arcaica e classica. **Pp. 66s.** Condivisibile appare la preferenza accordata all'interpretazione sintattica del v. 497a come una frase nominale (μέγα τι σθένος ἄ Κύπρις;) seguita da pausa. Benché priva di paralleli nella produzione superstite di Sofocle, tale soluzione trova adeguata giustificazione nell'intonazione solenne del canto, come mostra l'esordio di Pind. *Ol.* 1, 1 e quello, invero meno vicino (la frase nominale καλὸν ἄ νίκα è preceduta da una frase in *Du-Stil*), di Eur. *PMG* 755, 1s. Per l'attacco con frase nominale seguita da pausa sintattica si può segnalare anche Pind. *Nem.* 6, 1s. ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν / ματρὸς ἀμφοτέρου. **Pp. 69-71.** Poco convincente appare l'accostamento della *praeteritia* che segue immediatamente l'*incipit* del coro (vv. 499-502 καὶ τὰ μὲν θεῶν / παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαυ ἀπάτασεν οὐ λέγω / οὐδὲ τὸν ἔννευχον ἼΑιδαν, / ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίης) con le programmatiche *praeteritiones* della poesia simposiale (Senofane, Ibico, Anacreonte)²⁰: l'affermazione del Coro di non volere raccontare gli inganni amorosi subiti da Zeus, Poseidone e Hades sembrerebbe piuttosto accostabile – secondo la proposta di Jebb (1892, 77 *ad l.*) – a casi come Pind. *Ol.* 1, 35 e 9, 40, in cui la voce narrante desiste dal racconto per εὐφημία. Ciò è in piena armonia con l'andamento innodico che caratterizza l'apertura dello stasimo ed è, nel contempo, funzionale all'aretologia di Afrodite (come nota R. a p. 70, «la ritrosia ellittica» ha una «funzione amplificante»). **P. 80 n. 60.** Sulla figura del ῥαβδοῦχος come 'giudice di campo' in un agone atletico si può consultare il documentato studio di Mancuso (2009, 152-56). **Pp. 81s.** Sulla relazione tra la melodia della strofe e quella dell'antistrofe si veda la discussione di Ley (2007, 169ss.), che delinea un aggiornato, ma parziale, *status quaestionis*: sulla scorta dell'analisi della posizione degli accenti di parola in alcuni canti strofici, W.D. Anderson e J.C. Landels prospettano la possibilità che la melodia fosse sostanzialmente la medesima, ancorché si rendessero necessari alcuni aggiustamenti per adeguare melodia verbale e melodia musicale. Questo è quanto risulta anche dagli studi compiuti da Wahlström (1970) sulla melica extradrammatica e da Comotti (1989) sulla melica del dramma. Landels, tuttavia, enuclea altre due possibilità che ritiene egualmente probabili: (1) che l'antistrofe avesse una propria linea melodica; (2) che la melodia rimanesse identica e che si verificassero casi di mancata coincidenza tra linea melodia verbale e vocale. Le due ipotesi erano invero già prospettate dalla Dale (1968², 204), opportunamente citata da R. (p. 82 n. 64): «since strophe and antistrophe pay no attention to correspondence of word-accent, either the melody here must also have ignored word-accent or the melody of the strophe was not repeated in the antistrophe». **P. 92.** A conferma dei giusti rilievi metrici sul mutamento di ritmo a metà dell'epodo, con il passaggio dall'*hemiepes* femminile del v. 522 alla sequenza molosso + baccheo (ripetuta per due volte ai vv. 523s.), si può ricordare la funzione clausolare (fine epodo) di quest'ultima associazione in Stesich. *PMGF* 222(b), in un contesto di *kat' enoplion*-epitriti. Ciò conferma l'effetto di arresto del ritmo che la sequenza doveva produrre.

(III.) **P. 110.** Per il frammento di Ione di Chio (*PMG* 745 = fr. 84 Leurini) menzionato si può vedere la recente edizione commentata di Valerio (2013, fr. *12). **P. 117.** La scelta della lezione θέσθαι al posto di θέσθε è argomentata in modo convincente. Si può forse aggiungere, sul piano metrico, che il dimetro coriambico libero con dispondeo iniziale (----υυ-) riprende e amplia la sequenza precedente (---υυ-), inserendosi quindi in un preciso disegno ritmico-musicale, e si attaglia molto bene alla solennità del contesto innodico (si pensi, ad es., alla serie di spondei che caratterizza l'*incipit* innodico di Terp. fr. 3 Gostoli [= *PMG* 698] o alle sequenze di dodici lunghe del *Pae.* 38 Käppel, del II/III d.C., su cui si vedano Pöhlmann – West 2001, 168s.). **P. 118.** Che Ar. *Pax* 775-77 non sia solo «probabile *Anspielung* a un frammento stesicoreo» pare garantito dallo *schol. vet. ad l.*, non smentito da altre testimonianze antiche. Gli elementi di incertezza riguardano l'esatto *wording* dell'originale e la

²⁰ A tali casi si potrebbe accostare Stesich. *PMGF* 210, se coglie nel segno l'interpretazione propostane da VOX (1999).

pertinenza del frammento all'*Oresteia* (lo scolio non fornisce il titolo del carne da cui la citazione è tratta). **Pp. 134s.** Forse da ridimensionare appare l'importanza annessa alla «giuntura a distanza che Sofocle istituisce tra il principio del primo sistema anapestico (vv. 110-111) e l'apertura della strofe β (v. 134)». Ancorché vi siano, senza dubbio, alcuni elementi in comune tra i due brani, sul piano del significato (in particolare, l'enfasi sulla terra tebana) e del significante, questi non sembrano così marcati da tradire una precisa volontà da parte dell'autore di istituire un rapporto stretto tra i due passi: «il valore rimico dei due participi» ἄρθεῖς e τανταλωθεῖς, l'uno a inizio e l'altro a conclusione di verso, e «l'assonanza dei due isometrici ἀμετέρῳα e ἀντιτύπα» non paiono invero segnali molto forti, una volta che si consideri la distanza di ventidue versi che li separa. Ciò nulla toglie, tuttavia, all'ipotesi sulla *performance* 'peanica' dello stasimo.

(IV.) **Pp. 156ss.** Di particolare interesse sono le considerazioni svolte da R. sulla tradizionale etichetta di 'stasimo iporchematico', di cui si ripercorrono le tappe a partire da Müller (1840), e sulla sua inapplicabilità al quinto stasimo dell'*Antigone*. **P. 163.** L'affermazione secondo cui nella parodo, nel secondo e nel quinto stasimo dell'*Antigone* «la molla del canto scatta – più che per gli altri corali – a partire dalle circostanze presenti» potrebbe invero includere anche il quarto stasimo, nel quale il Coro cerca di volgere in paradigma consolatorio la vicenda mitica di Niobe, che poco prima la stessa Antigone aveva piegato per amplificare la miseria della propria sorte.

In definitiva, il volume di R. costituisce un notevole contributo alla problematica del rapporto tra forme meliche extradrammatiche e *lyrica* del dramma. La lezione più importante del libro risiede, a mio avviso, nell'aver mostrato come non si possa trascurare, in questo tipo di studi, la forte componente di rielaborazione cui il poeta drammatico (nello specifico, Sofocle) sottopone le tipologie meliche della tradizione arcaica e classica, contaminandole tra loro e riutilizzandone in maniera originale gli stilemi e le movenze in funzione delle esigenze drammaturgiche.

Un aspetto particolarmente interessante è l'importanza assegnata alla realizzazione musicale e orchestrale dei corali sofoclei. Il pregio delle ricostruzioni delle modalità esecutive proposte nei vari capitoli è quello di poggiare su una serrata e minuziosa ricognizione di tutti gli indizi – testuali, lessicali, metrici, musicali, orchestrici – che possano fornire indicazioni utili in tale senso; ciò consente altresì di apprezzare meglio le soluzioni formali adottate dal poeta-compositore, l'efficacia delle quali va sempre valutata alla luce delle concrete modalità di pubblicazione orale dei drammi.

riferimenti bibliografici

ADAMI 1900

F. Adami, *De poetis scaenicis Graecis hymnorum sacrorum imitatoribus*, «Jahrbücher für classische Philologie» Suppl. XXV 215-62.

BIERL 1991

A.F.H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekte im Text*, Tübingen.

BIERL 2001

A.F.H. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität*. München.

CALAME 1974

C. Calame, *Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque*, «QUCC» XVII 113-28.

CALAME 1977a

C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. I, *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma.

CALAME 1977b

C. Calame, *Rito e poesia corale in Grecia*, Roma-Bari.

CALAME 1998

C. Calame, *La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?*, «Littérature» CXI 87-110 (= Calame 2008 [q.v.], 86-106).

CALAME 1994-1995

C. Calame, *From choral poetry to tragic stasimon: the enactment of women's song*, «Arion» III/1 136-154.

CALAME 1997

C. Calame, *De la Poésie Chorale au Stasimon Tragique. Pragmatique de voix féminines*, «Métis» XII 181-203.

CALAME 1999

C. Calame, *Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance*, in S. Goldhill – R. Osborne (eds.), *Performative culture and Athenian democracy*, Cambridge, 125-53.

CALAME 2007

C. Calame, *Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 49-73.

CALAME 2008

C. Calame, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, études réunies par D. Bouvier – M. Steinrück – P. Voelke, Grenoble.

CAREY 2009

C. Carey, *Genre, occasion and performance*, in F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 21-38.

CERRI 2007

G. Cerri, *Nuovi generi corali nell'Edipo a Colono di Sofocle*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 159-81.

CINGANO 1998

E. Cingano, *La lirica corale*, in I. Lana – E. Maltese (a cura di), *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, vol. I, Torino, 101-56.

CINGANO 2003

E. Cingano, *Entre skolion et enkomion: réflexions sur le "genre" et la performance de la lyrique chorale grecque*, in J. Jouanna – J. Leclant (eds.), *La poésie grecque antique*, Actes du 13ème colloque de la Ville Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, les 18 & 19 octobre 2002, Paris, 17-45.

COMOTTI 1989

G. Comotti, *Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale*, «QUCC» n.s. XXXII 91-108.

CSAPO – MILLER 2007

E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York.

DALE 1968²

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

DAVIDSON 1986

J.F. Davidson, *The circle and the tragic chorus*, «G&R» XXXIII 38-46.

DAVISON 1968

J.A. Davison, *Melic Antecedents of Attic Drama*, in Id., *From Archilochus to Pindar*, London, 1-27.

DI MARCO 2009

M. Di Marco, *La Musa di Euripide: sulla parodia dell'Ipsipile euripidea nelle Rane di Aristofane*, in M. Di Marco – E. Tagliaferro, *Semeion philias. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma, 119-46.

DI MARCO 2011

M. Di Marco, *I μέλη di Eschilo e Frinico (Ar. Ran. 1264-1328)*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a cura di), «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, 37-66.

EASTERLING 1988

P.E. Easterling, *Tragedy and Ritual*. «Cry ‘Woe, woe’, but may the good prevail!», «Mètis» III 87-109.

ELSE 1957

G.F. ELSE, *Aristotle’s Poetics. The argument*, Leiden.

ELSE 1965

G.F. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge, Mass.

FLEMING 1977

T.J. Fleming, *The musical nomos in Aeschylus’ Oresteia*, «CJ» LXXII 222-33.

FOLEY 2003

H. Foley, *Choral identity in Greek tragedy*, «CPh» XCVIII 1-30.

FORD 2002

A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford.

GENTILI 1965

B. Gentili, *Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca*, «StudUrb» XXXIX 70-88.

GENTILI 1967

B. Gentili, *Epigramma ed elegia*, in *L’épigramme grecque* («Entretiens sur l’Antiquité classique» XIV), Vandoeuvres-Genève, 37-90.

GENTILI 2006⁴

B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* (1984), Milano.

GENTILI – CERRI 1983

B. Gentili – G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Roma-Bari.

GENTILI – LOMIENTO 2003

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

GOLDER – SCULLY 1994-1995

H. Golder – S. Scully (eds.), *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, «Arion» s. 3 III/1.

HENRICHS 1994-1995

A. Henrichs, «*Why should I dance?*»: *choral self-referentiality in Greek tragedy*, «Arion» III/1 56-111.

HENRICHS 1996

A. Henrichs, *Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides*, «Philologus» CXL 48-62.

HERINGTON 1985

C.J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley.

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» I/2 79-95.

JEBB 1892

R.C. Jebb, *Sophocles, The Plays and Fragments*, with Critical Notes, Commentary, and Translation in English Prose, vol. V, *The Trachiniae*, Cambridge.

KITZINGER 2012

R. Kitzinger, *Sophoclean choruses*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, 385-407.

KOWALZIG 2007

B. Kowalzig, «*And now all the world shall dance*» (*Eur. Bacch. 114*). *Dionysus' choroi between drama and ritual*, in E. Csapo – M.C. Miller (eds.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge-New York, 221-51.

KRANZ 1933

W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin.

LEY 1998

G. Ley, *Performance and Performatives*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism» XIII 5-18.

LEY 2007

G. Ley, *The theatricality of Greek tragedy: playing space and chorus*, Chicago, Ill.

MANCUSO 2009

G. Mancuso, *I ῥαβδοῦχοι a teatro*, «Eikasmós» XX 151-164.

MARKANTONATOS 2012

A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston.

MAZZOLDI 1999

S. Mazzoldi (a cura di), *Sofocle, Aiace*, pref. e trad. di M.G. Ciani, Venezia.

MÜLLER 1840

K.O. Müller, *History of the Literature of Ancient Greece*, London 1840.

NERI 2003

C. Neri, *Sotto la politica. Una lettura dei carmina popularia melici*, «Lexis» XXI 193-260.

NERI 2010

C. Neri, *Breve storia della lirica greca*, Roma.

NICOLAI 2011

R. Nicolai, *La crisi del paradigma: funzioni degli exempla mitici nei cori di Sofocle*, in A. Rodighiero – P. Scattolin (a cura di), «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, 1-36.

NICOLAI 2013

R. Nicolai, *Luigi Enrico Rossi storico della letteratura greca*, «Eikasmós» XXIV 367-406.

PANAGL 1971

O. Panagl, *Die 'dithyrambischen Stasima' des Euripides. Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*, Wien.

PARDINI 1999

A. Pardini, *Note alla colometria antica dell'Aiace di Sofocle*, in B. Gentili – F. Perusino (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*, Pisa-Roma, 95-120.

PERUSINO – COLANTONIO 2007

F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa.

PÖHLMANN – WEST 2001

E. Pöhlmann – M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford.

POWER 2012

T. Power, *Sophocles and Music*, in A. Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston, 283-304.

PULLEYN 1997

S. Pulleyn, *Prayer in Greek Religion*, Oxford.

RODIGHERO 2003

A. Rodighiero, *La madre di Deianira (Trachinie 526)? Dubbi di un traduttore*, in G. Avezzù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Atti del Seminario Internazionale, Verona, 24-26 gennaio 2002, Stuttgart-Weimar, 279-90.

RODIGHERO 2004

A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle, La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia.

RODIGHERO – SCATTOLIN 2011

A. Rodighiero – P. Scattolin (a cura di), «... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali». *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona.

ROSSI 1971

L.E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» XVIII 69-94.

RUTHERFORD 1994-1995

I. Rutherford, *Apollo in ivy: the tragic paeon*, «Arion» III/1 112-35.

SWIFT 2010

L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford.

TAPLIN 1977

O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.

VALERIO 2013

F. Valerio, *Ione di Chio. Frammenti elegiaci e melici*, Bologna.

VETTA 2007

M. Vetta, *La monodia di Filocleone (Aristoph. Vesp. 317-333)*, in F. Perusino – M. Colantonio (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 215-32.

VOX 1999

O. Vox, *Stesich. frg. 210 Davies e i soggetti poetici*, «Rudiae» XI 131-33.

WAHLSTRÖM 1970

E. Wahlström, *Accentual Responion in Greek Strophic Poetry*, «Commentationes Humanarum Litterarum» XLVII 1-22.

WEST 1981

M.L. West, *Greek Metre*, Oxford.

WILSON 2000

P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City, and the Stage*, Cambridge.

ZIMMERMANN 1992

B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen.