

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

35.2017

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Francesco Bertolini, <i>Critica del testo, storia del testo, storia della lingua</i>	1
Biagio Santorelli, <i>Cecità e insegnamento retorico antico</i>	10
Ettore Cingano, <i>Interpreting epic and lyric fragments: Stesichorus, Simonides, Corinna, the Theban epics, the Hesiodic corpus and other epic fragments</i>	28
Stefano Vecchiato, <i>Una nuova testimonianza su Alcmane in 'P.Oxy.' XXIX 2506, fr. 131? ...</i>	58
Federico Condello, <i>Di alcune possibili sequenze simposiali nei 'Theognidea' (vv. 323-8, 595-8, 1171-6)</i>	63
Marios Skempis, <i>Bacchylides' YΠΙΟΡΧΗΜΑ Fr. 16 Blass</i>	90
Maria Luisa Maino, <i>Per una lettura di Aesch. 'Suppl.' 828</i>	99
Martina Loberti, <i>L'enjambement in Sofocle</i>	110
Francesco Lupi, <i>Una nota a Soph. fr. 83 R.²</i>	123
Christine Mauduit, <i>Annunci, attese, sorprese: riflessioni sulla struttura dell' 'Alceste' di Euripide</i>	128
Nadia Rosso, <i>La colometria antica del I stasimo delle 'Supplici' di Euripide</i>	147
Valeria Andò, <i>Introduzione ovvero 'Ifigenia in Aulide' tra cerchietti e parentesi</i>	159
Luigi Battezzato, <i>Change of mind, persuasion, and the emotions: debates in Euripides from 'Medea' to 'Iphigenia at Aulis'</i>	164
Sotera Fornaro, <i>Il finale dell' 'Ifigenia in Aulide' sulla scena moderna e contemporanea</i>	178
Ester Cerbo, <i>Ritmo e ritmi della 'performance' nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide</i>	192
Anna Beltrametti, <i>'...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo' (Aristotele 'Poetica' 1454a 31-3). L'ἀνώμαλον come marchio di autenticità</i>	210
Paolo Cipolla, <i>Il dramma satiresco e l'erudizione antica: sull'uso delle citazioni satiresche nelle fonti di tradizione indiretta</i>	221
Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, <i>Menander's 'Carchedonius' fr. 2 (227 K.-Th.) and its sources: a critical note</i>	249
Graziana Brescia, <i>'Utinam nunc matrescam ingenio!' Pacuvio, fr. 18.139 R.³ e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana</i>	265
Francesco Ginelli, <i>Difendere la tradizione. Nota a Nep. 'Paus.' 5.5 e Thuc. 1.134.4</i>	281
Valentino D'Urso, <i>Un intertesto ovidiano nella descrizione della fuga di Pompeo (Lucan. 8.4 s.)</i>	288
Lucia Degiovanni, <i>Note critiche ed esegetiche all' 'Hercules Oetaeus'</i>	305
Alessandro Fusi, <i>Nota al testo di Marziale 2.7</i>	321
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Alla ricerca del lettore ideale: insegnamento retorico e modelli letterari tra Quintiliano e Dione di Prusa</i>	335
Barbara Del Giovane, <i>Seneca, Quintiliano, Gellio e Frontone: critica, superamento e rovesciamento del modello educativo senecano (con una lettura di Fronto 'ad M. Caesarem' 3.16, pp. 47.19-22 e 48.1-25 vdH²)</i>	354
Giuseppe Dimatteo, <i>È stata tua la colpa. Nota a Ps.-Quint. 'decl. min.' 275</i>	373

Maria Chiara Scappaticcio, <i>'Auctores', 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto prediocleziano</i>	378
Ornella Fuoco, <i>Roma in lontananza: per l'esegesi di Rut. Nam. I.189-204</i>	397
Antonella Prenner, <i>I 'Gynaecia' di Mustione: 'utilitas' di una riscrittura</i>	411
Immacolata Eramo, <i>Sulla tradizione della 'Storia romana' di Appiano: la seconda 'adnotatio' del 'Laurentianus' 70.5</i>	424

RECENSIONI

Fabio Roscalla, <i>Greco, che farne?</i> (P. Rosa)	437
Frédérique Biville – Isabelle Boehm, <i>Autour de Michel Lejeune</i> (H. Perdicoyanni Paléologou)	441
Ανεξέστατος βίος οὐ βιωτός. <i>Giuseppe Schiassi filologo classico</i> , a c. di Matteo Taufer (V. Citti)	446
Gabriel Bergounioux – Charles de Lamberterie, <i>Meillet aujourd'hui</i> (H. Perdicoyanni Paléologou)	448
Felice Stama, <i>Frinico. Introduzione, traduzione e commento</i> (F. Conti Bizzarro)	450
Jessica Priestley – Vasiliki Zali (ed. by), <i>Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond</i> (I. Matijašić)	454
Aristophane, <i>'Les Thesmophories' ou 'La Fête des femmes'</i> , traduction commentée de Rossella Saetta Cottone (S. Pagni)	458

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA
ENRICO MEDDA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, GIOVANNI RAVENNA, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPINA MAGNALDI, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, PAOLA VOLPE CACCIATORE, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>

info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Enrico Medda enrico.medda@unipi.it

Pubblicato con il contributo di:

Dipartimento di Studi Umanistici (Università Ca' Foscari Venezia)

Copyright by Vittorio Citti

ISSN 2210-8823

ISBN 978-90-256-1329-7

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'ANVUR (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È stata censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu** (si richiede, in particolare, l'utilizzo esclusivo di un font greco di tipo unicode). Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Si raccomanda di inviare due files separati del proprio lavoro, uno dei quali reso compiutamente anonimo. Il file anonimo dovrà essere accompagnato da una pagina contenente nome, cognome e recapiti dell'autore (tale pagina sarà poi eliminata dalla copia trasmessa ai revisori).

Revisori anni 2015-2016:

Gianfranco Agosti	Stefania De Vido	Jean-Philippe Magué	Giovanni Ravenna
Jaume Almirall i Sardà	Carlo Di Giovine	Giacomo Mancuso	Andrea Rodighiero
Alex Agnesini	Rosalba Dimundo	Claudio Marangoni	Alessandra Romeo
Mario Giusto Anselmi	Angela Donati	Antonio Marchetta	Wolfgang Rösler
Silvia Barbantani	Marco Ercoles	Antonia Marchiori	Livio Rossetti
Alessandro Barchiesi	Marco Fernandelli	Stefano Maso	Alessandro Russo
Giuseppina Basta	Franco Ferrari	Giulio Massimilla	Carla Salvaterra
Donzelli	Patrick J. Finglass	Paolo Mastandrea	Enrica Salvatori
Luigi Battezzato	Alessandro Franzoi	Giuseppe Mastromarco	Federico Santangelo
Anna Maria	Alessandro Fusi	Silvia Mattiacci	Stefania Santelia
Belardinelli	Ivan Garofalo	Christine Mauduit	Anna Santoni
Federico Boschetti	Alex Garvie	Enrico Medda	Michela Sassi
Alfredo Buonopane	Gianfranco Gianotti	Francesca Mestre	Maria Teresa
Claude Calame	Helena Gimeno	Luca Mondin	Sblendorio Cugusi
Alberto Camerotto	Pascual	Patrizia Mureddu	Giancarlo Scarpa
Domitilla Campanile	Massimo Gioseffi	Simonetta Nannini	Paolo Scattolin
Alberto Cavarzere	Pilar Gómez Cardó	Michele Napolitano	Antonio Stramaglia
Louis Charlet	Luca Graverini	Camillo Neri	José Pablo Suárez
Emanuele Ciampini	Giuseppe Grilli	Gianfranco Nieddu	Chiara Ombretta
Francesco Citti	Alessandro Iannucci	Cecilia Nobili	Tommasi
Vittorio Citti	Paola Ingrosso	Stefano Novelli	Renzo Tosi
Emanuela Colombi	Diego Lanza	Maria Pia Pattoni	Piero Totaro
Aldo Corcella	Walter Lapini	Matteo Pellegrino	Giuseppe Uccardiello
Adele Cozzoli	Giuseppe Lentini	Antonio Pistellato	Maria Veronese
Carmelo Crimi	Liana Lomiento	Filippomaria Pontani	Paola Volpe
Lucio Cristante	Francesco Lubian	Federico Ponchio	Cacciatore
Alessandro Cristofori	Carlo Lucarini	Paolo Pontari	Onofrio Vox
Andrea Cucchiarelli	Maria Jagoda Luzzatto	Leone Porciani	Joop A. van Waarden
Nicola Cusumano	Maria Tanja Luzzatto	Ivan Radman	Michael Winterbottom
Giambattista D'Alessio	Enrico Magnelli	Manuel Ramírez	
Casper de Jonge	Massimo Manca	Sánchez	

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’ (Aristotele *Poetica* 1454a 31-3). L’*ἀνώμαλον* come marchio di autenticità

Non un caso filologico, ma un’aporia. Che cosa traduciamo e che cosa interpretiamo quando ci accostiamo all’*Ifigenia in Aulide*? E’ una domanda necessaria davanti a qualunque testo che ci arrivi da un passato molto lontano e in particolare davanti a un testo drammatico che può avere subito oltre alle scelte e agli errori dei trascrittori anche le manipolazioni degli attori¹. Ma l’*IA* è un testo limite.

Il limpido quadro dello *status quaestionis* ricostruito da Valeria Andò² è un ottimo punto di partenza per ogni nuova riflessione. Nella seconda metà del Settecento, prima Musgrave e successivamente Porson³ incominciarono a richiamare l’attenzione degli interpreti rispettivamente sull’anomalia del prologo e sulla mancanza, nell’esodo, dei versi citati da Eliano⁴ relativi alla sostituzione sacrificale della cerva al posto di Ifigenia. Da allora sul testo dell’*IA* gravano più numerosi e severi problemi di autenticità che di leggibilità. Da allora, dopo quegli autorevoli dubbi di manipolazione, l’interpretazione è costretta a misurarsi con questioni di forma dell’espressione e del contenuto –prosodiche, lessicali, compositive e tematiche- che prevalgono decisamente, specie in alcune strutture drammatiche, sulle concrete *impasses* paleografiche, lacune o corrottele.

Il punto d’arrivo di queste sospensioni si può cogliere nell’edizione oxoniense di J. Diggle del 1994, che pone in diversi gradi di dubbio oltre la metà dei versi, e in quella di D. Kovacs del 2002 per la Loeb Classical Library, che ne espunge oltre un terzo. Diggle in particolare, che per la sua edizione predispose un nuovo sistema di segni diacritici, individua 96 versi sicuramente non autentici e 596 molto gravemente sospettabili, *vix Euripidei*, senza garantire alcuna certezza su tutti i restanti. I segni fissano infatti una gradazione a quattro livelli che va dalla non autenticità dei versi *non Euripidei* al severo dubbio destato dai *vix Euripidei*, al dubbio meno severo circa i versi *fortasse non Euripidei* per arrivare alla più probabile, ma non certa autenticità dei versi *fortasse Euripidei*. In altre parole, nessun verso è dato da Diggle come sicuramente autentico e, per contro, sono rare le *crucis* dei guasti oggettivi.

Il testo dopo Diggle. Sebbene sia profondamente epurato, il più epurato, il testo restituito da Diggle continua dunque ad apparire un campo aperto di soluzioni provvisorie⁵, fondato su ipotesi e argomentazioni, su dubbi e presunzioni di tradizione se-

¹ Secondo la testimonianza di Galeno, Licurgo intorno al 330 stabilì per legge la redazione ufficiale di riferimento delle opere dei tre grandi drammaturghi tragici, segnalando così la diffidenza già antica per l’uso selettivo e strumentale dei testi, piegati spesso alle esigenze delle virtù o dei difetti degli attori. Nel Novecento il problema è stato affrontato da Page 1934, in particolare per l’*Ifigenia*, cf. pp. 122-216.

² Andò 2013.

³ Cf. Andò 2013, 1-3.

⁴ Aelian. *Nat. anim.* VII 39 = fr. 857 Nauck².

⁵ A riprova dello stato ancora sospeso della questione, Kovacs nell’edizione del 2002, espunge in parentesi quadre ben 695 versi, ma con interventi che non sempre coincidono con quelli di Dig-

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’

colare che da sempre si contraddicono e tendono a oscurare i dati certi prevaricandoli. Vale la pena ripensarlo in un quadro d’insieme, a cominciare da tutti i versi classificati come *non Euripidei* e, a seguire, come *vix Euripidei*.

Sono dati come *non Euripidei* :

- i versi 413-39 del primo episodio, di cui i vv. 413 s. chiudono la battuta di Menelao, cui segue in *antilabe* il *logos* del primo messaggero che annuncia ad Agamennone l’arrivo del carro con Clitennestra, Ifigenia e Oreste.

- i versi finali 598-606 – quasi una didascalia coreutica che accompagna la discesa di Clitennestra e di Ifigenia dal carro⁶ – del recitativo anapestico, vv. 590-606, gravemente sospetto anche nei versi di apertura, vv. 590-7 *vix Euripidei*, cui seguono in diretta sequenza e piena consequenzialità i vv. 607-34 *vix Euripidei* della risposta di Clitennestra, decisamente espunti da Taplin⁷.

- i versi 635-7 e 652 attribuiti a Ifigenia, nonché il verso 665 attribuito ad Agamennone nel dialogo dell’incontro a tre – Clitennestra, Ifigenia, Agamennone – del secondo episodio.

- i versi 1407-9 dell’elogio di Achille a Ifigenia che ha deciso di morire per la Grecia.

- i versi 1578-1629 dell’esodo che comprendono l’ultima sezione del *logos angelikos* – il racconto della cerva che prodigiosamente sostituisce Ifigenia sull’altare del sacrificio e dell’assunzione tra gli dèi di Ifigenia –, i brevi commenti dei due genitori al miracolo e il convenzionale congedo del coro.

Sono considerati *vix Euripidei*, oltre agli anapesti 590-7 e i trimetri 607-34 già considerati:

- i versi 1-162 del prologo di cui per primo Musgrave aveva rilevato l’atipico uso degli anapesti, mentre Ed. Fraenkel⁸, seguito da molti commentatori, aveva proposto l’atetizzazione dei trimetri della *rhexis* di Agamennone, vv. 49-114.

- i versi 231-302 dell’ultima sezione della *parodos*, con il catalogo delle navi.

- i versi 366-75 della *rhexis* di Menelao.

- i versi 404-12, 508-10, 520 s. della sticomitia tra Menelao e Agamennone.

- il verso 694, i versi 723-6 e i versi 740-50 del dialogo di Clitennestra e Agamennone.

- i versi 751-800 del secondo stasimo.

- i versi 801-18 della *rhexis* d’ingresso di Achille, i versi 915 s. di Clitennestra, i versi 919-1035 della seconda *rhexis* di Achille e gran parte del suo dialogo con Clitennestra, nel terzo episodio.

- i versi 1098-119 del dialogo tra Clitennestra e Agamennone, i versi 1276-82 del dialogo tra Clitennestra e Ifigenia.

- i versi 1425, 1430-2 attribuiti ad Achille.

gle. Kovacs nel controverso esodo espunge tutti i versi successivi al breve corale che conclude l’addio alla luce di Ifigenia, v.1532ss., mentre l’esclusione drastica di Diggle comincia soltanto con il v. 1578.

⁶ Page 1934, 161, li aveva ritenuti bizantini e con lui coincide Turato 2001, 220 n. 57.

⁷ Taplin 1977, 77.

⁸ Fraenkel 1964 I, 487-502.

- i versi 1510-31 del corale che prolunga e conclude l'addio alla luce dell'assolo di Ifigenia nei vv. 1475-509 a loro volta *fortasse non Euripidei*, dunque moderatamente sospetti, come se la tragedia dovesse concludersi al v. 1474 con l'oblazione decisa dalla vergine, il dono della sua vita per la salvezza della Grecia e le istruzioni per il sacrificio, senza melodramma. Risultano per altro a Diggle *fortasse non Euripidei* anche i versi 1283-335 del canto di Ifigenia che accompagna la scoperta dell'inganno e del sacrificio imminente, altro momento lirico di grande *pathos*: vi suonano pleonastici i motivi del giudizio delle dee, già ricordato nella *parodos*, vv. 178-84, e nel primo stasimo, v. 573-89.

- i versi 1532-77 della prima parte del logos *angelikos*.

Quel che si perde e quel che si conserva. Al primo colpo d'occhio, l'edizione di Diggle sembra tagliare moltissimo, ma un'analisi di dettaglio consente di rintracciare alcuni fili conduttori delle espunzioni o delle quasi espunzioni e di rendersi conto che gli interventi, se si eccettua il prologo che anche più dell'esodo merita un'attenzione particolare, non compromettono la tenuta drammaturgica e la potenza semantica del testo.

Colpiti quasi sistematicamente sono i passi più sospettabili di espansioni al servizio della recitazione e in funzione del virtuosismo o delle blandizie di qualche attore per il pubblico. Riserve più o meno gravi pesano sul melodramma in generale e tendono a escludere o a ridimensionare numerose parti liriche, dal catalogo delle navi nella *parodos* al secondo stasimo, dal breve corale che segue l'addio alla luce di Ifigenia, alla prima monodia mitologica di Ifigenia, introdotta da Clitennestra. Atetizzati sono poi i trimetri chiaramente didascalici della *rhexis* del primo messaggero e gli anapesti che introducono la scena del carro, troppo aderenti a *Elettra* 998 ss., i versi sentenziosi sulla razza degli indovini e quelli faticosi delle relazioni e degli affetti, nell'incontro familiare di Ifigenia e Clitennestra con Agamennone, infine i versi gnomici dell'elogio di Achille per Ifigenia sulla scia di una più generale, anche se meno profonda diffidenza per il ruolo di Achille nel dramma.

Così epurato, il testo perde senza dubbio molto della portata emozionale e spettacolare intrinseca al canto, specie agli assolo dei personaggi, le vere e proprie arie del teatro musicale antico. Perde anche, con il catalogo delle navi, un motivo che da sempre era stato coltivato nel racconto e nella tragedia, dal catalogo probabilmente interpolato nel secondo canto dell'*Iliade* alla descrizione degli scudi degli Argivi nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, alla descrizione dei monumenti sulla via sacra di Delfi nella *parodos* dello *Ione* di Euripide. L'esclusione del catalogo dall'*IA* comporta, per un verso, l'eliminazione di un motivo convenzionale e prevedibile, dall'altro la perdita di una speciale risorsa della scrittura drammatica antica che poteva soccorrere la *opsis* con la *lexis* e supplire con parole-immagini la mancanza di mezzi scenografici. Perde una sentenziosità forse ridondante, ma tipica della scrittura euripidea, qui eliminata in forza di argomentazioni che sanzionano nel testo i casi di ipereuripidismo o i riusi euripidei e agiscono nella critica con la stessa forza uguale e contraria degli argomenti con cui si espungono soluzioni differenti o non conformi al

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’

dettato euripideo⁹. Perde anche molto della potenzialità drammatica del nuovo Achille che sulla scena sembra liberarsi definitivamente dalla versione epica del suo personaggio. Ma conserva senza dispersioni il tema tragico centrale.

L’esodo. Il sacrificio e la sostituzione sacrificale. La proposta di espunzione condivisa a più grande maggioranza esclude i versi finali, vv.1578-629, dell’esodo. Si lascia così cadere la seconda sezione del racconto del messaggero, la narrazione del miracolo per cui, al colpo della spada, Ifigenia scompare e, a terra, ancora palpitante, grande e bella si abbatte una cerva. Si espelle un motivo capitale della drammaturgia di fine V secolo coltivato anche in altre tragedie: la scomparsa prodigiosa del vecchio Edipo assistito da Teseo –se nella profondità della terra o in cielo, non è detto– è narrata dal messaggero nel finale del contemporaneo *Edipo a Colono*, vv. 1586-666, di Sofocle; nelle *Baccanti*, l’altra tragedia postuma di Euripide rappresentata nello stesso concorso del 405 o del 403, proprio nel cuore dell’intreccio, vv. 576-603 del terzo episodio, si racconta lo straordinario crollo del palazzo di Penteo e del potere scosso dalla potenza di Dioniso, dalla *dynamis* del dio che fa tremare il *kratos* del sovrano. Il testo, con questo taglio, perde non solo una parte consistente di un modulo cardine della scrittura drammaturgica, l’inserito narrativo affidato ai messaggeri, ma soprattutto perde un nucleo particolarmente rispondente al gusto degli spettatori di fine secolo sempre più incline al meraviglioso, il θαῦμα αἴφνης ὄρᾶν (v. 1581), e al soprannaturale, ἄελπτον ἐκ θεῶν φάσμα (vv. 1585 s.), preannunciato con enfasi a Clitennestra, σῆς μὲν οὖν παιδὸς πέρι / θαυμαστά σοι καὶ δεινὰ σημῆναι θέλω (vv. 1537 s.). Perde una fonte formidabile di emozioni e consolazione, come riassumono gli ultimi trimetri del messaggero, vv. 1608-12:

ἡ παῖς σαφῶς σοι πρὸς θεοὺς ἀρίπτατο.
λύπης δ’ ἀφαίρει καὶ πόσει πάρες χόλον:
ἀπροσδόκητα δὲ βροτοῖς τὰ τῶν θεῶν,
σώζουσί θ’ οὖς φιλοῦσιν. ἡμᾶρ γὰρ τόδε
θανοῦσαν εἶδε καὶ βλέπουσαν παῖδα σήν.

E si cancellano anche alcuni tratti e alcuni spunti euripidei ricorrenti, come la *iunctura* contraddittoria – θανοῦσαν καὶ βλέπουσαν richiama puntualmente l’espressione ζῶσαν καὶ θανοῦσαν con cui l’ancella definisce lo stato di sospensione di Alceste, v. 141 – e il tema delle menzogne dei poeti e dei racconti qui rapidamente risolto nell’ultima battuta di Clitennestra, vv. 1615-8, ma dissacrante nella preghiera di Ecuba nelle *Troiane*, vv. 884-8, e struggente nel dialogo finale tra Teseo e Eracle nell’*Eracle*, vv. 1320-50.

Non è facile prendere posizione sulla base di questi rilievi. Come si è appena osservato, gli stessi argomenti che in questa tragedia fanno apprezzare la forte impronta euripidea possono condurre anche nella direzione opposta e far sospettare un rimaneggiamento estremamente accurato. L’eccesso di coerenza e di conformità di questo finale, invece di orientare verso l’autenticità, possono legittimamente consi-

⁹ Per espungere sono spesso fatti valere gli argomenti della difformità, specie metrica, dei versi dell’*IA* – cf. West 1981 – ma talvolta anche il palmare richiamo di alcuni passi euripidei certi è considerato spia di interpolazione, cf. in particolare i vv. 1559 s. di *IA* e i vv. 548 ss. dell’*Ecuba*.

derarsi spie di un'interpolazione rigorosamente composta¹⁰, come tutti i falsi che si rispettano, *à la manière de*, più euripidea di Euripide. Tanto più che contro l'autenticità dell'esodo tradito e dello scioglimento miracoloso pesano, prima dei dati linguistici, l'economia e la struttura dell'intreccio che ha il suo baricentro nel sacrificio su cui sono fatti convergere tutti gli intrighi e i conflitti politici e familiari.

Per ragionare correttamente sull'esodo vale la pena di spostare l'attenzione dal piano della forma dell'espressione e del contenuto al piano del motivo culturale intorno al quale la vicenda tragica è costruita. Al centro è il motivo del sacrificio umano che ricorre frequentemente in tragedia, mentre il rito non risulta praticato nella Grecia antica¹¹, come confermano numerosi e autorevoli studi su basi sia archeologiche sia storiografiche e letterarie¹².

Nessuna tragedia, né l'*Agamennone* di Eschilo né le numerose tragedie euripidee che inglobano il sacrificio di un innocente, costituisce mai il sacrificio a tema. Il sacrificio, la necessità del sacrificio che il linguaggio tragico esprime convenzionalmente come ordine di una divinità, è incorporato, là dove compare, nel tema politico del potere e dei doppi vincoli che il potere impone ai suoi interpreti, sospendendoli tra giusto e ingiusto, tra sacro e sacrilego. Lo lamentano i vecchi Argivi del Coro dell'*Agamennone*, vv. 140-247, che rievocano il sacrificio della piccola Ifigenia riluttante con qualificativi indelebili: ἄνομος, contro le usanze, ἄδαιτος, immondo, δυσσεβής, dissacrante, ἄναγνος, impuro, ἀνίερος, empio. L'offerta espiatoria o propiziatrice dell'innocente è sempre drammatizzata come il gesto estremo e ripugnante della violenza fondativa e sovrana, come il banco della prova assoluta su cui si misura il potere e se ne valuta la qualità o il degrado. E il buon potere per Euripide è quello che sa rispettare la vita: Ecuba, nelle *Troiane*, vv. 1188-91, marchio il sacrificio-esecuzione del piccolo principe Astianatte a stigma di vergogna per la Grecia; nell'*Ecuba*, vv. 488 s. e 518-20, Taltibio, l'araldo greco, dubita degli dèi e piange narrando alla vecchia regina la morte sacrificale di sua figlia Polissena; Demofonte, negli *Eraclidi*, vv. 406-19, si rifiuta di ubbidire alla divinità e di offrire al sacrificio la propria figlia o di costringere altri a uccidere la propria contro la loro volontà per favorire il ritorno in patria degli esuli; Creonte, nelle *Fenicie*, vv. 962-76, prepara il piano di fuga per il proprio figlio Meneceo che dovrebbe lavare con il suo sangue il sangue del drago di Tebe versato da Cadmo.

Se anche fosse autentico, il racconto della sostituzione di Ifigenia sull'altare da parte di Artemide resterebbe estraneo al corpo della tragedia e non cambierebbe il senso complessivo del dramma. Il miracolo non annullerebbe lo scandalo della vita dell'innocente destinata al sacrificio dai potenti con l'inganno. Non compenserebbe

¹⁰ La corrispondenza evidente dei gesti e delle parole di Ifigenia, vv. 1559 s., con quelli di Polissena nell'*Ecuba*, vv. 548 ss., si riverbera anche sulla prima parte, vv. 1540-77, di questo *logos angelikos* di cui sono il cuore, rendendo molto sospetto anche l'avvio del discorso.

¹¹ Farebbe eccezione Plutarco, *Vita di Temistocle* 13.2 s. (cf. anche Aristide 9.1 s.), che, citando Fenicia, uno storico dell'isola di Lesbo, attribuisce a Temistocle il sacrificio di tre giovani nobili Persiani prima della battaglia di Salamina per propiziarne l'esito. La notizia non è tuttavia confermata da altre fonti relative a Salamina, né da Eschilo, *Persiani* 464, né da Erodoto 8.95, entrambi cronologicamente più vicini ai fatti, né dalle ricerche antiquarie e locali di Pausania 1.36.2. Cf. Beltrametti 2013.

¹² Cf. Beltrametti 2008, Rudhardt-Reverdin 1981 e in particolare Henrichs 1981. Cf. anche Bonnechere 1994, Jost 1995, Georgoudi 1999, Hughes 1999.

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’

la giovane vita offerta o scambiata per compiacere la spregiudicata *Realpolitik* di Odisseo. Non assorbirebbe l’uccisione raccontata come sacrificio¹³ né il crimine mascherato da dovere religioso con la complicità dell’indovino Calcante per garantire il consenso dell’esercito o, come il termine ὄγλος sembra suggerire, della massa di cui Euripide intuisce tutta la forza fisica e carismatica.

Il motivo della sostituzione può avere molte valenze in questa *Ifigenia*. Può richiamare la memoria poetica più arcaica dei *Kypria* e di Esiodo¹⁴ che, a differenza dei poemi omerici, non oscurano il sacrificio di Ifigenia, ma lo redimono con la salvezza. O più semplicemente potrebbe, per restare nel *corpus* euripideo, riallacciare questo dramma tardo alla versione dell’*IT*¹⁵. Senza dubbio segnala l’intenzione o il bisogno di controllare le emozioni del pubblico addomesticando l’esito del conflitto di potere, spostando la crudeltà del sacrificio nell’incanto fiabesco del miracolo. Resta comunque ridondante rispetto all’intreccio, qualunque sia l’ipotesi di interpretazione. Non sembra possibile, da nessuna prospettiva, riconoscere a questo colpo di scena, così tardivo da apparire posticcio, la forza semiotica che l’apparizione di Ifigenia salvata e rediviva ha nel dramma della Tauride, avviato proprio dalla *rhesis* dell’eroina nel prologo, dai suoi ricordi e dal suo sogno. L’impianto dei due drammi è rovesciato: mentre la tragedia dell’Aulide, dramma dell’anteguerra, focalizza il percorso dall’innocenza al sacrificio e all’autodeterminazione di Ifigenia, quello della Tauride aveva privilegiato la direttrice opposta, secondo lo sguardo retrospettivo di un’Ifigenia salvata e matura che smentiva gli antefatti della “guerra giusta” per come i Greci li avevano e se li erano raccontati. L’*IT* è una tragedia del dopoguerra troiano. Come la ‘nuova e strana’ *Elena* rappresentata nel 412 a soli due anni di distanza¹⁶, è un tentativo di disarticolare a posteriori il quadro giustificatorio della guerra con la rivelazione delle false premesse e degli *eidola* su cui era fondato, con la denuncia della religione come pia menzogna¹⁷, con l’abbattimento delle credenze diffuse e delle illusioni, κενὴ δόκησις, δοκήματα¹⁸. Cosa avrà comunicato l’*IT* agli Ateniesi che avevano spostato il conflitto sul fronte siciliano per non sottostare agli obblighi della pace del 421 in Grecia?

A correggere il senso del dramma postumo è semmai l’improvviso e inatteso mutamento di Ifigenia, vv. 1368-401, che si lascia alle spalle la recalcitrante Ifigenia eschilea e si conforma, come tutte le vergini euripidee e il puro Meneceo delle *Fenicie*, al modello di Antigone offrendosi spontaneamente e autodeterminata, αὐτόνομος¹⁹, al sacrificio per la salvezza della Grecia.

¹³ Il vocabolario dell’uccisione e quello religioso del sacrificio si mescolano nelle tragedie sacrificali di Euripide con l’effetto di un’ambiguità intenzionale.

¹⁴ Proclo, *Chrestomathia*, p. 32, 55-63 Davis e Esiodo, fr. 23.13-26 Merkelbach – West.

¹⁵ Così si esprime Kovacs 2003.

¹⁶ La definizione di *kaine Helene* è di Aristofane, *Tesmoforiazuse* 850, che ne fa la parodia. Mentre la data dell’*Elena* è certa, quella dell’*IT* è stabilita per deduzione e ormai quasi unanimemente fissata al 414.

¹⁷ Anche Oreste rimprovera ad Apollo di averlo intrappolato nella rete, ἄρκυς, del matricidio, *IT* 79-81 con vaticini di cui poi si sarebbe vergognato, *IT* 713.

¹⁸ Sulle credenze che la riguardano, Ifigenia si esprime in duetto con il coro, v. 176, e la vuota illusione è un motivo costante dell’*Elena*.

¹⁹ Il qualificativo non è attestato in Euripide, ma è la sigla di Antigone nel duetto di addio tra il coro e l’eroina nella tragedia sofoclea, v. 821. Mirto 2015 propone un’interessante lettura intertestuale

Il prologo, il *philotimon*, i colpi di scena. L'improvvisa conversione, sulle spiagge dell'Aulide, della giovanissima Ifigenia alla causa della guerra non solo contribuisce a riscattare l'orrore indicibile del sacrificio, ma può riverberarsi sul prologo, sulla sua struttura inedita e unica. Aristotele, nel passo 1454 a 31-3 della *Poetica*, coglieva senz'altro nel segno. E' possibile non seguire Aristotele nel giudizio di merito, più o meno esplicito, che gli fa apprezzare positivamente la tragedia consequenziale e coesa, verosimile, della Tauride (1455 a 16-21), e negativamente la desultorietà di quella ambientata in Aulide. Tuttavia il richiamo sulla torsione del personaggio dell'ultima Ifigenia, modello di discontinuità, παράδειγμα τοῦ ἀνωμάλου (1454 a 31), resta un formidabile punto di riflessione che va oltre il singolo personaggio e illumina lo scarto del colpo di scena come principio strutturale dominante in tutto l'impianto del dramma, a cominciare dal controverso prologo nella forma del tutto atipica in cui è stato trascritto e trasmesso.

Prima di Diggle e dei suoi pesanti dubbi estesi a tutto il prologo, l'opinione più condivisa era quella di Fraenkel che aveva proposto di espungere i trimetri della *rhexis* di Agamennone e di salvare le due sezioni dialogiche in dimetri anapestici sulla base degli anapesti attestati nel prologo dell'*Andromeda* (fr. 114a Nauck²) grazie allo scolio che commenta il v. 1065 delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. Non erano tuttavia mancati illustri sostenitori dell'autenticità complessiva argomentata da illustri filologi del Novecento²⁰

E continua a non essere facile mettere in discussione la tenuta di questa composizione che, così come è stata tradita – i dialoghi in recitativo anapestico che incastano la *rhexis* in trimetri – presenta una felice e rara efficacia. Le sequenze dialogiche anapestiche introducono e proiettano in un gioco molto dinamico di relazioni e azioni tra il sovrano e il vecchio istitutore di Clitennestra l'estrema tensione che corre tra l'esercito e il sovrano come nella mente del sovrano, nei rapporti politici e *in interiore homine*. Quindi, animata dal trambusto dell'incontro, la narrazione del sovrano, in trimetri e secondo il cliché più specifico in Euripide, ricostruisce le ragioni dell'*impasse*: l'origine del pericolo che sta correndo – il giuramento di reciproco soccorso imposto da Tindaro ai pretendenti di Elena; la terribile soluzione cui è obbligato – il sacrificio di sua figlia; la riservatezza del piano di cui sono al corrente solo Calcante, Odisseo e Menelao (v. 107), un vero e proprio intrigo politico secretato. Le sezioni si incastrano, complementari, senza ripetizioni e senza contraddizioni²¹. A chiunque si voglia ascriverlo, a Euripide o a chi per lui, questo prologo è un pezzo di bravura e molte tracce d'autore, non artificiose e non ridondanti, sembrerebbero associarsi e costituirsi in indizi di completa autenticità.

La combinazione di *rhexis* e dialoghi è prevalente nei prologhi conservati di Euripide, anche se il tratto distintivo della sua scrittura è stato ravvisato nei lunghi di-

tra *IA* e l'*Agamennone* di Eschilo, soffermandosi in particolare sul riuso del qualificativo ἐλέπτολις coniato da Eschilo per Elena e impiegato da Euripide per Ifigenia in concomitanza con la trasformazione del personaggio da vittima innocente a eroina autodeterminata di una 'guerra giusta', di riscatto.

²⁰ Con maggiore o minore convinzione si sono espressi per l'autenticità Pohlenz 1954, Conacher 1967, Knox 1972, Lesky 1972, che pur mantiene qualche dubbio sui trimetri, Juan 1990 e Irigoin 1988. *Contra* con decisione Bain 1977 e Diggle.

²¹ Turato 2001, 251, indica un'incongruenza più apparente che sostanziale tra i trimetri, vv. 97 ss. e gli anapesti, vv. 124 ss., sull'argomento delle nozze con Achille.

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’

scorsi riassuntivi e prolettici di un personaggio²². Per l'autenticità degli anapesti in esordio poi, un parallelo strutturalmente anche più significativo del frammento dell'*Andromeda* potrebbe ritrovarsi nell'articolato prologo della *Medea*: dopo i trimetri giambici della *rhexis* della Nutrice e del dialogo tra la Nutrice e il Pedagogo, Medea irrompe con le sue grida dal retroscena e trascina la Nutrice (vv. 96-130) in un lamento anapestico su cui si innesta la *parodos*²³. Infine, il tocco euripideo nei trimetri, oltre che dal tenore complessivo, sembra confermato da un'espressione-sigillo: la figura etimologica del v. 75, ἐρῶν ἐρῶσαν, corrisponde allo stesso calco sintattico e fonetico di ὀρῶν ὀρῶντα al v. 470 delle contemporanee *Baccanti*.

Con i fattori linguistici convergono, coerenti e solidali, sempre a favore dell'autenticità del prologo, alcuni robusti fili di continuità tematica e strutturale che dalla prima scena si diramano nelle scene nevralgiche della tragedia. Il tema del *philotimon* che nelle *Fenicie* di pochi anni prima Euripide aveva collegato a Eteocle, al suo attaccamento paranoico per il potere assoluto, per la *tyrannis*, si impone con la sua ambivalenza già al verso 22 di questo prologo, pronunciato per la prima volta da Agamennone in una sorta di autoriflessione – la voglia di onori, τὸ φιλότιμον, è lusinghiera, ma quando ti sta addosso, fa male. Di qui in poi attraverserà tutto il primo episodio, al centro del conflitto tra i fratelli, fino all'arrivo del carro con Ifigenia e Clitennestra. Culmineranno nel motivo del φιλότιμον le reciproche accuse dei due fratelli nell'agone: la mania del prestigio sarà imputata ad Agamennone da Menelao che lo accuserà di aver cercato in ogni modo, anche con la dissimulazione e la finta bonomia, di comprarsi il prestigio dalla piazza, πρίασθαι τὸ φιλότιμον ἐκ μέσου, v. 342; e, a Menelao, Agamennone risponderà rinfacciandogli la mancanza di prestigio personale e dunque l'invidia bruciante per il proprio (v. 385). Ancora, i due sovrani in via di riconciliazione, indicheranno il φιλότιμον e la φιλοτιμία come il tratto distintivo deterioro di Odisseo, il versatile, ποικίλος, discendente di Sisifo (vv. 526 s.) e, se il verso 520 non fosse molto sospetto, anche degli indovini, una brutta genia (v. 520)²⁴.

Philotimia e *poikilia* si saldano nel dramma. Le due nozioni, quasi intraducibili o traducibili con molti scarti nelle altre lingue e in altri orizzonti etici, si implicano strettamente nel testo. L'ambizione, la voglia di prestigio, comporta in Odisseo, ma prima ancora in Agamennone²⁵, il trasformismo, la necessità di adeguarsi all'occasione, anche di rinnegarsi in vista dell'utile. E Agamennone appare in scena, nella prima sezione del prologo, mentre si rinnega, mentre scrive e cancella, sigilla e riapre la lettera da inviare a Clitennestra, già la seconda – si saprà a breve – per revocare la prima. Il tema dell'ambizione introduce nel prologo il tema correlato della flessibilità necessaria, della μεταβολή²⁶, che via via prevarrà sul primo, fino a rive-

²² La combinazione di *rhexis* e dialogo è in *Alceste*, *Medea*, *Ippolito*, *Eraclidi*, *Andromaca*, *Eracle*, *Troiane*, *Elettra*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena*, *Fenicie*, *Oreste*. Solo *Ecuba*, *Supplici* e *Baccanti* risolvono il prologo in una *rhexis*, rispettivamente dello Spettro, di Etra e di Dioniso. *Ione* fa seguire alla *rhexis* di Hermes la monodia di Ione.

²³ Sull'uso euripideo degli anapesti prima della *parodos*, si veda il contributo di Ester Cerbo, in questo stesso numero, pp. 192-209.

²⁴ Il motivo è topico, cf. *Antigone* 1055.

²⁵ Menelao definisce Agamennone, una mente instabile, *nous ou bébaios*, e dunque inaffidabile, v. 334.

²⁶ Per la recursività del vocabolario della metabole in *IA*, cf. Ferrari 2016, 45-7.

larsi dominante e a generare il principale congegno drammaturgico, costruito sugli improvvisi mutamenti dei personaggi maggiori che spezzano la vicenda con continui colpi di scena.

Il φιλότιμον si intreccia con l'ἀνώμαλον aristotelico che esplode nello scatto di Ifigenia, il culmine nobile della climax, ma anche dispositivo che muove tutti i personaggi. Non c'è personaggio in scena che non conosca una *metabole* proiettando sugli altri il proprio cambiamento. I due fratelli sovrani, a fasi alterne, vogliono e rifiutano il sacrificio scambiandosi le parti tra chi lo impone e chi vuole evitarlo. I ripensamenti di Agamennone, accompagnati dalle lacrime, sono al centro del piccolo intrigo del prologo ordito tra Agamennone e il vecchio. La torsione di Menelao, che prima inveisce contro suo fratello pretendendo il sacrificio e poi, mosso a pietà, cerca di dissuaderlo, conclude il primo episodio con il ribaltamento speculare delle posizioni. Clitennestra entra in scena all'inizio del secondo episodio (vv. 607 ss.), sul carro, da madre e sposa esemplare, ma dopo aver scoperto l'inganno e il piano del sacrificio, si rivolta contro lo sposo ributtandogli contro tutta la violenza subita, estrema, indicibile (vv. 1146-208). Achille infine – autentico o interpolato che sia – apre il terzo episodio (vv. 801 ss.) all'altezza della sua natura eroica e del codice epico, sollecitando alla partenza e alla guerra che i Mirmidoni vogliono. Ma, dopo aver scoperto di essere stato usato come pretesto a sua insaputa, antepone la salvezza di Ifigenia al *kleos* della guerra. Se non fossero severamente sospetti la *rhexis* dei vv. 919-74 e il dialogo con Clitennestra fino al v. 1035, si potrebbe apprezzare il guerriero che insiste sul proprio ripensamento e lo tematizza: dice di aver mutato pelle, di essere ormai del tutto sbilanciato sulla saggezza e sulla mitezza del suo maestro Chirone e di suo nonno, il giusto vecchio del mare Nereo, sostiene il primato della persuasione e della supplica sulla forza (vv. 1001 e 1015).

L'ἀνώμαλον, un marchio di autenticità. La discontinuità che Aristotele aveva indicato come difetto nel personaggio di Ifigenia opera nel testo come principio che struttura tutti i livelli della composizione e come filo conduttore che lega saldamente il prologo all'intreccio e i personaggi tra loro, imponendosi con la valenza semiotica di macrosegno drammatico dell'*Ifigenia in Aulide*.

Anche espungendo generosamente, molto generosamente, il testo salvato drammatizza una partita che mette in gioco le figure più tradizionali, più elementari del potere, quasi funzioni dumeziliane²⁷: due fratelli sovrani che sdoppiano la sovranità in un gioco di specchi e di bilanciamenti; un guerriero autentico e integro, Achille; un indovino, Calcante, che porta in scena la degradazione del potere e del sapere sacerdotale; Odisseo infine, più sacerdote che guerriero nella sua capacità mistificatoria e manipolatoria dei fatti attraverso i discorsi; sullo sfondo, una massa strumentalizzata e strumentalizzante; al centro di tutte le relazioni, una vittima designata in nome della dea, sulla quale si giocano i rapporti di forza. Il conflitto a molteplici fuochi è tale – ha il prestigio e il consenso come posta in gioco e l'oscuro sacrificio umano come costo necessario – da non poter stare in un intreccio lineare che realizzi il piano senza tortuosità, senza contraccolpi. La logica aristotelica regolata dal prin-

²⁷ Cf. Dumézil 1985, 56-70.

‘...e infatti quella che supplica non somiglia affatto a quella che vien dopo’

cipio di non contraddizione non può esprimere le turbolenze di una lotta politica che si consuma in complotti e sfide personali.

Qualunque tentativo di interpretazione di questa tragedia postuma deve – credo necessariamente muovere da queste discontinuità strutturali lungo le quali si fila il tema unitario e continuato di un potere di nuovo panellenico. Sarebbe fin troppo facile cogliere negli scatti, interruzioni e ripartenze, dell’ intreccio-intrigo di questa ultima *Ifigenia* i riflessi dei torbidi che in quella fine di secolo sconvolgevano le *poleis* della Grecia, Atene con particolare ferocia. E sarebbe suggestivo scorgere nella Tessaglia di Achille un luogo in cui sfuggirle, forse anche un alias della vicina Macedonia in cui Euripide viveva al riparo dalle lotte ateniesi. L’ideale panellenico privilegiato da *Ifigenia* si accorderebbe molto bene con l’orizzonte politico di Archelao che incominciava allora ad allungare le sue mire e a stendere la sua ombra sui conflitti tra le città greche. Sarebbe anche più facile e legittimo se potessimo contare su un testo sicuro. E forse l’ *ἀνώμαλον*, la desultorietà che sicuramente ha predisposto le condizioni più favorevoli a interventi successivi di aggiunte o modificazioni per favorire gli attori o compiacere il pubblico, potrebbe anche, alla fine, rivelarsi il marchio peculiare di questa drammaturgia tardiva, il marchio decisivo di autenticità per i passi che sembrano dubbi perché scartano e perché sono incentrati sullo scarto del colpo di scena. A cominciare proprio dal prologo.

Università degli Studi di Pavia

Anna Beltrametti
annabelt@unipv.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andò 2013 = V. Andò, *Espungere per interpretare: a proposito dell’ esodo di ‘Ifigenia in Aulide’,* ὄμηρος-Ricerche di Storia Antica, n.s. 5, 2013, 1-10.
- Bain 1977 = D. Bain, *The Prologue of Euripides’ ‘Iphigénie in Aulis’,* CQ n.s. 27, 1977, 10-20.
- Beltrametti 2008 = A. Beltrametti, *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo,* Storia delle Donne 4, 2008, 47-69.
- Beltrametti 2013 = A. Beltrametti, *Le sacrifice des trois princes perses et l’assassinat d’Épialte: Plutarque réécrit l’histoire des pères de la démocratie athénienne,* Pallas 91, 2013, 95-110.
- Bonnechere 1994 = P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne* (Kernos, Suppléments 3), Liège 1994.
- Cerbo 2017 = E. Cerbo, *Ritmo e ritmi della performance nell’ ‘Ifigenia in Aulide’ di Euripide,* Lexis 35, 2017, 192-209.
- Conacher 1967 = D.J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure,* Toronto 1967.
- Diggle 1994 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae III,* Oxford 1994.
- Dumézil 1990 = G. Dumézil, *Le sorti del guerriero,* trad. it., Milano 1990 (Parigi 1985).
- Ferrari 2016 = F. Ferrari, *Euripide, ‘Ifigenia in Tauride’. ‘Ifigenia in Aulide’,* Milano 2016¹⁴.
- Fraenkel 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, I,* Roma 1964.
- Georgoudi 1999 = S. Georgoudi, *À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne,* Archiv für Religionsgeschichte 1, 1999, 61-82.
- Irigoin 1988 = J. Irigoin, *Le prologue et la parodos d’ ‘Iphigénie à Aulis’,* REG 101, 1988, 240-52.
- Jost 1995 = M. Jost, *Les sacrifices humains ont-ils existé?,* Histoire 191, 1995, 12-4.

- Jouan 1990² = F. Jouan, *Euripide, 'Iphigénie à Aulis'*, Paris 1990².
- Henrichs 1981 = A. Henrichs, *Human sacrifice in Greek Religion. Three Case Studies*, in Rudhardt – Reverdin 1981, 195-242.
- Hughes 1999 = D.D. Hughes, *I sacrifici umani nell'Antica Grecia*, Roma 1999 (London-New York 1991).
- Knox 1972 = B. Knox, *Euripides' 'Iphigenia in Aulide' 1-163*, YClS 22, 1972, 239-71.
- Kovacs 2002 = D. Kovacs, *Euripides, 'Bacchae', 'Iphigenia at Aulis', 'Rhesus'*, Cambridge MA-London 2002.
- Kovacs 2003 = D. Kovacs, *Toward a Reconstruction of 'Iphigenia Aulidensis'*, JHS 123, 2003, 77-103.
- Lesky 1972 = A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, trad. it., Bologna 1996 (Göttingen 1972).
- Mirto 2015 = S. Mirto, *Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell'«Ifigenia in Aulide»*, Dioniso n.s. 5, 2015, 51-72.
- Page 1934 = D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy, Studied with Special Reference to Euripides' 'Iphigeneia in Aulis'*, Oxford 1934.
- Pohlenz 1971 = M. Pohlenz, *La tragedia greca*, trad. it., Brescia 1971 (Göttingen 1954²).
- Rudhardt – Reverdin 1981 = J. Rudhardt – O. Reverdin (éd. par), *Le sacrifice dans l'Antiquité* (Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt 27), Genève 1981.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- Turato 2001 = F. Turato, *Euripide, 'Ifigenia in Aulide'*, Venezia 2001.
- West 1981 = M.L. West, *Tragica V*, BICS 28, 1981, 61-78.

Abstract: This work originates from a consideration about the most severe editions of the text (Diggle 1994 and Kovacs 2002), which seem to motivate massive expunctions mostly on the basis of authenticity arguments and consequent deductions. In the light of a dramaturgic and linguistic analysis, this work puts emphasis on the motif of discontinuity, stressed in the text by the recurrence of the term *metabole* and listed by Aristoteles in the negative category of *anomalon*. Arguing that discontinuity is structuring mechanism and guiding principle in the construction of the plot by coups de théâtre and of the characters by sudden changes, this work proposes a complete reevaluation of the Prologue, appreciating its dramaturgic solidity and supporting its Euripidean authenticity.

Keywords: *Anomalon, Metabole, Poikilia*, Virgin sacrifice, Political intrigue.