

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. 1.189-204</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 Ucciardello
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	

Ritmo e ritmi della *performance* nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide

Il percorso di lettura dell'*Ifigenia in Aulide*, proposto in questa sede, prende spunto dalle seguenti affermazioni:

a) «Rhythm is the commanding form of the play...it is precisely the rhythm of the dramatic action that makes drama “a poetry of the theatre”» (S. Langer);

b) «To perceive the rhythm of a drama is to find the key to its presentation» (E. Vachtangov)¹.

Entrambi gli enunciati sottolineano l'importanza di un aspetto indispensabile del testo teatrale, a cui per la drammaturgia antica non sempre viene dato il giusto rilievo: vale a dire, il ritmo².

Ritmo come fluire dell'azione, marcato da cambi nel livello di intensità, velocità e durata, sia delle pause, sia dei silenzi; ritmo che in una data sequenza scenica caratterizza in modo diverso i personaggi, i loro sentimenti e la relazione reciproca³.

Già Aristofane, da abile regista, aveva colto la rilevanza di questa 'categoria' teatrale, al punto da metterla in gioco tra le accuse che nell'agone delle *Rane* Euripide ed Eschilo si scagliano l'uno con l'altro; quando Euripide biasima Eschilo, perché lascia i suoi personaggi a lungo silenziosi sulla scena (*Ran.* 911-20), in sostanza sembra rimproverare al rivale il ritmo troppo lento dello spettacolo.

Nel teatro antico, al ritmo dell'azione o del susseguirsi delle singole scene si affianca il ritmo della parola poetica, destinata a tre diversi modi esecutivi: recitato, recitativo o *parakataloge*⁴, lirico con accompagnamento della danza. Il solo alternarsi del recitato dell'attore con il canto del Coro costituisce di per sé il 'ritmo' di base della *performance* teatrale; ma anche il ricorso – in determinate situazioni – a specifici *patterns* metrico-ritmici, come i sistemi anapestici o i tetrametri trocaici catalettici, diversi dal trimetro giambico e diversamente resi, conferisce alla scena un particolare movimento e costituisce per gli spettatori un segnale utile per interpretare ciò che viene rappresentato, grazie alla funzione drammatica tradizionalmente assolta da tali ritmi. Così anche le sezioni recitate e in recitativo offrono molteplici possibilità di differenziare il ritmo della *performance*: dialoghi, *rheseis*, sticomitie, alternandosi negli episodi, imprimono un peculiare andamento all'azione, esprimono lo stato d'animo del personaggio e definiscono la *Stimmung* della scena.

Quando agli attori vengono assegnate le parti cantate, naturalmente il complesso del ritmo della *performance* si arricchisce, per la varietà formale e di costruzione

¹ Entrambe le affermazioni sono riportate in Goodridge 1998, rispettivamente a p. 56 e a p. 112. Susanne K. Langer (1895-1985) è stata una filosofa e scrittrice americana; Evgenij B. Vachtangov (1833-1922) è stato un regista e attore teatrale russo.

² Per il teatro antico, si veda l'interessante ricerca – oggetto di un convegno di studi – confluita nel volume miscelaneo a cura di Andrisano 2011.

³ Uso il termine 'ritmo' con questa valenza, nel significato più ampio e comune del termine. Per la discussione sull'etimologia e sul significato specifico del termine ῥυθμός, si rinvia al saggio di Benveniste 1951 (= 1966, 327-35) e al recente lavoro di Bonanno 2015; si veda anche Kowalzig 2013, con particolare riferimento alla relazione tra coralità e ritmo, come strumento sociale e politico, nelle *Leggi* di Platone.

⁴ Su questo tipo di resa si veda Moore 2008.

metrica degli episodi: amebici (tra attori o tra attore e coro) e monodie contribuiscono ad intensificare il *pathos* e ad accrescere la dimensione spettacolare della *pièce*. Canti degli attori e canti corali tracciano dunque la linea melodica dell'opera.

Noi abbiamo perso del tutto il valore ritmico-musicale delle sequenze, che compongono i canti; tuttavia, attraverso la metrica, possiamo ridisegnare la partitura ritmica, vale a dire quanto ci resta della prassi esecutiva che congiungeva parola, musica (melodia e ritmo) e danza. «In mancanza della possibilità di ricostruire l'evento orchestico e musicale, la metrica ci permette almeno di vedere delle *differenze* dove gli antichi le creavano e le sentivano: il passaggio da un ritmo a un altro ci permette almeno di intravedere quello che poteva succedere nel canto e nella danza»⁵. Allora per noi l'essenziale è riconoscere la forma ritmica del testo, osservando le strutture metriche in cui esso si articola.

Data questa breve premessa, e pur considerando i numerosi problemi posti dal testo tràdito⁶, un'analisi dell' *Ifigenia in Aulide* condotta alla luce della categoria del ritmo, come l'abbiamo delineata, potrà dare risultati interessanti. Ritmo e ritmi concorrono a definire i personaggi, a manifestare le loro emozioni, i loro stati d'animo volubili, ad evidenziarne talora la marcata gestualità, a costruire le diverse situazioni – anche inaspettate – in cui essi sono implicati, naturalmente ad identificare la linea melodica dei corali: su questi ultimi concentreremo soprattutto la nostra attenzione, riservando rapidi cenni alle parti – recitative e liriche – eseguite dagli attori⁷.

Ecco innanzitutto un prospetto dell'impianto metrico-ritmico del dramma (sono naturalmente escluse le sezioni in trimetri giambici).

METRO E RITMO	SEZIONE TRAGEDIA	ESECUTORE
Tetrametri trocaici catalettici	I episodio (vv. 317-75; 378-401) III episodio (vv. 855-916) V episodio (vv. 1338-401)	Agamennone-Menelao Servitore-Achille-Clitemestra Ifigenia-Clitemestra-Achille
Dimetri anapestici (in recitativo e lirici)	Prologo (vv. 1-48; 115-63)	Agamennone-Servitore

⁵ Rossi 2006, 99 (con riferimento a Dain 1965, 233); per una verifica dell'efficacia di tale assunto, si veda, ad esempio, Rossi 2007, 10-7.

⁶ L'edizione critica qui seguita è quella di Jouan 1983; segnalerò di volta in volta i casi in cui mi discosto da questa edizione. Per le parti liriche bisogna ricordare che nelle diverse edizioni il variare – in alcuni punti – della colometria non incide in modo significativo sulla generale struttura ritmica dei canti. L'edizione, appena pubblicata, di Collard – Morwood (2017), con introduzione, traduzione e commento, si basa essenzialmente sul testo di Diggle 1994 (principali differenze sono segnalate alle pp. 61 s. del I volume).

⁷ Per quanto riguarda in particolare le due monodie di Ifigenia, ho già proposto, in altra sede, una dettagliata analisi metrica, con riferimento anche alla funzione semantica della loro partitura ritmica; pertanto, mi limito a fornire qui una breve presentazione delle monodie, rinviando per il loro approfondimento a Cerbo 2010.

	II episodio (vv. 590-606) V episodio (vv. 1276-82) Monodia (prima) (vv. 1319-29)	Coro o Corifeo Clitemestra-Ifigenia Ifigenia
Sequenze eolo-coriambiche	Parodo (I parte) (vv. 164-230) Stasimi (I-II-III) (vv. 543-89; vv. 751-800; vv. 1036-97)	Coro Coro
Sequenze giambo-trocaiche	Parodo (II parte) (vv. 231-302)	Coro
Sequenze di varia natura (docmi, trochei, giambi, ana- pesti, dattili)	Monodia (prima) (vv. 1283-335)	Ifigenia
Sequenze giambiche	Monodia (seconda) (vv. 1475-99) Amebeo (vv. 1500-8) Canto astrofico (vv. 1509-31)	Ifigenia Coro-Ifigenia Coro

Il ritmo dei personaggi.

Se osserviamo la colonna relativa agli esecutori, notiamo che tutti i personaggi, tranne il primo e il secondo messaggero, si esprimono, oltre che in trimetri giambici, anche in tetrametri trocaici catalettici, mentre le sezioni in dimetri anapestici (recitativi o lirici) sono riservate ad Agamennone, al vecchio Servitore, a Clitemestra e ad Ifigenia⁸. Carattere di eccezionalità ha l'esecuzione di due monodie da parte dello stesso personaggio, Ifigenia (e in più si tratterebbe del tritagonista, come Antigone nelle *Fenicie*), fatto che amplifica il grande rilievo dato al ruolo della fanciulla e alla ricerca degli effetti patetici nella seconda parte della tragedia (vd. *infra*); anche i due brevi dialoghi lirici del dramma – la pericope in anapesti di lamento tra Clitemestra e Ifigenia (vv. 1276-82) e lo scambio di battute in dimetri giambici tra il Coro e Ifigenia (vv. 1500-4) – ricorrono in concomitanza con le monodie, movimentando la *performance* dell'intera sezione.

Consideriamo dapprima le scene in tetrametri trocaici catalettici, soffermandoci brevemente sull'uso di questa sequenza⁹.

⁸ In dimetri anapestici è anche l'annuncio da parte del Coro (o Corifeo) dell'arrivo in scena di Clitemestra ed Ifigenia sul carro (vd. *infra*, n. 16).

⁹ Numerosi sono gli studi dedicati all'uso e alla funzione del tetrametro trocaico catalettico in tragedia: si ricordano, in particolare, Imhof 1956, Drew-Bear 1968 e Centanni 1995.

Il ritmo trocaico era percepito come ritmo proprio della concitazione e della corsa, da cui – secondo le testimonianze antiche – prenderebbe il nome¹⁰. Esso accelera il tempo drammatico nelle situazioni che si contraddistinguono per l'impazienza e l'inquietudine del personaggio; costituisce un espediente di sicuro effetto teatrale, come la monodia o il dialogo lirico, per interrompere la regolare sequenza di trimetri degli episodi e stasimi e dunque per variare tono e ritmo, grazie anche alla probabile resa in *parakataloge*¹¹.

Tra le tragedie superstiti, l'*Ifigenia in Aulide* è quella con il rapporto più alto tra numero di versi giambici e trocaici (il 18%), una percentuale che l'avvicina molto ai *Persiani* di Eschilo (21%), segno del recupero di una forma metrica arcaica, anche nella sua funzione di alternativa al trimetro giambico.

Le scene in tetrametri sono situate nel primo, nel terzo e nel quinto episodio e in tutte e tre le scene abbiamo la medesima successione di sticomitia e *rhesis*. La loro collocazione ad intervalli regolari sembra rivelare una studiata architettura dell'opera: queste scene, come afferma Imhof, sono tre colonne sulle quali si basa l'impianto della tragedia, dando solidità alla sua costruzione, e pertanto assumono un significato fondamentale¹². Esse infatti ricorrono nei punti di snodo della situazione drammatica, quando gli eventi precipitano in uno sviluppo prima inatteso.

Nel primo episodio (vv. 317-401) il ritmo trocaico connota l'incontro-scontro tra Menelao e Agamennone, durante il quale si discute sul destino di Ifigenia; viene qui ripreso l'analogo modulo utilizzato da Euripide nelle *Fenicie*, sempre nel primo episodio e sempre per lo scontro verbale tra fratelli, Eteocle e Polinice¹³. Ma ora il tragediografo va oltre e alla serrata sticomitia fa seguire l'agone dei discorsi tra i fratelli, due lunghe *rheses*, separate dal distico in trimetri giambici del Coro, con le quali si prepara il terreno per il rovesciamento ad effetto delle posizioni dei due Atridi¹⁴.

Nel terzo episodio (vv. 855-916) i tetrametri trocaici inglobano la rivelazione del piano di Agamennone, fatta dal vecchio Servitore a Clitemestra e ad Achille; la sticomitia a tre voci, tra il servo, Achille e Clitemestra, ha una prevalente funzione informativa e il ritmo trocaico ben interpreta l'ansia, la sorpresa e quindi l'irritazione dei locutori. Infine, con i tetrametri Clitemestra, in una breve *rhesis*, supplica Achille di soccorrere lei e Ifigenia, e di opporsi all'efferato proposito di Agamennone. La replica di Achille in trimetri giambici, con la lucida analisi degli eventi, mostra il maggior controllo che egli ha sulla situazione (vv. 920 s.), ma in seguito anche Achille si comporterà in modo diverso da quanto qui promesso a parole.

¹⁰ Cf. *schol. ad Aristoph. Ach.* 204: su questa e altre fonti antiche riguardanti il tetrametro trocaico catalettico vd. Centanni 1995, 12-24.

¹¹ Sul modo di esecuzione delle scene in tetrametri trocaici vd. Centanni 1995, 119-29.

¹² Così Imhof 1956, 138: «Drei Säulen, die seinem Bau Struktur und Festigkeit geben».

¹³ Cf. *Phoen.* 587-637: lo scontro verbale avviene alla presenza della madre Giocasta, che fallisce nella sua opera di mediazione; quando la lite diviene più accesa, la sticomitia assume la forma dell'*antilabe*.

¹⁴ Se nella sezione in trochei Menelao richiede il sacrificio di Ifigenia e Agamennone controbatte che non intende compiere tale misfatto per vendicare l'indegna moglie del fratello, nella parte conclusiva dell'episodio, eseguita in trimetri giambici (vv. 472-542), assistiamo alla prima *metabole* dei personaggi, dopo che il messaggero con grande eccitazione – al v. 414 interrompe la battuta di Agamennone – ha annunciato l'arrivo al campo di Ifigenia.

Il quinto episodio si apre con il ritorno in scena di Achille, accompagnato dai soldati, e con la notizia della decisione irrevocabile del sacrificio: fin dall'inizio è usato il ritmo trocaico (vv. 1338-401) e fin dall'inizio la sticomitia è caratterizzata dalle frequenti *antilabai*, a denotare la forte tensione del momento. La protagonista partecipa per le sole prime quattro battute al dialogo, che poi si articola tra Clitemestra, che pone incalzanti domande, e Achille che dichiara il proposito – poi disatteso – di difendere Ifigenia dalla violenza dei soldati e in particolare di Odisseo. Alla concitazione dello scambio dialogico fa da contrappunto il lungo silenzio della fanciulla, interrotto dal perentorio μήτηρ, εἰσακούσατε (v. 1368), il secondo emistichio che, dopo la dieresi, completa l'ultima battuta di Achille. E proprio al ritmo sostenuto dei tetrametri trocaici Euripide affida la *rhexis* della *metabole* di Ifigenia, risolutiva della situazione drammatica: un efficace *pendant* con la prima *rhexis* in trimetri giambici (vv. 1211-52), caratterizzata dalla preghiera e dalla supplica al padre.

Oltre a circoscrivere ed enfatizzare determinate scene, il tetrametro trocaico accompagna il movimento di entrata dell'attore come impulso ad intervenire nell'azione (v. 317 Agamennone¹⁵; v. 855 il vecchio Servitore), e allo stesso modo asseconda l'impulso del personaggio a ritirarsi dalla scena (v. 1338 Ifigenia all'arrivo dei soldati e di Achille). In questa funzione drammaturgica, il tetrametro trocaico, eseguito dall'attore, è alternativo al dimetro anapestico, usato dal Coro nelle scene di annuncio che coprono il movimento più lento di ingresso e di uscita di cortei o processioni. Infatti, durante l'arrivo solenne di Clitemestra e Ifigenia sul carro, il Coro (o Corifeo), secondo l'affermata convenzione teatrale, esegue una pericope in dimetri anapestici recitativi, su cui però grava il dubbio dell'autenticità¹⁶.

E non meno sospetta di autenticità è – come ben si sa – l'ampia sezione in dimetri anapestici del prologo (vv. 1-48 e 115-63), riguardo alla cui paternità euripidea le opinioni degli studiosi divergono molto tra loro¹⁷. Basti qui indicare, tra i tanti, due casi estremi: chi ritiene che l'autore del prologo sia uno scrittore di commedia, pratico della drammaturgia e dei moduli espressivi euripidei, al quale «fu commissionata quella parte del dramma che Euripide non aveva potuto scrivere o, perlomeno, portare a compimento»¹⁸. Chi, al contrario, per dimostrarne la totale autenticità, evidenzia tra le sezioni del prologo e della parodo (dialogo in anapesti e monologo in giambi; triade in coriambi e coppie strofiche in trochei) un perfetto equilibrio nella misura dei tempi marcati delle sequenze, misura impostata sul numero undici, un numero primo¹⁹.

¹⁵ Come notato anche dallo scolio *ad l.*: διὰ τὸ μετὰ δρόμου ἐξελεῖν τὸν Ἀγαμέμνονα.

¹⁶ Si tratta di due serie di versi (vv. 590-7 e 598-606), generalmente espunte – entrambe o una delle due – dagli editori, per problemi testuali, metrici e di attribuzione: a tal proposito, nella sua edizione Murray 1909, seguito dubitativamente da Stockert 1992, II, 376-8, assegna la prima serie ad un Coro secondario di Argivi (oltre a Stockert 1992, II, 376-80, si veda l'utile sintesi della discussione in Turato 2001, 220, n. 57). Va segnalato che nella traduzione per la messa in scena della tragedia per il 51° ciclo delle rappresentazioni classiche a Siracusa (2015), Giulio Guidorizzi, sulla linea del Murray, attribuisce la prima sezione anapestica ad un Coro secondario di guerrieri greci, la seconda al Coro delle donne di Calcide: una soluzione scenica senz'altro spettacolare.

¹⁷ Non è questa la sede per affrontare tale complessa questione: al proposito si rinvia alla ben documentata ricognizione degli studi sull'autenticità del prologo (e non solo) in Condello 2015.

¹⁸ Distilo 2013, 120.

¹⁹ Irigoin 1988; per i suoi calcoli, lo studioso si basa sull'edizione molto conservativa di Jouan 1983.

Al di là di questi due casi estremi (e della paternità euripidea), credo che sotto l'aspetto drammaturgico l'avvio di tragedia in anapesti risulti assai efficace e di grande impatto²⁰: dà subito ritmo all'azione, perché è già azione, con due personaggi che dialogano davanti alla tenda – una sorta di quartier generale dell'esercito. Agamennone, nel silenzio della notte, scrive e riscrive una lettera per Clitemestra, un processo in divenire che manifesta lo smarrimento dell'Atride: è la solitudine del capo di fronte ad una scelta decisiva e dolorosa; funge da interlocutore il vecchio Servitore di Clitemestra, al quale il re affida l'ultima redazione della lettera, riferendone il contenuto anche a voce.

Per sottolineare lo stato d'animo tormentato di Agamennone non bastano, dunque, le parole, ci vuole un accompagnamento ritmico di maggiore intensità, ben realizzato dagli anapesti, con la loro articolazione in sistemi di dimetri, eseguibili in *parakataloge* e nella resa lirica.

L'inizio del dramma in anapesti recitativi doveva ricordare la più antica struttura della tragedia, avviata dalla parodo in sistemi anapestici (come i *Persiani* di Eschilo), ma la forma arcaica viene riadattata, affidando la *performance* agli attori, che – in più – dialogano tra loro; lo scambio di battute è reso a tratti incalzante dalle *antilabai*²¹, secondo un modulo già utilizzato negli anapesti del finale della *Medea* e poi di nuovo – con tutt'altra tonalità – in quelli dell'esodo delle *Baccanti*. Alle *antilabai* si associano echi verbali (es. v. 2 στεῖχε. στείχω.) e metrici, nella particolare realizzazione del dimetro (es. v. 16 [*Ip.*] στείχουμεν ἔσω. Ἀγ. ζηλῶ σέ, γέρον. – – ∘ ∘ – | – – ∘ ∘ –). La struttura stessa del dimetro recitativo, costruito per sizigie, individuate dalla costante dieresi, ben si presta ad evidenziare determinate tessere testuali, racchiuse nel singolo monometro (es. Ἀγάμεμνον ἄναξ al v. 3 e al v. 13; al v. 30 Ἀγάμεμνον, Ἀτρεΰς, una variante con un accostamento fortemente evocativo), altre volte compresse nel singolo 'piede' in una dizione fratta e agitata della sequenza (v. 43 τί πονεῖς; τί νέον περὶ σοί, βασιλεῦ; ∘ ∘ – | ∘ ∘ – | ∘ ∘ – | ∘ ∘ –). Il dimetro catalettico o paremiaco, nella sua funzione tradizionale, segna la pausa in chiusura di sistema e il cambio di interlocutore (vv. 10, 27, 48); degna di nota la clausola al v. 10, dove in concomitanza con il paremiaco il silenzio della natura sembra rispecchiarsi nel momento di silenzio della dizione.

Nella seconda parte in sistemi anapestici del prologo (vv. 115-63), successiva alla sezione in trimetri giambici, l'inserimento di anapesti presumibilmente lirici nelle battute di Agamennone servirebbe ad enfatizzare, con il cambio di resa, alcuni passaggi notevoli, in particolare quando il re riferisce il contenuto del messaggio scritto sulla tavoletta (vv. 115-16, 119-23), svela che Achille è del tutto ignaro delle presunte nozze con Ifigenia (vv. 128-32), lamenta la propria situazione (vv. 136 s.), e forse quando raccomanda al Servitore sollecitudine nel compiere la sua missione (vv. 141 s.). La marca lirica delle sequenze è riconoscibile dalla presenza di paremiaci olosondaici, talora consecutivi o in alcuni casi posti ad inizio di battuta (vv. 115 s. e 136 s.), dall'uso del vocalismo dorico, dalla successione dattilo-anapesto (v. 123;

²⁰ Murray 1909, al v. 1 dell'apparato della sua edizione, definisce il prologo *opus sane pulcherrimum*, e Fraenkel 1964, I, 502, ribadisce che l'autentica sezione prologica dell'*Ifigenia in Aulide* mostra «trotz ihres etwas verstümmelten Zustandes die *ultima maniera* des wandlungsfähigen alten Meisters in ihrer vollen Kraft und Schönheit».

²¹ Al v. 3 si ha un triplice cambio di interlocutore, come in Soph. *Tr.* 977.

cf. v. 1322 paremiaco con successione dattilo-anapesto collocato dopo paremiaco olospondaico), dalle interiezioni di lamento (vv. 136 s. in *incipit* di paremiaco), dal ricorrere di uno stile aulico²².

Questo «Mischstil», come lo definisce Stockert²³, di anapesti recitativi e lirici rappresenterebbe un *unicum* nella drammaturgia euripidea; se è pur vero che nessuna tragedia interamente tradata di Euripide si apre con una sezione anapestica²⁴, tuttavia bisogna notare che Euripide ha spesso sfruttato la polivalenza del dimetro anapestico fin dall'inizio del dramma, per caratterizzare scene e personaggi, dando maggior ritmo all'avvio della *performance* teatrale.

Per limitarci alle sezioni del prologo, ricordiamo i seguenti casi, ognuno diverso dall'altro: l'intervento di Thanatos nell'*Alceste*, gli anapesti di lamento di Medea dall'interno della *skene* in alternanza con quelli in recitativo della Nutrice; la monodia di Ecuba (davanti alla tenda di Agamennone) nell'omonima tragedia e la monodia della stessa protagonista nelle *Troiane* con il passaggio dal recitativo al lirico in coincidenza con movimenti sulla scena; la monodia di Ione – nell'omonimo dramma – prima in anapesti recitativi, poi in versi lirici, quindi ancora in anapesti, ma lirici. A questo elenco vanno aggiunti a buon diritto anche gli anapesti di lamento dell'*Andromeda*, citati nelle *Tesmofoiazuse* (vv. 1065-72): come informa lo scolio al v. 1065, tale sezione costituirebbe proprio l'inizio della tragedia (τοῦ προλόγου Ἀνδρομέδας εἰσβολή)²⁵, motivo per il quale vengono spesso menzionati come parallelo per il prologo dell'*Ifigenia*.

I ritmi del Coro.

Tra la scena del prologo, concluso dalla battuta pessimistica di un Agamennone turbato²⁶, e il primo episodio, avviato dal contrasto sticomitico tra il vecchio Servitore e Menelao, si inserisce il canto rasserenante della parodo (vv. 164-302).

²² Sugli elementi che contraddistinguono gli anapesti lirici da quelli non lirici si veda Pretagostini 1976, 183-7 (= 2011, 25-8). In questa parte anapestica, il ricorrere di presunte irregolarità metriche (es. v. 119 il prepositivo πρὸς in fine di verso: forse un caso di εἶδος Σοφόκλειον?), sono considerate da alcuni critici indizio della non autenticità della sezione: cf. Kovacs 2003, 82 s.

²³ Stockert 1992, II, 75, il quale osserva – in aggiunta – che esso «geht jedoch Hand in Hand mit ungewöhnlich hoch stilisierter Sprache dieser Partie».

²⁴ È questo uno degli argomenti forti portati a favore dell'interpolazione del prologo: così, ad es. Kovacs 2003, 80-3. Solo il *Reso*, che comunque è pseudo-euripideo, inizia con una breve sezione anapestica del Coro (o dei due semicori), cui segue il dialogo – sempre in anapesti e con *antilabe* – tra il Coro ed Ettore, appena uscito dalla tenda. Per quanto riguarda, invece, la tragedia frammentaria *Andromeda*, vd. nota seguente.

²⁵ Secondo la terminologia antica, il termine πρόλογος indicherebbe tutta la parte che precede la πρώτη λέξις del Coro (cf. Aristot. *Poet.* 1452b.23); sul senso di εἰσβολή cf. anche il finale della prima *hypothesis* della *Medea*. Circa il parallelo dell'*Andromeda* con il prologo dell'*Ifigenia*, mi sentirei di condividere l'opinione di Mastromarco 2008, 182: «per quanto possiamo affermare sulla base del materiale euripideo conservato, fu proprio nell'*Andromeda* che il tragediografo usò per la prima volta anapesti lirici a inizio di un prologo, inaugurando così una tecnica che è presente anche nel prologo dell'*Ifigenia in Aulide*». Sulla questione, oltre alle edizioni commentate del dramma, si veda il più recente studio di Major 2013.

²⁶ Vv. 161-3: nessun uomo è ὄλβιος, fino al termine della propria vita, né εὐδαίμων, perché nessuno è ἄλποος per natura; si tratta di una riflessione molto comune agli autori tragici.

Le giovani donne del Coro, venute dalla Calcide, descrivono attraverso una serie di immagini calligrafiche lo spettacolo degli eroi al campo e la flotta delle navi, nell'attesa di partire per Troia. Come è noto, alcuni critici ritengono interpolata – a vari livelli – la seconda parte della parodo (vv. 231-302), una ripresa del modello i-liadico del catalogo delle navi; anche sull'articolazione strofica di questi versi – due coppie strofiche ed epodo oppure tre coppie strofiche – c'è divergenza di pareri tra gli studiosi²⁷.

La distinzione tra le due parti tematiche del canto risulta ben evidente anche sul piano metrico-ritmico, secondo un modello utilizzato già nella parodo delle *Fenicie*, con analoghi *patterns* metrici.

La prima triade strofica (vv. 164-230) si articola prevalentemente in sequenze di eolo-coriambi, categoria ben rappresentata nella lirica delle ultime tragedie euripidee. Nella coppia strofica predominano i gliconei, strutturati in 'strofette' con ferecrateo di clausola, alla maniera di Anacreonte²⁸, strofette impiegate da Euripide nell'arco di tutta la sua produzione. Un significativo cambio di ritmo si registra a circa metà del canto con l'inserimento di una pericope di *metra* ionici (vv. 171-4 = 192-5), incorniciata dalla struttura metrica ambivalente – – – ∪ ∪ – – (ferecrateo/dimetro ionico) in funzione di passaggio slittante (da eolici a ionici e viceversa); nella strofe la *metabole* ritmica conferisce maggiore enfasi alle parole con le quali il Coro motiva ora il proprio arrivo e preannuncia i due temi principali dell'intera ode: l'armata degli Achei e la loro ingente flotta²⁹. E sempre nella strofe doveva colpire l'attenzione l'unico riferimento ad Agamennone (v. 177 ἐνέπους' Ἀγαμέμνονά τ' εὐπατρίδαν στέλλειν), veicolato dall'isolato dimetro anapestico chiuso da spondeo, un efficace richiamo al prologo della stessa misura metrica; nell'antistrofe (v. 198) questa sequenza dal lungo passo racchiude – in modo enfatico – la menzione di Palamede quale figlio di Poseidone. Al v. 178 = 199 con arte raffinata viene reintrodotta il ritmo eolico attraverso un telesilleo a base pirrichia³⁰, la doppia breve che riecheggia il

²⁷ Per una sintesi dei diversi pareri si veda Stockert 1992, II, 238 s., il quale propende per un'articolazione in strofe e antistrofe anche dei vv. 277-302 (così anche Jouan 1983); uno studio specificamente linguistico dei vv. 231-302 è stato condotto da Ferrari 1990. Per Kranz 1933, 234 ss., l'intera parodo rappresenta un esempio del *neues Lied* dell'ultimo Euripide, la cui ampiezza è dovuta all'influsso del ditrambo nuovo: è la parodo più lunga, seguita da quella delle *Baccanti* (103 versi), che appartengono alla stessa tetralogia. Come Wilamowitz 1921, 283, Kranz considera un epodo la sezione dei vv. 277-302 (ed ἐπωδός annota al v. 277 la terza mano di Triclinio).

²⁸ Si veda Gentili 1952, 47 s., che per queste brevi sezioni dei carmi di Anacreonte conia per l'appunto il termine «strofette»; esse si configurano anche come sistemi κατὰ κῶλον: vd. Pretagostini 1978, 166 s. (= 2011, 84 s.).

²⁹ All'inizio del v. 172 non sembra esserci motivo per sostituire il trådito Ἀχαιῶν con l'emendamento di Nauck ἀγαυῶν, accolto da Jouan; come nota Di Benedetto 1971, 258 n. 58, la ridondanza dovuta alla reiterazione del termine, in *incipit* anche al v. 171, va inquadrata nel fenomeno di autogermiazione dell'immagine, che caratterizza l'intera parodo. E si noti inoltre come, in una sorta di *Ringkomposition*, al v. 205 il termine Ἀχαιῶν concluda efficacemente la coppia strofica, dedicata alla descrizione degli eroi achei.

³⁰ Diversamente da Jouan, preferisco far terminare il *colon* del v. 178 con ἀπ'Εὐ-(ρώτα), in luogo di ἀπ' e quello del *respondens* in ἠδοναῖς (v. 199). Per l'interpretazione della sequenza ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ come telesilleo piuttosto che gliconeo si vedano Itsumi 1984, 67 e Martinelli 1997, 247 n. 55; ammette l'esistenza del gliconeo pirrichiocefalo Danesin 1998, 150-63, la quale si sofferma a lungo su questo tipo di realizzazione della base eolica. Che qui si tratti di un telesilleo sarebbe

movimento anapestico. La coppia strofica si conclude quindi con il priapeo (gliconeo+ferecrateo), tipica clausola degli eolo-coriambi (cf. vv. 1096 s.).

L'epodo, dedicato interamente ad Achille e alla sua corsa a piedi contro la quadriga di Eumelo, è costituito in prevalenza da dimetri coriambici, un'elegante variazione degli equivalenti gliconei, e presenta nel finale un sistema di tre tetrametri dattilici in sinafia³¹, chiuso da spondeo+itifallico (- - - - -); il ritmo dattilico ben si associa alla dizione epicheggiante della pericope, nella quale le due tessere πυρσότριχας, μονόγαλα (v. 225) e Πηλεΐδας σὺν ὄπλοισι (v. 228) ricoprono la misura del primo emistichio dell'esametro, fino alla cesura trocaica.

La seconda parte della parodo è impostata sulla sequenza - - - - - , definita generalmente «leccizio»; tuttavia, tale struttura, quando è pura, cioè con elemento libero in seconda sede realizzato da una sillaba breve, e a seconda del contesto in cui si inserisce può essere letta come sequenza giambica (acefala) o trocaica (catalettica)³². In questa ode essa si presenta quasi sempre nella forma pura (unica eccezione al v. 241) e viene spesso introdotta da cellule spondaiche e cretiche, dando vita ad un movimento ritmico ambiguo di tipo giambo-trocaico, cui si accorderebbero alcune isolate sequenze propriamente giambiche e trocaiche e il *colon* - - - - - (forse un ipodocmio: cf. v. 235 = 246 e 256 = 268)³³.

Dunque, la parodo ci offre subito un'interessante testimonianza delle modalità compositive che caratterizzano la lirica dell'ultimo Euripide, e in particolare: 1) costruzioni di strofi con sequenze di ritmo omogeneo, soprattutto eolo-coriambi, articolate anche in sistemi; la varietà ritmica è affidata alla polimorfia degli schemi, liberamente realizzati e persino estesi oltre i limiti della loro struttura, con il ricorso ad ardite soluzioni³⁴; 2) mescolanza di sequenze antitetiche, soprattutto a singola breve (giambi e trochei), anche attraverso l'aggiunta di prefissi, che determinano ambiguità ritmica³⁵.

Mentre l'uso del ritmo giambo-trocaico è limitato alla parte del catalogo delle navi, quasi ad evidenziarne il carattere maggiormente espositivo (è un ritmo che sembra anticipare i trimetri giambici e i tetrametri trocaici del primo episodio), le sequenze eolo-coriambiche costituiranno la tessitura ritmica dei tre stasimi, molto affine allo stile metrico della parodo; l'omogeneità della linea melodica, sporadica-

confermato dal sicuro telesilleo (- - - - -), col quale la sequenza è in sinafia (in responsione entrambi i *cola* hanno il medesimo schema): i due telesillei circoscrivono nella strofe l'accenno ad Elena e nell'antistrofe quello a Diomede.

³¹ Sull'identità del sistema, in cui i *cola* dattilici sono legati dai vari tipi di sinafia (verbale, ritmica e ritmico-prosodica) si veda Rossi 1978. Anche nelle *Baccanti* Euripide conclude il lungo epodo della parodo con un sistema di sequenze dattiliche in sinafia (vv. 163-9).

³² Così Pretagostini 1972 (= 2011, 1-15), il quale tende a considerare le strutture presenti nella parodo come sequenze giambiche (267).

³³ Secondo la lettura di Dale 1981, 144-7.

³⁴ Ad es. gliconei con elementi lunghi soluti (v. 165 = 186: - - - - -; v. 180 = 201 - - - - -; v. 183 = 204 - - - - -), dimetri coriambici di forma inusuale (v. 168 = 189 - - - - -; v. 209 - - - - -), con la sequenza avviata da αἰγυαλοῖς. Per un repertorio degli schemi in cui sono variamente realizzati gli eolo-coriambi in Euripide si rinvia a Lourenço 2010, 91-116.

³⁵ Sulle peculiarità della lirica dell'ultimo Euripide si veda Brown 1974; cf. anche Dale 1968, 95, la quale porta come esempio dell'intreccio dei ritmi giambo-trocaici (*epiplotke*) proprio la parodo dell'*Ifigenia in Aulide* (con un richiamo anche a quella delle *Fenicie*).

mente spezzata dal ricorrere di sequenze di natura diversa, e – per gli stasimi – persino quella dell'articolazione in strofe, antistrofe ed epodo (in *pendant* con la prima parte della parodo), dà compattezza alla voce corale, come un insieme ben distinto e compiuto, il che non vuol dire avulso dalla situazione drammatica. Nei corali le giovani donne di Calcide creano la cornice mitica in cui inserire la vicenda rappresentata sulla scena³⁶, delineandone le coordinate spazio-temporali: ricordano gli antefatti, descrivono il presente, addirittura anticipano e prefigurano il futuro – la distruzione di Troia – per poi tornare all'ἀρχὴ κακῶν, con una costruzione ciclica dell'intero racconto, che ha sullo sfondo sempre la guerra³⁷.

Veniamo, dunque, agli stasimi. Il primo stasimo (vv. 543-89) prende le mosse dall'elogio dell'eros misurato (strofe), poi tocca i temi dell'educazione e delle virtù civiche (antistrofe), e si conclude con un richiamo alla vicenda di Paride (epodo) e all'origine del conflitto tra Greci e Troiani, enfatizzata dal *paignion* ἔρωτος/ἔρις (vv. 585-7). In questo modo il Coro lega le proprie riflessioni all'antefatto del dramma e nel finale del canto tramite il nesso σὺν δὸρὶ ναυσί τ' (v. 588) si raccorda al tema ampiamente esposto nella parodo.

L'ode si apre con la strofetta tristica di due gliconei e ferecrateo, molto simile all'inizio della parodo, e prosegue con undici dimetri coriambici, chiusi da ferecrateo; nella strofe, in questa lunga serie si inserisce il gliconeo (v. 548) – nella sua equivalenza con il dimetro coriambico dell'antistrofe (v. 563) – e questa variante sembra dare risalto alla figura di Eros dalla chioma d'oro (ὁ χρυσοκόμας Ἔρωτος), qui nominato per la prima volta. La base con tribraco del gliconeo, presente anche nei due gliconei di apertura della strofe e in quello iniziale dell'epodo, si pone sulla stessa linea dell'*incipit* tribrachico dei dimetri coriambici della serie; in questi dimetri le tre brevi iniziali sono seguite da tre lunghe, secondo una realizzazione della sequenza che produce un forte contrasto ritmico (~ ~ ~ - - - ~ ~ -). La ricca gamma degli schemi dei coriambi registra altre due forme particolari: v. 553 - ~ ~ ~ - - - ~ ~ ~ -³⁸ (in responsione al v. 568 con ~ ~ ~ - - - ~ ~ ~ -: cf. vv. 753 s. = 764 s.), forma ripresa subito dopo, nell'epodo, ai vv. 574 e 576; v. 556 = 570 - ~ ~ ~ - ~ ~ ~ -, leggibile anche come una variante del v. 553.

Rispetto alla coppia strofica, costituita essenzialmente da due parti, nell'epodo è possibile riconoscere un'articolazione in cinque brevi pericopi di eolo-coriambi, che, sulla base della colometria qui adottata, sono caratterizzate in alcuni casi dalla sinafia tra i *cola* e definite dalle sequenze clausolari – ferecrateo (v. 575), reiziano coriambico (v. 578, v. 581) e reiziano giambico (v. 586) – concomitanti con pause sintattiche; tali pericopi inglobano le scenette della vita pastorale di Paride, del suo viaggio in Grecia e, in chiusura, l'accento alla spedizione contro Troia. Quest'ultima

³⁶ È questa un'altra analogia con il Coro delle *ierodouloi* nelle *Fenicie*, anch'esso apparentemente estraneo all'azione scenica: si veda Cerbo 1984-1985; cf. anche Medda 2005 (= 2013, 223-35).

³⁷ Molto interessante l'interpretazione delle donne del Coro come inviate di guerra, data dal regista Elie Malka nella messa in scena della tragedia al Teatro Stabile di Torino (novembre 2007): cf. *Guardare alla nostra contemporaneità*, intervista di L. Borello ad Elie Malka, nel Programma di sala di *Dossier Ifigenia*, Teatro Stabile di Torino 2007, 5-7.

³⁸ La sequenza si ottiene mantenendo la lettura ὦ Κύπρι dei codici.

pericope, di cui vengono proposte diverse colometrie³⁹, presenta un ritmo più vario. Al v. 587 il *colon* formato da sei brevi, corrispondente presumibilmente ad un *metron* giambico, per affinità con la sequenza precedente (˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – –), reitera la parte iniziale del dimetro coriambico del v. 580 (˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ –), con un riecheggiamento fonico e un sottile gioco di risonanza tra la κρίσις che ha reso folle Paride (ἔμηνε) e la conseguente ἔρις che provoca la guerra (ὄθεν ἔρις ἔρις: cf. v. 183), ma anche con un richiamo ad Eris che in origine ha provocato la κρίσις. Il *colon* è in sinafia ritmico-prosodica con una sequenza suscettibile di una duplice lettura: una serie dattilica, se si considera fine di verso per lo iato (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ –)⁴⁰, oppure un gliconeo dattilocefalo, con la lunga finale soluta (– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ ˘: cf. v. 573 e anche 180 = 201) per effetto della sinafia ritmico-prosodica con la clausola dell'epodo ἐς Τροίας πέργαμα. Quest'ultima sequenza, sulla base del testo tràdito, corrisponderebbe ad un docmio kaibeliano o prosodiaco docmiaco (– – – – ˘ –), fuori linea rispetto al contesto ritmico eolo-coriambico; per questo motivo la maggior parte degli editori accoglie la trasposizione proposta da Blomfield ἐς πέργαμα Τροίας, un reiziario coriambico (– – ˘ ˘ – –) presente anche ai vv. 578 e 581. Non credo sia necessario modificare il testo *metri causa*; la conclusione dell'epodo con il nesso che evoca la rocca di Troia attraverso il ritmo dolente del docmio nella forma particolare del kaibeliano crea, a mio avviso, un'arguta *liaison* con il secondo stasimo⁴¹; ne anticiperebbe, infatti, insieme con il contenuto, anche la tonalità patetica del racconto, benché poi la tessitura ritmica del corale continui ad essere in eolo-coriambi.

Così, con questo 'ponte' dal passato al futuro⁴², nel secondo stasimo il Coro prefigura l'arrivo della flotta a Troia e la conquista della città; i Troiani, dalle mura, con sgomento vedranno avvicinarsi l'armata greca, decisa a riportare in patria la divina Elena, causa di tutti i mali. E sarà pianto di donne per Pergamo presa d'assalto, e ansiosa attesa di un destino servile per le mogli dei Frigi. L'inganno ordito ai danni di Ifigenia renderà possibile questa guerra, descritta nelle atrocità che subiranno soprattutto le donne.

Anche il secondo stasimo (vv. 751-800) – come già accennato – presenta una partitura ritmica alquanto omogenea, in eolo-coriambi. Si apre con il priapeo (gliconeo+-ferecrateo), più frequentemente utilizzato con valore di clausola (cf. vv. 183 s. = 204 s.); qui ha la funzione di creare un collegamento con l'*incipit* della parodo e del primo stasimo, nel passaggio dai quali si ha il progressivo ridursi del numero dei

³⁹ Si veda la discussione in D'Aiuto 2002, 54-7, nell'ambito della lettura metrica – con ampio commento – dello stasimo, basata essenzialmente sulla colometria dei codici L e P e del *P. Köln* II, 67.

⁴⁰ Schroeder 1928, 161 la considera un alcmanio; Stockert 1992, II, 359, la descrive in questo modo: «2da^ (wilam.?)».

⁴¹ Cf. anche nel secondo stasimo al v. 762 s. l'analogo nesso ἐπὶ περγάμων / Τροίας e al v. 773 Πέργαμον δὲ Φρυγῶν πόλιν, quest'ultimo come avvio della prima parte dell'epodo (vv. 773-82), ritenuta interpolata da alcuni editori, che, sulla scia di Hartung, ne propongono l'espunzione (ad es. Stockert). Nelle diverse edizioni l'intero epodo è disseminato di *cruces* (Günther) o sottoposto ad interventi di vario genere (Diggle): sulla complessa questione si rinvia a Stockert 1992, II, 417-33.

⁴² Sia la strofe sia l'antistrofe iniziano proprio con il verbo al futuro, rispettivamente ἦξει (v. 751) e στάσονται (v. 761), con un'efficace contrapposizione tra il movimento dei Greci e la staticità dei Troiani.

gliconei (tre-due-uno). Dopo una parte centrale costituita da dimetri coriambici variamente realizzati, la coppia strofica termina con due gliconei, chiusi non dall'atteso ferecrateo, ma dalla sequenza - ∪ ∪ - - - ∪ - - interpretata come forma particolare di ipponatteo col *biceps* centrale contratto⁴³ oppure come dimetro dattilico+trocheo (o decasillabo alcaico)⁴⁴; per una maggiore conformità al contesto ritmico, si potrebbe pensare anche a un *dodrans* con *dragged close* seguito dal baccheo che ingloba il termine Ἀχαιῶν, efficace sigillo della coppia strofica (cf. v. 205).

L'epodo (vv. 773-800)⁴⁵ inizia, come la coppia strofica, con un priapeo seguito da un dimetro coriambico e termina con un ipponatteo ad *incipit* spondaico. La modalità di creare un legame tra sezione antistrofica e sezione astrofica del corale attraverso l'avvio del canto con il medesimo *pattern* metrico è riscontrabile anche nel primo e nel terzo stasimo. E come nel primo stasimo, anche qui l'epodo, pur nella problematicità di alcuni versi, mostra, rispetto alla coppia strofica, una maggiore varietà di forme metriche e di realizzazione degli schemi (gliconeo, ferecrateo, telesillegio, dimetro, enoplio e reiziano coriambico) che vivacizzano il movimento ritmico dell'ode.

Posta senz'altro in rilievo è al v. 783 la cellula cretica μήτ' ἐμοί, riecheggiata in μήτ' ἐμοῖσι τέκνων τέκνοις del gliconeo seguente; con essa il Coro focalizza l'attenzione su se stesso, per poi prestare la propria voce alle donne troiane nel discorso diretto dei vv. 790-3. Dal v. 783 diversi studiosi fanno cominciare l'epodo e da questo verso comincia anche la parte con notazioni musicali tramandata dal *P. Leid.* inv. 510; il papiro offre un contributo determinante per il testo e, secondo Comotti⁴⁶, anche per la sua interpretazione metrica. Nella colometria dei vv. 783-92, proposta da Comotti, e ripresa con lievi modifiche da Ferrari⁴⁷, agli eolo-coriambi si intercalerebbero delle sequenze anapestiche (vv. 788 s. e 792) – associazione non estranea alla prassi metrica euripidea⁴⁸ – e un docmio realizzato da sei sillabe brevi e lunga finale (v. 791 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ -); anapesti e docmio conferirebbero una connotazione trenodica al passo, e questo proprio nel momento in cui il Coro interpreta l'ansia e l'angoscia delle donne troiane, evidenziando lo stretto rapporto tra significante me-

⁴³ Così Wilamowitz 1921, 261 e Günther 1988, 44; Dale 1981, 150, denomina il *colon* «pendant octosyllables» e lo considera «a kind of pendant version of choriambic dimeter - ∪ ∪ - - - ∪ -» (151, nota a v. 761).

⁴⁴ Così Gentili – Lomiento 2003, 99: l'interpretazione alternativa del *colon* come decasillabo alcaico con spondeo in seconda sede rifletterebbe – notano i due studiosi – lo stile di Ibico, che «nel fr. 286 P.-D. lo usa come clausola di serie dattiliche (ibicei e alcmani)».

⁴⁵ Vd. *supra*, n. 41. Per l'epodo Jouan si limita ad accogliere l'espunzione, proposta da Monk, del sintagma πόλισμα Τροίας (v. 777).

⁴⁶ Comotti 1978.

⁴⁷ Ferrari 1984. Diversamente da Comotti 1978, 153 s., che accoglie al v. 789, in luogo di μῦθεῦσαι dei codici, la correzione μῦθεύουσαι (Matthiae) e isola la forma verbale come monometro anapestico olospondaico, Ferrari mantiene in modo opportuno la lezione trādita e la considera parte dell'intera sequenza di v. 788. Risulta così un dimetro anapestico (- - ∪ ∪ - - - - -), invece che una successione di ferecrateo acefalo-monometro anapestico (Comotti 1978, 154); per i vv. 790-2 i due studiosi presentano lo stesso testo e la medesima analisi metrica delle sequenze (anapesto/gliconeo/docmio/anapesto/gliconeo), ma con una diversa disposizione colometrica. Sulla colometria di questo stasimo, trādita dai codici e dai papiri, si veda la puntuale analisi con commento di Concilio 2002.

⁴⁸ Basti qui richiamare ad esempio il v. 177 = 198 della parodo di questa tragedia.

trico e significato del testo. Dunque, una mirata variazione al più uniforme ritmo eolo-coriambico dello stasimo, a sottolineare la maggiore intensità patetica di questa pericope.

Nel racconto del Coro, Troia è ormai conquistata, la guerra è finita, morti i suoi protagonisti, tra cui Achille. Ma è proprio Achille che, con un arrivo inatteso, apre il terzo episodio e lo domina: cerca Agamennone per riferirgli l'impazienza dell'esercito, incontra, invece, Clitemestra, che lo informa sulle sue presunte nozze con Ifigenia; ma poi interviene il vecchio Servitore con la notizia che le nozze erano solo un pretesto per condurre Ifigenia al sacrificio, svelando così l'inganno di Agamennone, e a quel punto Achille – in una lunga *rhexis* – mostra il carattere fiero dell'eroe, che si erge a difesa della fanciulla. Questa è, in breve, l'azione scenica che conduce al terzo stasimo (vv. 1036-97) e lo integra in modo contrastivo alla vicenda rappresentata⁴⁹.

Il corale dilata la cornice mitica, rievocando le splendide nozze di Peleo e Teti, controparte delle nozze tra Agamennone e Clitemestra e testimonianza dell'eros *metrios* lodato nel primo stasimo. La *Ringkomposition*, così realizzata sul piano tematico, è sostenuta anche sul piano metrico-ritmico, grazie alla strofetta di due gliconei e ferecrateo con la quale inizia il primo stasimo e si conclude il terzo.

Lo schema compositivo di questo stasimo, l'ultimo della tragedia, risulta impostato sulla tecnica del chiaroscuro, che Euripide sperimenta nella lirica fin dall'*Alceste* come espediente per accrescere il *pathos* del corale⁵⁰. L'atmosfera di festa delle nozze di Peleo e Teti (coppia strofica, vv. 1036-79), allietata da musica e danze, lascia il posto nell'epodo (vv. 1080-97) allo sconcerto per l'incombente sacrificio di Ifigenia, assimilato al rito del matrimonio tramite la menzione dell'atto di incoronare il capo della fanciulla. Con questo riferimento e il σὲ δ'(ἔ) rivolto ad Ifigenia assente dalla scena (cf. *Andr.* 1041) il Coro si rapporta direttamente alla situazione drammatica e pone le basi per un contatto con la protagonista, quale si verificherà nell'ultima parte lirica della tragedia.

In questo stasimo le sequenze eolo-coriambiche, intrecciandosi nelle loro diverse forme, danno vita ad un movimento ritmico più vario e dinamico in concomitanza – nella strofe – con la rievocazione dell'aspetto musicale del mito (vv. 1036-9). Il passo rapido del ritmo è sottolineato dalla frequente soluzione dell'elemento lungo negli eolo-coriambi e non solo: ad es. nell'*incipit* della coppia strofica dello stasimo (vv. 1036 s. = 1058 s. ◡ ◡ ◡ ◡ - - ◡ ◡ - - ◡ ◡ - | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ - ◡ ◡ -; cf. v. 1092), nella quarta sede del gliconeo al v. 1038 (- - - ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ -) come dell'ipponatteo al v. 1047 (- - - ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ - -), con un ricercato contrappunto tra la serie di lunghe e la serie di brevi, e poi nella terza sede dell'itifallico al v. 1048 (- ◡ ◡ ◡ ◡ - -); ai vv. 1054 s. è

⁴⁹ Il legame contrastivo tra la situazione drammatica e lo stasimo è delineato nei suoi vari aspetti da Walsh 1974; lo studioso riconduce tale fenomeno ad una tecnica già sperimentata da Euripide per altri corali (ad es. il primo stasimo dell'*Elettra*).

⁵⁰ Nel primo stasimo dell'*Alceste* (vv. 435-75), eseguito subito dopo che il corpo della protagonista è stato portato via dalla scena, l'effetto del chiaroscuro è provocato dal contrasto tra il breve, ma efficace riferimento alle feste Carnee, rallegrate dalla musica e dal canto e illuminate dal chiarore della luna (vv. 445 ss.), e – in perfetta corrispondenza antistrofica – la menzione del nero Ade e della «dimora senza sole», a cui Alceste si avvia (vv. 435 ss.): cf. Di Benedetto 1971, 241 ss. Nell'*Ifigenia in Aulide* la tecnica del chiaroscuro si dilata nel susseguirsi delle immagini belle e raffinate e giunge ad effetto solo con l'epodo.

interessante notare che il fenomeno della soluzione del *longum* si ha nei *cola*, legati dalla sinafia ritmico-prosodica, in cui si descrivono le danze delle Nereidi (˘ ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘ gliconeo, ripreso nell'epodo al v. 1087; - - ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘ telesilleo)⁵¹.

La scelta di affidare la linea melodica prevalente negli stasimi alla «grazia leggera»⁵² del ritmo eolo-coriambico sembra riflettere sul piano metrico quella marcata tendenza, tipica dello stile della nuova lirica euripidea e ben illustrata da Di Benedetto, a privilegiare l'immagine bella, calligrafica, come evasione scaturita «da un atteggiamento di ansiosa disaccettazione della realtà presente»⁵³. Un atteggiamento dettato dalla profonda sfiducia nella capacità degli uomini, quale si può cogliere proprio nel finale del terzo stasimo, inglobato nella strofetta gliconica (vv. 1095-7): l'ἀνομία domina sulle leggi, come – prima – l'empietà sulla virtù (vv. 1092-4), e non vi è gara comune tra gli uomini per scongiurare l'invidia degli dèi (μή τις θεῶν φθόνοϛ ἔλθῃ).

I ritmi di Ifigenia.

Dopo il terzo stasimo, alla voce lirica del Coro si sostituisce il canto dell'attore nella persona della protagonista, Ifigenia. C'è dunque un cambio di registro performativo e – come vedremo – anche ritmico, concomitante con lo sviluppo dell'azione drammatica e con il rilievo conferito alla figura della fanciulla nella seconda parte della tragedia. Tutto ciò sembra essere il risultato di un attento disegno.

La prima monodia di Ifigenia (vv. 1283-335)⁵⁴, situata tra l'uscita dell'attore (Agamennone) e una nuova entrata (Achille), ha funzione di *act-dividing song* e serve ad esprimere il lamento della fanciulla, quando apprende la sorte a cui è destinata. Per alcuni spunti tematici si ricollega agli stasimi, in particolare al primo, del quale riprende il motivo del giudizio di Paride e della passione per Elena, movente della guerra di Troia e dunque causa del triste destino di Ifigenia. Tuttavia, sul piano metrico-ritmico questa monodia si differenzia dai precedenti corali, in quanto, pur presentando una notevole varietà di strutture, è del tutto priva delle sequenze eolo-coriambiche proprie della *performance* corale.

Docmi, trochei, dattili, giambi, anapesti danno origine ad un'elaborata partitura metrica, secondo i principi della nuova lirica euripidea, e dunque ad un ritmo eterogeneo soggetto a frequenti *metabolai*, alternativo alla più uniforme espressione lirica del Coro⁵⁵. Ma anche la seconda monodia di Ifigenia (vv. 1475-99), basata essen-

⁵¹ È anche interessante osservare che tale fenomeno si registra essenzialmente nelle sequenze della strofe e dell'epodo, in cui va segnalata la particolare realizzazione di un *colon* eolo-coriambico (v. 1093 ˘ ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ ˘), attestato solo nelle *Baccanti* (vv. 112 = 127, 115 = 130).

⁵² Così Gentili 1952, 47, definisce l'agile movenza dei gliconei che compongono il fr. 13 Gent. di Anacreonte; essa caratterizza anche l'andamento ritmico di questi corali.

⁵³ Di Benedetto 1971, 271.

⁵⁴ Vd. *supra*, n. 7.

⁵⁵ È questo un segno evidente del progressivo affermarsi del canto a solo sul canto del Coro. Secondo quanto osservato dall'autore dei *Problemi* pseudoaristotelici (XIX 15), l'attore, divenuto un professionista persino virtuoso del canto, è maggiormente in grado di interpretare la notevole varietà ritmica e melodica della nuova musica, caratterizzata dal continuo e repentino mutare delle armonie; di contro, il Coro tende a garantire con l'uniformità ritmico-melodica del canto antistrofico anche l'uniformità dell'*ethos* (cf. Gentili 2006, 42 ss.). Questo fenomeno ha in parte determi-

zialmente su sequenze giambiche, con lo sporadico inserimento del docmio e dell'itifallico di clausola, si distingue sul piano metrico-ritmico dai corali finora eseguiti; con questo assolo la fanciulla, in uno stato di forte eccitazione, invita il Coro a compiere il rito prescritto, ad intonare per lei un peana ad Artemide e a danzare intorno all'altare della dea. Il tipo di costruzione 'atomistica' delle sequenze giambiche – composte da giambi uniti a cellule cretiche e bacchiache – sembra qui richiamare lo stile metrico della lirica eschilea⁵⁶, conferendo una patina di arcaicità a questa monodia di carattere rituale.

Il ritmo di Coro e attore.

Coro e attore, interpreti di due distinte linee melodiche, fanno convergere la propria voce nell'ultimo atto lirico della tragedia: il commiato di Ifigenia dalla scena. È un momento di forte impatto emotivo e di grande spettacolarità, cui contribuisce l'esecuzione di un atipico peana per Artemide, accompagnato dalla danza circolare del Coro⁵⁷.

Dopo un breve intervento in trimetri giambici, con il quale Ifigenia dà istruzioni al Coro sui preparativi del rituale, si susseguono tre modalità performative differenti – monodia, amebeo e canto del Coro –, ma impostate su una medesima partitura ritmica di marca giambica e caratterizzate dalla struttura astrofica. L'amebeo funge dunque da anello di congiunzione tra la monodia e il corale, che sulla base della colometria adottata ha analoga ampiezza della monodia (22 versi) e analogo *incipit* (vv. 1475 s. ἄγγετέ με τὰν Ἰλίου / καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν ~ vv. 1510 s. ἴδεσθε τὰν Ἰλίου / καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν), a guisa di canto antifonale⁵⁸; le giovani donne di Calcide, finora non coinvolte direttamente nell'azione drammatica, accolgono la richiesta della protagonista di intonare il peana ad Artemide (vv. 1467 s. ἐπευφημήσατ', ὧ νεανίδες, / παιᾶνα) e di cantarlo insieme con lei (v. 1492 συνεπαείδεται Ἄρτεμιν). L'unica – seppur breve – interlocuzione del Coro con un personaggio della tragedia (a parte la battuta dell'incerto finale di tragedia rivolta ad Agamennone) si realizza in modo significativo nella forma lirica e sulla base dello stesso ritmo; la ripresa delle sequenze metriche della monodia sia nel duetto sia nel canto corale sottolinea l'avvenuto contatto tra scena e orchestra, anche se poi l'ultimo brano del Coro, ese-

nato anche l'emarginazione del Coro. Alla stessa tetralogia dell'*Ifigenia* appartenevano le *Baccanti*, dove il Coro pervade con i suoi canti la tragedia, priva di monodie; eppure, il progressivo ridursi delle componenti strofiche delle odi, dall'ampia e solenne parodo al breve *astrophon* – il *kallinikos* per Dioniso – del quinto stasimo, indica la dissolvenza del Coro, per giunta di un Coro dionisiaco (cf. Di Benedetto 2004, 162 s.).

⁵⁶ Su questa caratteristica dello stile metrico di Eschilo si veda Pretagostini 2004 (= 2011, 299-310); lo studioso distingue due diverse tipologie di versificazione: per cellule metriche non omogenee, aggregate in una struttura cosiddetta 'atomistica' del verso, e per sizigie o *metra* ritmicamente omogenei. La modalità atomistica si ritroverebbe già in alcuni componimenti della lirica corale tardo-arcaica, al punto che per essa è stata coniata la definizione di *metra ex iambis orta* (17 s.).

⁵⁷ Vv. 1480 s. ἐλίσσεται ἄμφι ναῶν / ἄμφι βωμῶν Ἄρτεμιν. Per altri casi di danza circolare a teatro cf. Aesch. *Eum.* 307 ss. e Aristoph. *Thesm.* 954 ss. Sull'analisi drammaturgica del commiato di Ifigenia si veda Cerbo 2009.

⁵⁸ L'analogia di contenuto, lessico e metro tra i due brani ha spinto alcuni editori ad atezizzare il pezzo corale (cf. Stockert 1992, II, 617 s.); non sembra invece opportuno il tentativo di Hermann di ricostruire una responsione antistrofica tra monodia e corale.

guito mentre Ifigenia si allontana in solitudine dalla scena, sembra rimanere inascoltato.

Pur nelle diffuse incertezze del testo e della sua trasmissione, possiamo tuttavia constatare che, sotto l'aspetto della tessitura ritmica dei canti, con l'*Ifigenia in Aulide* Euripide ha lasciato a mo' di sigillo una sorta di compendio della sua arte lirica, quale sembra evidenziare lo stesso Aristofane nelle *Rane*. Nella presa in giro che Eschilo fa della versificazione euripidea, il poeta dapprima esegue, come rappresentativo della lirica corale, un canto preminentemente in eolo-coriambi (vv. 1309-28), un rocambolesco *jumble* di cola omoritmici⁵⁹, caratterizzati dall'estrema varietà dello schema; subito dopo Eschilo intona la monodia secondo il *tropon* euripideo (vv. 1331-63), un interessante *specimen* di partitura ritmica, caratterizzata da ardite *metabolai* e dall'estrema varietà dei metri (anapesti, dattili, docmi, giambi, trochei, cretici e con un significativo dimetro coriambico nell'iniziale allocuzione alla notte).

È forse con sottile ironia che nella battuta di raccordo tra il simulato corale e la monodia (vv. 1325-8), battuta in cui Eschilo assimila l'arte erotica della famosa cortigiana Cirene alle seduzioni argute della lirica di Euripide⁶⁰, Aristofane utilizzi per il canto la strofetta di due gliconei e ferecrateo (preceduta dal dimetro coriambico), così amata dal poeta di Salamina, ma – a quanto risulta – non disdegnata dallo stesso Eschilo. La medesima strofetta con la quale il Coro, poco prima, aveva elogiato proprio i κάλλιστα μέλη del poeta di Eleusi (vv. 1251-60).

Non so se con questo percorso di lettura basato sul ritmo siamo riusciti a trovare quella che, secondo il regista teatrale russo Vachtangov, è la chiave della rappresentazione del dramma; spero almeno di aver messo in luce come il ritmo sia un elemento portante ed irrinunciabile che – parafrasando Susanne Langer – rende 'poesia' il teatro euripideo.

Università di Roma "Tor Vergata"

Ester Cerbo
ester.cerbo@uniroma2.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andrisano 2011 = A.M. Andrisano (a c. di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale, Ferrara 17-18 dicembre 2009, Biblioteca di DeM 2011.

Benveniste 1951 = É. Benveniste, *La notion de «rythme» dans son expression linguistique*, *Journal de Psychologie normale & pathologie* 44, 1951, 401-10 (= Id., *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris 1966, 327-35).

Bonanno 2015 = M.G. Bonanno, *Riflessioni su ῥυθμός*, *Eikasmos* 26, 2015, 333-7.

Brown 1974 = S.G. Brown, *Metrical Innovations in Euripides' Later Plays*, *AJPh* 95, 1974, 207-34.

⁵⁹ Cf. Parker 1996, 506-9; Aristofane compone questo canto con *cola* alquanto usuali nella lirica di Euripide, ma per accentuare l'effetto comico li propone con grande libertà di soluzioni e combinazioni.

⁶⁰ Questo intervento di Eschilo è preceduto da una brevissima interlocuzione tra i due sfidanti, consistente in due gliconei con *antilabe*.

- Centanni 1995 = M. Centanni, *Metro, ritmo e parola nella tragedia greca. Le scene in tetrametri trocaici*, Lecce 1995.
- Cerbo 1984-85 = E. Cerbo, *Il coro nelle 'Fenicie' di Euripide: una testimonianza della nuova espressività teatrale*, *Dioniso* 55, 1984-85, 183-91.
- Cerbo 2009 = E. Cerbo, Χαῖρέ μοι, φίλον φάος. *Il commiato di Ifigenia dalla scena (Eur. IA 1467-1509)*, in C. Braidotti – E. Dettori – E. Lanzillotta (a c. di), οὐ πᾶν ἐφήμερον. *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma 2009, I, 93-106.
- Cerbo 2010 = E. Cerbo, *Parola, metro e scena nelle monodie di Ifigenia*, in M.S. Celentano (a c. di), *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandria 2010, 1-24.
- Collard – Morwood 2017 = C. Collard – J. Morwood, *Euripides. 'Iphigenia at Aulis'*, I-II, Liverpool 2017.
- Comotti 1978 = G. Comotti, *Parola, verso e musica nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide (P. Leid. inv. 510)*, in *Problemi di metrica classica. Miscellanea filologica*, Genova 1978, 145-62.
- Concilio 2002 = C. Concilio, *La colometria del secondo stasimo dell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide*, in C. Concilio – M. D'Aiuto – S. Polizio, *La tradizione metrica della tragedia greca*, Napoli 2002, 9-19.
- Condello 2015 = F. Condello, *Una nuova ricerca sul prologo dell' 'Ifigenia in Aulide'*, *ExClass* 19, 2015, 177-92.
- D'Aiuto 2002 = M. D'Aiuto, *La colometria del primo stasimo dell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide*, in C. Concilio – M. D'Aiuto – S. Polizio, *La tradizione metrica della tragedia greca*, Napoli 2002, 21-57.
- Dale 1968 = A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968².
- Dale 1981 = A. M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses II: Aelo-Choriambic*, London 1981 (BICS Suppl. 21.2).
- Dain 1965 = A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris 1965.
- Danesin 1998 = C. Danesin, *Gliconei in responsione in Euripide*, *MD* 40, 1998, 145-204.
- Di Benedetto 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto 2004 = V. Di Benedetto, *Euripide. Le 'Baccanti'*, Milano 2004.
- Diggle 1994 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1994.
- Distilo 2013 = N. Distilo, *Il prologo dell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide. Problemi di attribuzione e tradizione testuale euripidea*, Tübingen 2013.
- Drew-Bear 1968 = Th. Drew-Bear, *The Trochaic Tetrameter in Greek Tragedy*, *AJPh* 89, 1968, 385-405.
- Ferrari 1984 = F. Ferrari, *P. Leid. inv. 510 e il testo di Euripide, 'Ifigenia in Aulide' 783-92*, *CCC* 5, 1984, 19-22.
- Ferrari 1990 = R. Ferrari, *Osservazioni sulla parodo dell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide (vv. 231-302)*, *Eikasmos* 1, 1990, 101-9.
- Fraenkel 1964 = E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, Roma 1964.
- Gentili 1952 = B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1952.
- Gentili 2006 = B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma 2006².
- Gentili – Lomiento 2003 = B. Gentili – L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
- Goodridge 1998 = J. Goodridge, *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony*, London 1999.
- Günther 1988 = H.C. Günther, *Euripides. 'Iphigenia Aulidensis'*, Leipzig 1988.
- Imhof 1956 = M. Imhof, *Tetrameterszenen in der Tragödie*, *MH* 13, 1956, 125-43.
- Irigoin 1988 = J. Irigoin, *Le prologue et la parodos d' 'Iphigénie à Aulis'*, *REG* 101, 1988, 240-52.
- Itsumi 1984 = K. Itsumi, *The Glyconic in Tragedy*, *CQ* 34, 1984, 62-82.

Ritmo e ritmi della 'performance' nell' 'Ifigenia in Aulide' di Euripide

- Jouan 1983 = F. Jouan, *Euripide. 'Iphigénie à Aulis'*, VII 1, Paris 1983 (1993²).
- Kovacs 2003 = D. Kovacs, *Toward a Reconstruction of 'Iphigenia Aulidensis'*, JHS 123, 2003, 77-103.
- Kowalzig 2013 = B. Kowalzig, *Broken Rhythms in Plato's 'Laws'*, in A.E. Peponi (ed. by), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge 2013, 171-211.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Lourenço 2010 = F. Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama*, Coimbra 2010.
- Major 2013 = W.E Major, *Staging 'Andromeda' in Aristophanes and Euripides*, CJ 108, 2013, 385-403.
- Martinelli 1997 = M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di Metrica greca*, Bologna 1997².
- Mastromarco 2008 = G. Mastromarco, *La parodia dell' 'Andromeda' euripidea nelle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane*, CFC(G) 18, 2008, 177-88.
- Medda 2005 = E. Medda, *Il coro straniato. Considerazioni sulla voce corale nelle 'Fenicie' di Euripide*, Prometheus 31, 2005, 119-31 (= Id., *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 223-35).
- Moore 2008 = T.J. Moore, *Parakataloge: Another Look*, Philomusica on-line 7, 2008, 152-61.
- Murray 1909 = G. Murray, *Euripidis Fabulae*, III, Oxonii 1909 (1913²).
- Parker 1996 = L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1996.
- Pretagostini 1972 = R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, RFIC 100, 1972, 257-73 (= Id., *Scritti di metrica*, a c. di M.S. Celentano, Roma 2011, 1-15).
- Pretagostini 1976 = R. Pretagostini, *Dizione e canto nei dimetri anapestici di Aristofane*, SCO 25, 1976, 183-212 (= Id., *Scritti di metrica*, cit., 25-50).
- Pretagostini 1978 = R. Pretagostini, *Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον*, QUCC 28, 1978, 165-79 (= Id., *Scritti di metrica*, cit., 83-95).
- Pretagostini 2004 = R. Pretagostini, *Osservazioni sulla metrica nelle tragedie di Eschilo*, Lexis 22, 2004, 17-28 (= Id., *Scritti di metrica*, cit., 299-310).
- Rossi 1978 = L.E. Rossi, *La sinafia*, in E. Livrea – G.A. Privitera (a c. di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, II, 791-821.
- Rossi 2006 = L.E. Rossi, *Insegnare e imparare il greco oggi: la lingua e la cultura*, Scienze umanistiche 2, 2006, 87-102.
- Rossi 2007 = L.E. Rossi, *Metrica e scena. Roberto Pretagostini e il dramma greco*, Dioniso n.s. 6, 2007, 8-21.
- Schroeder 1928 = O. Schroeder, *Euripidis Cantica*, Lipsiae 1928².
- Stockert 1992 = W. Stockert, *Euripides. 'Iphigénie in Aulis'*, I-II, Wien 1992.
- Turato 2001 = F. Turato, *Euripide. 'Ifigenia in Aulide'*, Venezia 2001.
- Walsh 1974 = G.B. Walsh, *'Iphigenia in Aulis': Third Stasimon*, CPh 69, 1974, 241-8.
- Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

Abstract: «Rhythm is the commanding form of the play...it is precisely the rhythm of the dramatic action that makes drama "a poetry of the theatre"» (S. Langer). «To perceive the rhythm of a drama is to find the key to its presentation» (E. Vachtangov). Moving from these two statements, the paper analyzes the different metres and rhythms used by characters and chorus in Euripides' *Iphigenia at Aulis*. This work studies and presents the dramatic value of the rhythms as a key to the interpretation of the tragedy.

Keywords: Euripides, *Iphigenia at Aulis*, Rhythm, Metre, Performance.