

# **Il dialogo tra Clitemestra e il Coro nella scena finale dell'Agamennone (vv. 1407-1576)**

## **Struttura strofica, drammaturgia, assetto lirico**

**Liana Lomiento**

Università di Urbino «Carlo Bo», Italia

**Giampaolo Galvani**

Università di Urbino «Carlo Bo», Italia

**Abstract** The paper examines the final scene of the *Agamemnon*, and particularly the impressive musical section, with the dialogue between Clytemnestra and the Chorus, immediately preceding the concluding intervention by Aegisthus (vv. 1407-504). The articulated strophic structure of the entire section is analysed from the point of view of dramaturgy and scenic rendering; on this occasion, some precise critical-textual and methodological considerations are carried out concerning the general metrical structure of the song.

**Keywords** Agamemnon ll. 1407-1576. Lyric-epirrhematic amoibaion. Music. Dramaturgy. Colometry.

**Sommario** 1 Struttura strofica e drammaturgia (Liana Lomiento). – 2 Assetto lirico (Giampaolo Galvani).

### **1 Struttura strofica e drammaturgia (Liana Lomiento)**

Il finale dell'*Agamennone*, come anche il finale delle *Eumenidi*, che, rispettivamente, aprono e concludono la trilogia dell'*Oresteia*, sono per la gran parte occupati, nella concezione dell'autore, da una tipologia scenica che negli studi moderni è definita 'amebeo lirico-epir-



**Edizioni  
Ca' Foscari**

**Lexis Supplementi | Supplements 10**

e-ISSN 2724-3362 | ISSN 2210-8866

ISBN [ebook] 978-88-6969-632-9 | ISBN [print] 978-88-6969-633-6

**Peer review | Open access**

Submitted 2021-12-22 | Accepted 2022-03-07 | Published 2022-12-13

© 2022 Lomiento, Galvani | 4.0 International Public License

**DOI 10.30687/978-88-6969-632-9/001**

rematico'. Si tratta di una forma di dialogo caratteristica del teatro greco classico, nota a noi proprio a partire dai *Persiani* di Eschilo, rappresentati nel 472 a.C. In questa tipologia di dialogo, intervengono di norma due personaggi o, com'è più consueto nel teatro eschileo superstiti, il Coro e un personaggio. Di essi, l'uno, in Eschilo solitamente il Coro, intona un canto, nei versi tipici dell'antica tradizione lirica, e l'altro replica pronunciando, di norma, trimetri giambici, misure di ritmo ternario o, più raramente, dimetri anapestici, misure di ritmo più largo, quaternario, tipiche della recitazione o del recitativo.<sup>1</sup> Questi interventi recitati, o in recitativo, sono definiti 'epirremi' negli studi moderni.<sup>2</sup> Per via del suo carattere dialogico, da cui la designazione di *amoibaion* ('dialogo'), l'amebeo lirico-epirrematico è un genere strofico eminentemente teatrale, con la caratteristica del doppio registro, del canto e della recitazione, che lo rende unico e del tutto peculiare rispetto a ogni altra scena dialogata del teatro, sia antico che moderno.<sup>3</sup> Proprio per via di questa particolarissima struttura, che lascia interagire, nella forma di botta e risposta, il recitato (o il recitativo) e il canto, l'amebeo lirico-epirrematico ha sollecitato gli studiosi di volta in volta a indagarne le caratteristiche tematiche e psicologico-emotive, come pure gli aspetti musicali inerenti alla specifica articolazione strofica delle parti cantate e recitate. Sotto questo rispetto, la struttura lirico-epirrematica è utilizzata dagli antichi autori di teatro con una certa libertà nella realizzazione e nel bilanciamento tra le sezioni in versi lirici, destinate al canto che in Eschilo sono sempre in responsione tra loro, e le sezioni epirrematiche, che in molti casi sono anch'esse tra loro in responsione, secondo uno schema **AbA'b'** ...,<sup>4</sup> ma in molti altri esibiscono estensioni asimmetriche, con schema **AbA'c** ..., in obbedienza a specifiche ragioni estetiche e drammaturgiche.<sup>5</sup> Sono segnali importanti che ineriscono alla concezione musicale, e sono dunque elementi della significazione non assolutamente sottovalutabili ai fini di una esatta intelligenza dell'opera teatrale antica. L'indagine sulle forme musicali consente, nel caso specifico, un parziale recupero dell'impatto estetico dell'arte eschilea, tale da trasformarci in 'spettatori', in luogo di 'lettori'.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> In occorrenze isolate si trovano anche tetrametri trocaici catalettici, in *Pers.* 697-9; in Sofocle, anche in esametri dattilici, cf. Lomiento 2020a, 154-7.

<sup>2</sup> Cf. Lomiento 2018a, 11 nota 10.

<sup>3</sup> Lomiento 2018a, 11 e nota 11.

<sup>4</sup> Con le lettere maiuscole che indicano le sezioni liriche, e le lettere minuscole che indicano le sezioni epirrematiche.

<sup>5</sup> Cf. Lomiento 2018a, 15; per il caso delle *Vespe* cf. Lomiento 2020a.

<sup>6</sup> Sull'importanza di questa 'trasformazione' nell'avvicinarsi all'arte antica, cf. Scott 1984, 77.

Nel finale dell'*Agamennone*, la forma musicale dell'amebeo lirico-epirrematico, nel modo specifico, e molto originale, in cui Eschilo lo ha concepito, dà un contributo significativo alla definizione dei personaggi, in particolare del personaggio di Clitemestra, e al potente effetto emotivo della scena sul pubblico. Provare a evidenziarlo sarà l'oggetto del mio breve intervento.

Nonostante il Coro dei vecchi consiglieri fedeli al re Agamennone manifesti a più riprese, nel corso di questa tragedia, la tendenza a inquadrarla nel ruolo di una donna facile a entusiasinarsi, credula e impressionabile, conforme al pensiero comune che riservava ai soli maschi la capacità di prendere decisioni sagge, confinando le femmine ai domini dell'emotività e dei sentimenti,<sup>7</sup> Clitemestra dimostra ben presto di saper parlare e ragionare in maniera assennata, come farebbe un uomo,<sup>8</sup> e reagisce con fastidio alle critiche degli anziani.<sup>9</sup> Ella è ben consapevole dei doveri che tradizionalmente spettano alla sposa fedele,<sup>10</sup> di proteggere i beni dello sposo e difendere l'integrità della casa. Tuttavia sa appropriarsi, al momento opportuno, del linguaggio tipico della sfera maschile e della guerra, arrivando in qualche caso a rappresentarsi in termini di parità rispetto al maschio, al punto di indurre lo stesso Agamennone ad ammonirla,<sup>11</sup> e a equiparare la propria azione assassina ad un cimento degno di un eroe dell'epica.<sup>12</sup> In tutta la tragedia, Clitemestra si mostra in grado di utilizzare il linguaggio in maniera manipolativa e mimetica, secondo quanto di volta in volta sembra più funzionale ai suoi piani.<sup>13</sup> La diabolica abilità della regina ad atteggiarsi attraverso parole ingannevoli, la sua 'lingua odiosa di cagna', è stigmatizzata nel discorso profetico di Cassandra,<sup>14</sup> ove è messo a nudo il rovesciamento dei ruoli tra maschio e femmina che ha percorso la prima parte della tragedia e, con la visione della vacca che aggredisce il toro, è efficacemente anticipata l'inaccettabile uccisione dell'uomo perpetrata dalla femmina.<sup>15</sup> Il pudore che di norma

**7** Cf. vv. 277, 479-86; Medda 2017, 2: 194.

**8** Cf. v. 351.

**9** Cf. vv. 590-3; Medda 2017, 2: 346.

**10** Cf. vv. 605-11, 861-913.

**11** V. 940: «non s'addice a una donna desiderare lo scontro». Qui e in seguito, le traduzioni che adotto per l'*Agamennone* sono quelle di Medda 2017; cf. anche vv. 1390-4, 1399, 1401-3; Medda 2017, 3: 353.

**12** Cf. vv. 1377-8, 1404-6.

**13** Cf. v. 1372 ss., che Medda 2017, 3: 316, definisce la *rhexis* dello smascheramento, nella quale si svela la natura ingannatrice del *logos* usato dalla regina in precedenza, cf. specialmente i vv. 855-913.

**14** V. 1228; così intende Medda 2017, 3: 234.

**15** Cf. vv. 1125-8, 1228-31. Di qui la ricerca, da parte di Cassandra, vv. 1232-6, di una definizione adatta a descrivere la natura perversa della donna capace di simili aberrazioni; cf. Medda 2017, 3: 237.

contraddistingue il comportamento femminile è effettivamente rifiutato da Clitemestra, al punto che ella giunge a compiacersi dell'assassinio e persino del sangue che la imbratta, proprio come le Erinii, nelle *Eumenidi*, dell'odore del sangue di Oreste.<sup>16</sup> Osserva bene Enrico Medda nel suo recentissimo commento, che Clitemestra presenta la propria azione come l'esito legittimo di un'ostilità insanabile: ella ha ucciso un nemico, e ciò le dà il diritto, come a un guerriero dell'*epos*, di levare il suo vanto sul corpo che giace.<sup>17</sup> È un vanto intollerabile e assurdo per gli anziani di Argo, sul cadavere del re. Nella parte conclusiva della tragedia, dopo il delitto, la donna è ormai pronta a combattere a viso aperto, senza più necessità di inganni. Esige d'essere trattata da pari a pari, suscitando lo sgomento del Coro, come risulta chiaro dai vv. 1399-406, dove all'esclamazione di stupore con cui i vecchi di Argo reagiscono all'audacia verbale della regina, e al vanto inopportuno, ella risponde fiera:

cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia.

È a questo punto che inizia l'amebeo lirico-epirrematico con cui l'*Agamennone* si avvia alla conclusione. La sua struttura strofica si può schematizzare come segue (vv. 1407-576):

**A** (1407-11) **b** (1412-25) **A'** (1426-30) **c** (1431-47)

**B** (1448-54) **C** (1455-61) **d** (1462-7) **B'** (1468-74) **d'** (1475-80)

**D** (1481-8) **E** (1489-96) **e** (1497-504) **D'** (1505-12) **E'** (1513-20) **f** (1521-9)

**F** (1530-6) **G** (1537-50) **g** (1551-9) **F'** (1560-6) **h** (1567-76)

L'intensificazione dell'emotività del Coro è segnalata, al livello della musica, dal passaggio dal semplice dialogo in trimetri giambici al canto, con il quale i vecchi argivi aprono la scena (**AA'**). La sfrontatezza di Clitemestra è qui, per un colmo di incredulità, attribuita all'effetto di qualche cibo, o bevanda malefica.<sup>18</sup> Nell'antistrofe, il Coro esprime una nuova condanna per i 'pensieri smisurati' e la superbia della donna, conseguenti al suo crimine: un grumo di sangue si scorge ancora sugli occhi, ed ella dovrà pagare 'colpo su colpo'

---

**16** Cf. vv. 1372, 1389-92; *Eum.* v. 254.

**17** Medda 2017, 3: 332.

**18** Cf. vv. 1407-11.

per ciò che ha commesso.<sup>19</sup> Se il canto è il segno attraverso il quale la musica evidenzia la commozione e l'afflizione del Coro, i trimetri giambici di Clitemestra nella replica epirrematica (**bc**) stilizzano il controllo razionale e la risolutezza con cui la regina recrimina e ribatte, punto per punto, alle accuse, contestando che nessuno osò muovere una critica quando il re sacrificò la piccola Ifigenia, 'frutto carissimo' delle sue doglie.<sup>20</sup> Per la giustizia di sua figlia, per la Rovina e l'Erinni, ella sgozzò lo sposo: qui, la menzione dell'Erinni introduce l'idea della vendetta in seno alla famiglia, e prepara il tema centrale sviluppato nel resto dell'amebeo, ovvero l'azione di potenze demoniche che si sono scatenate all'interno della casa. A partire dal v. 1448, l'articolazione strofica dell'amebeo si complica.<sup>21</sup> Il dialogo lirico-epirrematico propriamente detto prosegue ancora con tre coppie antistrofiche intonate dal Coro (**BB DD' FF'**) cui, rispettivamente, s'intercalano gli interventi epirrematici di Clitemestra (**dd', ef, gh**). Questi ultimi non sono più in trimetri giambici recitati, ma in dimetri anapestici, che introducono l'effetto di un 'allargando' metrico-ritmico, per usare un'immagine attinta al gergo della musica, che connota il tono ora più maestoso e imponente della regina, ulteriormente marcato, forse, dalla resa in recitativo.<sup>22</sup> In più, tra le sezioni lirico-epirrematiche propriamente dette, s'interpongono quattro strofe 'aggiunte': due strofe mesodiche, tra la strofe e l'antistrofe, rispettivamente della II e della IV coppia (**BCB, FGF'**), e due efimnii, ovvero ritornelli lirici, che si ripetono identici dopo la strofe e l'antistrofe della III coppia (**DED'E'**). Anche in questa sezione del dialogo lirico-epirrematico, così complesso sul piano strofico-musicale, il confronto tra i vecchi e la regina prosegue tra smarrimento, biasimo e indignazione, quando Clitemestra, prendendo spunto dal riferimento fatto dal Coro al demone vendicatore che si abbatte sulla reggia (1468), e dopo avere rievocato le vicende degli Atridi (1462-7, 1475-80, **dd'**), dove affondano le autentiche radici dei mali della stirpe, giunge a identificarsi con l'antico aspro demone di Atreo (1501), con l'Erinni stessa, 'commensale crudele', che 'ha dato in pagamento' Agamennone, aggiungendo un adulto al sacrificio dei giovani (1502-4, 1524-7, **ef**).<sup>23</sup> La maggiore complessità strofica e musicale, e l'introduzione dei dimetri anapestici che sostituiscono i trimetri giambici nelle sezioni epirrematiche contribuiscono, in sintonia con il testo verbale, a connotare il clima psicologico di crescente gravità che ca-

---

**19** Vv. 1426-30.

**20** Vv. 1417-18.

**21** Gli editori ottocenteschi ritenevano separate le due sezioni ai vv. 1407a-47 e ai vv. 1448-575, erroneamente: si tratta di due fasi distinte del medesimo amebeo.

**22** Come ritengono ad esempio Scott 1984, 71; Sommerstein 2012, 153.

**23** Vv. 1468, 1475-80, 1501, 1502-4.

ratterizza questa parte del dialogo fino alla sezione conclusiva, dove l'ultima coppia antistrofica (**FF'**) evidenzia, nel culmine del confronto, l'incapacità del Coro a proseguire un dialogo infruttuoso con la regina, e a temere per la rovina in cui sembra 'invischiata' la stirpe.<sup>24</sup> Le ultime repliche di Clitemestra (**gh**), d'altra parte, si chiudono con una nota d'incertezza sul futuro, forse foriero di nuovi delitti, subito prima che Egisto faccia il suo ingresso per dare spazio all'*exodos*.

Intendo soffermarmi ora a esaminare più da vicino la funzione estetica e drammaturgica degli anapesti introdotti in questi versi in luogo dei trimetri giambici nelle sezioni epirrematiche alla luce dell'*usus* eschileo e, d'altra parte, il significato musicale delle sezioni liriche aggiunte, introdotte all'interno della bilanciata struttura *standard* del dialogo lirico-epirrematico. Se guardiamo alle tredici scene di amebeo lirico-epirrematico che si contano nel teatro eschileo superstite, le misure anapestiche nelle sezioni epirrematiche sono utilizzate soltanto in tre occorrenze.<sup>25</sup> Di queste, due nella sola *Oresteia* ovvero, oltre all'amebeo dell'*Agamennone* del quale ci stiamo occupando, nelle *Eumenidi*.<sup>26</sup> Quest'ultima tragedia, come dicevamo, ha - proprio come accade nell'*Agamennone* - il finale occupato quasi interamente da una spettacolare scena di amebeo lirico-epirrematico tra le Erinni e Atena. Il terzo caso è nel *Prometeo*,<sup>27</sup> nel dialogo lirico-epirrematico di Prometeo con le figlie di Oceano. Ci troviamo nella parodo, il canto d'ingresso del Coro sulla scena, e gli anapesti

<sup>24</sup> Vv. 1530, 1566.

<sup>25</sup> Cf. Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1); sono esclusi da questo novero i frammenti, per i quali, nella maggioranza dei casi, non è evidentemente possibile ricostruire il contesto strofico-musicale. Non incluso in questo novero neanche *Choeph.* vv. 306-478; nel grandioso disegno musicale del *kommos* delle *Coefore*, che occupa un sesto dell'intera tragedia si snoda una lunga, articolata invocazione allo spirito di Agamennone, a tre voci, intorno alla sua tomba, e al tempo stesso un tardivo compianto funebre, a cui prendono parte Oreste, Elettra e il Coro delle fanciulle portatrici di libagioni. Il canto spetta a tutte e tre le voci, al solo Coro le sezioni anapestiche (cf. Sommerstein 2012, 127-8). Nonostante esibisca la tipica alternanza di canto e sequenze apparentemente epirrematiche (qui anapestiche), la scena non sembra rientrare nella tipologia dell'amebeo lirico-epirrematico, dove solitamente dialogano due voci discordanti, giacché si tratta invece, come detto, di una lunga preghiera comune. Gli anapesti di apertura introducono il lamento, con l'invocazione delle Moire potenti, che compiano giustizia (vv. 306-14), gli anapesti finali suggellano il canto con un'ultima invocazione agli dei beati che concedano aiuto, e la vittoria (vv. 476-8). Nelle sezioni anapestiche intercalate alle sezioni in versi lirici, le fanciulle partecipano al lamento, di volta in volta interagendo con Elettra. Sembra, in un tale contesto, del tutto naturale ipotizzare che anche le sezioni anapestiche fossero in questo caso intonate, al pari di tutte le altre strofe liriche: tale la verisimile opinione di Scott 1984, 88-90; cf. spec. 92 «in the *Choephoroi*, since there is unity among the participants, there is no need for the inflexible opposition inherent in the epirrhematic form». La complessa articolazione del canto ha lo schema ABA'b CBC'c DEDb' FEF' GHII'G'H' LL' MM'd, cf. Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1). Wilamowitz la definì la struttura più complessa nella poesia greca, cf. Scott 1984, 87 e nota 92.

<sup>26</sup> *Eum.* vv. 778-1020.

<sup>27</sup> Vv. 114-92.

pronunciati dal Titano che risponde al canto delle dee tipicamente ne accompagnano l'entrata.<sup>28</sup> Il tono è grave e ricco di *pathos*: Prometeo deplora la propria tormentata condizione, e la dispotica durezza di Zeus.<sup>29</sup> Ha i caratteri tipici di un amebeo lirico-epirrematico anche l'ampia scena che occupa quasi per intero il finale delle *Eumenidi* ed esibisce nelle sezioni epirrematiche che spettano alla dea Atena in dialogo con le Furie, la medesima transizione dai trimetri giambici alle misure anapestiche osservabile già nella prima tragedia della trilogia, ed è una corrispondenza che non sembra casuale.<sup>30</sup> Anche qui, come nelle repliche di Clitemestra nell'*Agamennone*, il passaggio alle misure anapestiche segna un innalzamento del registro discorsivo, con l'introduzione di un ritmo improntato a maggior compostezza e maestà:<sup>31</sup> da una prima fase del dialogo nella quale la dea Atena, recitando in trimetri giambici, tenta con argomenti persuasivi di placare la furia delle dèe,<sup>32</sup> nella seconda parte della scena, una volta ottenuta la disponibilità delle Erinni a deporre l'ira e a cooperare, ha inizio una nuova sezione dell'amebeo lirico-epirrematico,<sup>33</sup> nella quale s'intrecciano le voci delle Erinni, ormai benevole, che intonano benedizioni per la città, e di Atena, in misure anapestiche recitate (o eseguite in recitativo), con cui la dea rende grazie a *Peitho*, che le ha consentito la vittoria,<sup>34</sup> ed esorta gli Areopagiti dapprima, e poi l'intera cittadinanza, a rispettare la grandezza delle dèe che la città acquisisce, e a rendere loro i giusti onori. Esattamente come nelle *Eumenidi*, anche nell'*Agamennone* il passaggio dalle sezioni epirrematiche in trimetri giambici recitati a quelle in misure anapestiche

**28** La struttura del dialogo è ABbB'c CdC'e (bcde = an), vedi Lomiento 2018a, 21 (Tabella 1). Sull'ingresso 'a volo' del Coro nel *Prometeo*, cf. *ex.gr.* Di Benedetto, Medda 1997, 86 s. L'ingresso in volo non esigerebbe propriamente d'essere sostenuto da anapesti 'di marcia', che tuttavia, almeno a livello funzionale, sembrerebbero segnalare l'arrivo in scena del gruppo corale; vedi *infra*, pp. 16-17.

**29** Non entro qui nella dibattuta questione dell'autenticità del *Prometeo*, sulla quale le posizioni degli studiosi si dividono. Cf. Di Benedetto, Medda 1997, 339-40, con dosso-grafia. Mi limito a considerare l'opera in quanto trasmessa come parte del *corpus* eschileo; in ogni caso le osservazioni di carattere formale, inerenti alla prassi compositiva e allo stile musicale delle opere, consentono di evidenziare - in questa tragedia - analogie e differenze rispetto allo stile eschileo.

**30** Vv. 778-1020; schema: 778-891 AbA'c BdB'e (bcde = 3ia); 916-1020: AbA'c BdB'd' CeC' (bcdd'e = an). Si tratta, in entrambi i casi, di figure femminili e autorevoli, che intendono ripristinare una forma di giustizia: primitiva, e ispirata al principio del taglio, quella di Clitemestra, nuova e 'politica', quella di Atena.

**31** Vv. 927-37, 948-55, 968-75, 988-95, 1003-13.

**32** Vv. 778-891.

**33** Vv. 916-1020.

**34** Vv. 970-1.

recitate, o eseguite in recitativo,<sup>35</sup> è il segno, al livello musicale, di un innalzamento del tono, quando Clitemestra, identificata con la figura stessa del 'demone vendicatore' di Ifigenia,<sup>36</sup> con accresciuta imponenza e autorità risponde alle accuse inflessibili del Coro.<sup>37</sup> Lasciando da parte il caso del *Prometeo*, dove l'uso degli anapesti epirrematici nella parodo lascia a mio avviso un'incertezza sulla funzione propria di queste misure, tra la solennità del testo pronunciato dal Titano e la circostanza scenica, che potrebbe plausibilmente indicare per le sequenze anapestiche una funzione di accompagnamento dell'ingresso del Coro, secondo una prassi più comunemente riscontrabile in Euripide e, soprattutto, in Sofocle (vedi *infra*, e p. 9), i dati significativi in nostro possesso, provenienti da *Agamennone* ed *Eumenidi*, dove - come osservato - gli anapesti si avvicinano a sezioni epirrematiche in trimetri giambici, con un effetto, dicevamo, di 'allargando' metrico-ritmico, fanno ritenere che Eschilo usasse gli anapesti nelle sezioni epirrematiche nel dialogo lirico-epirrematico con la funzione di connotare un discorso di registro più alto, più maestoso, più pieno e prominente. Tale impressione trova forse conferma nella ripresa di questa originale tecnica eschilea da parte di Euripide nell'*Alceste*,<sup>38</sup> dove la transizione dai trimetri giambici ai dimetri anapestici nelle battute epirrematiche di Admeto in dialogo con il canto della sposa morente segna di fatto un allargarsi del ritmo nel momento culminante dell'invocazione ad Alceste, che non muoia, ed è anche notevole, qui, l'esatta simmetria, che emula il modello, delle parti liriche ed epirrematiche assegnate ai due coniugi.

Per il resto, in Euripide l'anapesto nel dialogo lirico-epirrematico è usato in altri quattro casi (su un totale di 28 amebai lirico-epirrematici), contestualmente all'annuncio dell'ingresso di un personaggio sulla scena, come in *Andr.* 1173-230 (vv. 1226-30) oppure nella parodo (*Med.* 96-212) e nell'epiparodo (*Alc.* 861-933). In *Andr.* 501-44, pur se in assenza di una transizione dai trimetri giambici ai dimetri anapestici, l'anapesto sembra riprendere la medesima funzione espressiva di 'allargando' del metro-ritmo, e dunque di istituzione di un clima solenne, che ha nell'*Agamennone* e nelle *Eumenidi*. È qui significativo che, evidentemente al fine di differenziare meglio la funzione espressiva degli anapesti epirrematici di Menelao, il salvifico ingresso di Peleo sia annunciato dal Coro in trimetri giambici, in luogo degli anapesti, consueti in questi

**35** Scott 1984, 71 sostiene siano in recitativo; così anche Sommerstein 2012, 153; Rosenmeyer 1982, 31. Cf. *supra* nota 22.

**36** V. 1501.

**37** Cf. Lomiento 2018b, 42 nota 78.

**38** Vv. 243-79.

casi di annuncio, vv. 545-6. In Sofocle, l'uso delle misure anapestiche nelle sezioni epirrematiche si registra in sei occorrenze, su un totale di diciassette casi di amebeo lirico-epirrematico; in quattro casi (*Ai.* 201-62; *Ant.* 802-38; *Phil.* 135-218; *OC* 118-253) si usano solo misure anapestiche, in due casi invece (*Ant.* 1257-305, 1306-46) si usano sia i trimetri giambici che i dimetri anapestici. Tale distribuzione, tuttavia, non sembra, nell'opera superstita di Sofocle, minimamente influenzare l'aspetto espressivo. In tutti e sei i casi, in effetti, le sezioni anapestiche o risultano incastonate nella parodo dialogica, e dunque la scelta del metro può essere determinata, come anche in Euripide, dalla funzione tipica che l'anapesto ha in molti canti d'ingresso corale (ad es. *Ant.* 201-61; *Phil.* 135-218; *OC* 118-253) oppure le battute epirrematiche in anapesti sono contestuali all'annuncio di un personaggio che fa il suo ingresso in scena (*Ant.* 802-38; 1257-305), o dell'uscita di tutti al termine della tragedia (*Ant.* 1347-53) e dunque prevale in questi casi la funzione del metro di annuncio. In conclusione, l'uso delle misure anapestiche negli amebai lirico-epirrematici di Sofocle non sembra avere la medesima funzione, osservabile in Eschilo, di 'allargando' del ritmo che sostiene una dizione più solenne, ma la funzione didascalica di un indicatore di scena, in concomitanza con il canto di ingresso del Coro oppure con le entrate o le uscite dei personaggi.

Tornando al finale dell'*Agamennone*, c'è un ulteriore aspetto interessante. Rispetto alla funzione espressiva di 'allargando' del ritmo, che diviene più statico, maestoso e prominente, sottolineata dalle misure anapestiche nelle sezioni recitate (o in recitativo) degli amebai lirico-epirrematici, mi sembra che un ruolo espressivo del tutto differente sia svolto dagli anapesti cantati che introducono ciascuna delle quattro strofe 'aggiunte', in posizione, rispettivamente, di mesodo e di efimnio (**C EE' G**), intercalate alla struttura bilanciata e perfettamente riconoscibile dell'amebeo lirico-epirrematico (**AbA'c BcDb'd' DE eD'E' f FGg F'h**):<sup>39</sup>

<sup>39</sup> La presunta irregolarità strutturale dell'amebeo parve problematica agli editori ottocenteschi, che ipotizzarono la presenza di lacune, con l'intento, da una parte, di ripristinare la risonanza anche negli epirremi anapestici, dall'altra di uniformare la struttura inserendo una ripetizione del mesodo **C** (dopo l'ant. 2, tra i vv. 1474 e 1475) e una del mesodo **G** (dopo l'ant. 4, fra i vv. 1566 e 1567). Sulla vicenda ecdotica di queste sezioni nelle edizioni ottocentesche rinvio alla sintesi in Medda 2017, 3: 310-11; cf. anche Galvani, *Struttura lirica*, in questo volume. Sulla struttura tradizionale del 'lamento funebre' cf. Alexiou 2002, 133, che individua uno schema tripartito A (allocuzione diretta al defunto) B (esposizione della causa della morte) A (allocuzione diretta al defunto), su cui osserva «While by no means every lament conforms to this pattern, there is a sufficient number of examples, early and late, to establish its traditional basis beyond doubt».

C (vv. 1455-61)

**Ahi**, *folle Elena*,  
che da sola quelle molte,  
davvero molte vite hai distrutto a Troia;  
ma adesso ti sei ornata della corona più piena,  
che a lungo sarà ricordata,  
grazie al sangue che non si può lavare,  
la Contesa di salde radici che era allora nella casa,  
sventura per il marito.

E (vv. 1489-96)

**Iò! Iò!**  
*Mio re, mio re, come ti piangerò?*  
Che parole trarrò dal mio cuore fedele?  
Tu giaci in questa tela di ragno,  
esalando in un'empia morte l'ultimo respiro,  
ohimè! ohimè! disteso in questo modo ignobile,  
domato di morte subdola per mano di tua moglie  
con un'arma a doppio taglio.

E' (vv. 1513-20)

**Iò! Iò!**  
*Mio re, mio re, come ti piangerò?*  
Che parole trarrò dal mio cuore fedele?  
Tu giaci in questa tela di ragno,  
esalando in un'empia morte l'ultimo respiro,  
ohimè! ohimè! disteso in questo modo ignobile,  
domato di morte subdola per mano di tua moglie  
con un'arma a doppio taglio.

G (vv. 1537-50)

**Iò! Terra, Terra, mi avessi tu inghiottito**  
prima di vedere quest'uomo  
occupare il misero giaciglio della vasca dai bordi argentei!  
*Chi lo seppellirà? Chi leverà il lamento funebre?*  
Avrai cuore tu di far questo?  
Piangere tuo marito dopo averlo ucciso  
e ingiustamente fare alla sua ombra  
un omaggio non gradito in cambio di grandi azioni?  
Chi con sincerità d'animo si darà pena  
di levare fra le lacrime sulla tomba  
una lode per quest'uomo divino?

(trad. di E. Medda)

Sul piano della composizione metrica, ciascuna delle quattro strofe è fatta iniziare con una serie di anapesti lirici (poi continuati da altri metri lirici diversi); sul piano lessicale tutte e quattro cominciano con un'esclamazione dolorosa (vv. 1455, 1489 = 1513, 1537); dal punto di vista strofico, se considerate in continuità, tutte insieme esibiscono uno schema **CEE'G** che gli antichi teorici avevano individuato nitidamente, denominandolo 'schema periodico'.<sup>40</sup> Dal punto di vista tematico, esse evidentemente racchiudono un canto di dolore, un accorato lamento funebre improvvisato dai vecchi consiglieri per il re.<sup>41</sup> Prendendo le mosse dall'evocazione di Elena, alla quale è fatta risalire ogni sventura (C),<sup>42</sup> il canto prosegue con il compianto, due volte ripetuto in forma identica nell'efimnio (EE'),<sup>43</sup> del re morto ammazzato da subdola mano, per terminare con un'invocazione alla Terra (G),<sup>44</sup> e il rimpianto di non essere stati inghiottiti dalla dea prima di assistere alla misera fine del sovrano, con l'inquietudine che il re non possa ricevere una sepoltura degna del suo valore e del suo rango.<sup>45</sup> Se la lamentazione rituale spetta tradizionalmente alle donne, un uomo che pianga, in qualche modo, cessa d'essere un uomo: così, in certo senso, i vecchi consiglieri di fronte alla virile sovrana.<sup>46</sup> In questa complessa semantica musicale, gli

**40** Hephaest. *De poem.* p. 67, 20-2 Consbruch.

**41** Come è sottolineato anche da precisi dettagli nel testo, cf. vv. 1490 = 1514 (πῶς σε δακρύσω;) e v. 1541 (τίς ὁ θρηνήσω;). Una sorta di γόος, che nella tragedia attica non è mai nettamente distinto dal θρήνος, cf. Alexiou 2002, 103. Medda 2017, 3: 375 individua uno «sconsolato» lamento per la morte del re solo nell'efimnio (curiosamente definito «astrofico», ma esso ha in realtà una responsione esatta con l'efimnio corrispondente, ripetuto dopo l'antistrofe, ai vv. 1513-20), con una continuazione nel secondo mesodo. In realtà l'intera tetrade periodica C EE'G si configura come canto funebre, caratterizzata da autonomia tematica, coerenza semantica interna e continuità metrico-musicale. Sul lamento funebre nel rituale greco vedi Alexiou 2002; come atto essenzialmente femminile cf. Alexiou 2002, 108. Il fatto che si tratti di un lamento funebre espresso da uomini probabilmente spiega l'assenza dei riferimenti alle lacrime che sgorgano dagli occhi, ai graffi incisi sulla pelle, al pianto disperato e senza tregua, che tipicamente caratterizzano il *threnos* femminile (su cui cf. Di Benedetto 1971, 170 s.).

**42** Vv. 1455-61.

**43** Vv. 1489-96 = 1513-20. Notevole, in particolare, il futuro performativo πῶς σε δακρύσω; (vv. 1490 = 1514), che riferimento evidentemente all'attualità stessa del compianto. Così, probabilmente, deve intendersi, al v. 1541, anche il futuro τίς ὁ θρηνήσω;.

**44** Vv. 1537-50.

**45** Questo particolare aspetto sarà ripreso nel grande *kommos* delle *Coefore*, vv. 429-33 = 439-43. Il desiderio di morire cercando oblio dai mali è peraltro «topico nel *threnos*», cf. Mirto 1984, 76; cf. già Di Benedetto 1971, 171.

**46** Cf. Staten 1993, 359. D'altro canto, se la lamentazione rituale spetta alla componente femminile della famiglia (cf. Hame 2004, 518); cf. anche Vermeule 1979, 15; Stears 1998, 113-27; cf. anche Alexiou 2002, 10-14), il familiare più stretto, Clitemestra, è l'autrice dell'assassinio, e come tale dovrebbe essere esclusa dalla cerimonia. Di qui la preoccupazione dei vecchi: τίς ὁ θρηνήσω;, «chi leverà il lamento funebre?», v. 1541. Cf. anche la nota 45.

anapesti incipitari non sembrano avere – come è stato suggerito – il banale compito di evidenziare l'interazione del Coro con la regina.<sup>47</sup> Tra l'altro, Clitemestra recita gli anapesti epirrematici nell'amebeo (o li esegue in recitativo), mentre gli anapesti lirici che segnano l'attacco di ciascuna delle quattro strofe corali 'intercalate' sono destinati al canto. L'impressione è, piuttosto, che, nelle quattro strofe 'aggiunte', che veicolano il lamento per il defunto re e introducono nella cornice *standard* dell'amebeo lirico-epirrematico un elemento di novità e di asimmetria, gli anapesti lirici assumano una funzione di ricordo e di enfasi sottolineando, al tempo stesso, la continuità musicale delle quattro strofe che configurano il compianto funebre e la loro coesa unità tematica, nell'ambito di quello che, a questo punto con chiarezza, risulta essere un geniale intreccio di generi musicali concepito da Eschilo per avviare, con impatto emotivo impressionante e un'inquietante incertezza sul futuro, la prima tragedia della trilogia alla sua conclusione.<sup>48</sup>

**47** Scott 1984, 73: «Their mutual understanding is both verbal and musical: Clytemnestra declares that they have spoken truthfully of Zeus's law and hopes that her act, though not glorious, may be sufficient to create peace in the house; they concur in her judgment of the act but can see another killing that is not far off. Each party shows a move toward agreement on the anapaestic meter, the chorus in its last ephymnion and Clytemnestra in her last anapaestic stanza. Although these stanzas are not juxtaposed to show full harmony, there is a modicum of agreement in their words along with a musical hint of common element in their attitudes». Uno studio sugli anapesti in Eschilo che si muove in tutt'altra direzione e pone a confronto la funzione degli anapesti e dei trimetri giambici è quella di Pötscher 1959. Pötscher ipotizza una specializzazione dell'anapesto, al pari del trimetro giambico, nei discorsi rivolti a un interlocutore dialogante (1959, 97 s.).

**48** L'uso di ritmi κατά δάκτυλον in canti trenodici è documentato da Euripide, che tra l'altro fa ampio uso dei cosiddetti 'anapesti di lamento', la cui funzione espressiva è assimilabile a quella dei docmi. Canti propriamente trenodici sono in *Andr.* 1173-83 = 1186-96, dove il *threnos* intonato dal vecchio Peleo sul cadavere orrendamente sfigurato di Neottolema è, nella I coppia antistrofica, articolato pressoché interamente in misure dattiliche (nella chiusa c'è un dimetro ionico *a minore*); nel finale delle *Fenicie* (vv. 1480-508), il funereo canto di Antigone è caratterizzato da un lungo *incipit* in dattili, preceduto dal canto anapestico del Coro (seguono misure giambo-coriambiche, vv. 1509-32; ancora dattili e ionici *a minore*, vv. 1533-45; dattili e anapesti, vv. 1546-59; giambi e dattili, vv. 1560-7; trochei, dattili e anapesti, vv. 1558-81); un *incipit* anapestico caratterizza anche il γόος intonato da Elettra sulla tomba di Agamennone in *Eur. El.* 112 ss. = 127 ss., che ha struttura mesodica nella seconda coppia strofica (AA'BCB'): seguono misure gliconiche, vv. 115-26; anche la seconda coppia strofica inizia con misure dattilico-anapestiche (vv. 140-1 = 157-8) e prosegue con misure gliconiche; la strofe mesodica è in metri gliconici. Nel teatro di Eschilo gli anapesti trenodici caratterizzano due coppie antistrofiche nella parte iniziale del lungo *kommos* lirico intonato da Serse e dai vecchi persiani per i caduti in battaglia (*Pers.* 932-40 = 941-9, 974-87 = 988-1001), come pure il grande *kommos* delle *Coefore* (vv. 306-478) che presenta, intercalati alle strofe intonate da Elettra e Oreste, gli anapesti intonati dal coro delle donne, che concelebano il rito (vv. 306-14, 340-4, 372-9, 400-4, 476-8).

## 2 Assetto lirico (Giampaolo Galvani)

Il forte impatto emotivo che l'ultimo corale dell'*Agamennone* doveva esercitare sugli spettatori è pienamente apprezzabile solo nel momento in cui si tenga conto sia del dettato verbale sia della dimensione musicale che caratterizzavano la tragedia. Le *performance* teatrali di V secolo, infatti, sono state opportunamente definite rappresentazioni multimediali, all'interno delle quali la componente testuale interagiva strettamente, e secondo modalità di volta in volta differenti, con gli aspetti più propriamente musicali e orchestrici.<sup>49</sup> Sebbene i testi tragici e comici siano giunti sostanzialmente privi della musica,<sup>50</sup> è tuttavia possibile recuperare almeno in parte questa 'dimensione perduta' del teatro antico grazie allo studio dei ritmi e dei metri che entrano in composizione nei canti eseguiti dal coro e dagli attori.<sup>51</sup> L'analisi della tessitura metrico-ritmica di un canto non fornisce esclusivamente un imprescindibile supporto alla critica testuale, ma consente anche una più esauriente comprensione del messaggio veicolato dal testo poetico. Tra l'articolazione metrico-ritmica e il contenuto di un testo non sembra quasi mai occorrere un rapporto casuale: in numerosi casi i metri-ritmi rafforzano i contenuti espressi dal coro o dagli attori e non di rado è possibile osservare come determinati nuclei tematici ricorrano all'interno di una tragedia sempre in associazione a specifiche sequenze metriche.<sup>52</sup> Come è stato evidenziato nella prima parte di questo contributo non solo la distribuzione dei metri-ritmi, ma anche l'utilizzo di determinate strutture strofiche o il passaggio da una modalità esecutiva ad un'altra costituiscono elementi essenziali per una più profonda e completa interpretazione del testo. La 'veste' metrico-ritmica e poematica, dunque, deve essere studiata ed analizzata con la stessa cura ed attenzione prestate al dettato verbale, poiché essa attiene anche al senso e al livello semantico.<sup>53</sup> Alla luce di queste premesse risulta evidente che intervenire sull'assetto lirico di un canto, modificando le sequenze che entrano in composizione e le articula-

<sup>49</sup> Cf. Bierl 2001, 31; Lomiento 2006, 146.

<sup>50</sup> Fatti salvi gli esigui frammenti papiracei contenenti tracce di partiture antiche come, ad esempio, i vv. 338-44 = 322-8 dell'*Oreste* e i vv. 784-94; 1500-9 dell'*Ifigenia in Aulide*: cf. Pöhlmann, West 2001, 12-21.

<sup>51</sup> Sul rapporto tra ritmo verbale e ritmo musicale cf. Gentili 1988, 6-16; Pöhlmann 1995, 3-15; Gentili, Lomiento 2003, 68-77.

<sup>52</sup> Non mancano casi in cui i metri e i ritmi, invece, sembrano contraddire la *lexis*, rivelando così agli orecchi dello spettatore antico una tensione tra le parole pronunciate, veicolo di un sentimento che può essere definito 'apparente', e la componente ritmico-metrica, a cui è invece affidata una diversa - e più vera - espressione delle emozioni. Cf. Lomiento 2010, 79.

<sup>53</sup> Lomiento 2013, 8.

zioni strofiche che sono state tramandate, significa mutare non solo la forma, ma, in qualche modo, anche il contenuto stesso dell'opera, poiché come è stato opportunamente osservato, «il senso o il contenuto non è *in* quella forma, ma è quella forma». <sup>54</sup>

In questa seconda parte mi propongo di mettere in luce una serie di interventi moderni operati sulla *facies* metrica dell'amebeo, al fine di valutare se tali modifiche sono realmente necessarie e se migliorano la nostra comprensione del testo. A partire dall'Ottocento, infatti, è invalsa la prassi di dare scarso credito all'assetto lirico tramandato dai codici e dai papiri: esso non sarebbe ascrivibile all'autore, ma andrebbe considerato come il mero frutto della speculazione alessandrina, deturpato, inoltre, da errori di trasmissione accumulatisi nel corso dei secoli. <sup>55</sup> Secondo questo paradigma teorico, che si è imposto nel corso del secolo scorso, nell'interpretazione delle forme metriche la tradizione passerebbe in secondo piano rispetto all'*observatio* e allo *iudicium* del singolo editore. <sup>56</sup> L'analisi che qui si propone parte, invece, dallo studio della colometria trasmessa dei manoscritti, che non deve essere certamente difesa a prescindere, ma che spesso presenta un assetto quantomeno di pari dignità rispetto alle ipotesi ricostruttive moderne.

Prima di analizzare alcuni passi dell'amebeo, pare doveroso soffermarsi brevemente sulla tradizione manoscritta dell'*Agamennone*, dato che almeno parte dello scetticismo nei confronti della colometria tradita è imputabile alla presunta inattendibilità dei codici che tramandano la tragedia. Per buona parte di essa, infatti, dipendiamo da tre manoscritti che più o meno indirettamente provengono dall'ambiente di Demetrio Triclinio, un erudito bizantino operante tra XIII e XIV secolo, al quale è stato attribuito il merito di aver 'riscoperto' la responsione strofica: <sup>57</sup> questo non significa che prima di Triclinio i manoscritti non conservassero traccia della colometria, ma semplicemente che i copisti si limitavano a copiare i canti in responsione, riproducendo, tendenzialmente con una certa fedeltà, il *layout* che trovavano nell'antigrafo, senza aver consapevolezza dello stretto le-

<sup>54</sup> Alvino 1999, 74.

<sup>55</sup> Cf. Maas 1966, 5 «Ancient metrical theory offers nothing but superficial description, mechanical classification, and unprofitable speculation». Più di recente, dubbi sull'assetto colometrico alessandrino sono stati avanzati da Parker 2001; Prauscello 2006; Finglass 2007, 47-56; Itsumi 2007; Battezzato 2008a; 2008b. Una difesa delle colometrie tradite è contenuta, invece, in Flemig, Kopff 1992; Flemig 1999; Gentili, Lomiento 2001; 2003; 2009; Lomiento 2008a; 2008b; 2013. Per una sintesi dello *status quaestionis* con ulteriore bibliografia cf. Galvani 2015, 13-21.

<sup>56</sup> Emblematica, a tal proposito, la formulazione di West 1982, 83: «In analysing lyric poetry generally one must be guided not by ancient colometry but strictly by objective internal criteria».

<sup>57</sup> Cf. Tessier 1999.

game tra strofe e antistrofe. Triclinio, al contrario dei suoi predecessori, attraverso la lettura di testi quali il manuale di Efestione, gli scoli metrici a Pindaro e il commento metrico di Eliodoro ad Aristofane, riuscì ad individuare la corrispondenza che occorre all'interno dei carmi *kata schesin*, anche se talvolta i suoi interventi per risistemare un testo o una colometria guasti - o ritenuti tali dallo studioso - paiono piuttosto ingenui e meccanici: non mancano casi in cui l'erudito si serve di vere e proprie zeppe metriche per colmare una responsione irregolare o casi in cui tenta, spesso maldestramente, di ricondurre sequenze rare a forme più consuete. I tre manoscritti che tramandano l'*Agamennone* rappresentano due fasi distinte del lavoro tricliniano su Eschilo: il Laurenziano plut. 31.8 (F) e il Marciano greco Z. 616 (= 663) (G) appartengono alla prima fase del lavoro di Triclinio, quella nella quale l'erudito non ha ancora piena contezza del rapporto responsivo, mentre il codice Napoletano II F 31,<sup>58</sup> l'autografo tricliniano, costituisce l'ultima redazione, quella nella quale la responsione è ormai pienamente ristabilita.<sup>59</sup>

Nonostante la diffidenza nei confronti dello scarso acume filologico e metrico del dotto bizantino l'assetto colometrico dell'amebeo lirico-epirrematico è generalmente conservato nelle edizioni moderne con alcune significative eccezioni, che meritano di essere prese in esame. Le modifiche più significative investono la prima coppia strofica, vv. 1407-11 = 1426-30; e i due mesodi (1455-61 e 1537-50).

Nella prima coppia strofica i tre codici sono concordi nel riportare un assetto colometrico che vede la successione di un *colon* giambrico, a cui seguono nell'ordine tre coppie di docmi e una sequenza composta da un ulteriore docmio e da un ferecreateo.<sup>60</sup>

	τί κακόν, ὦ γυναῖκα, χθονοτρεφές	~~~~ ~~~~~	cr penthem <sup>a</sup>
	ἔδανόν ἢ ποτόν πασαμένα ῥυτᾶς	~~~~ ~~~~~	do do
	ἔξ ἄλός ὀρόμενον τόδ' ἐπέθου θύος	~~~~ ~~~~~	do do
1410	δημοθρόους τ' ἄρας; ἀπέδικες ἀπέταμες	~~~~     ~~~~~	do do
	ἀ<πό>πολις δ' ἔστη, μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς.	~~~~ ~~~~~	do pher

<sup>58</sup> In merito alla datazione e alla descrizione dei codici cf. Turyn 1967, 101-8 e ora Medda 2017, 1: 202-6.

<sup>59</sup> Tale evoluzione è ben rintracciabile anche nel materiale scoliastico che accompagna le edizioni dello studioso bizantino: nei primi mss. (FG) ricorrono brevi e spesso generiche annotazioni metriche (i cosiddetti scoli prototricliniani), mentre nell'*Eschilo finale* gli scoli metrici presentano una più dettagliata e consapevole descrizione delle sequenze metriche e delle strutture strofiche. Sugli scoli tricliniani e, più in generale, sull'attività ecdotica dell'erudito bizantino sul testo eschileo cf. Smith 1975; 1992; Tessier 2001 e, da ultimo, Medda 2017, 1: 206-17 con ulteriore bibliografia.

<sup>60</sup> Cf. *infra*, p. 26.

Dal punto di vista ritmico tutte le tipologie metriche che entrano in composizione paiono coerenti: sia il giambo sia l'antispasto, che secondo la teoria metrica antica è la cellula fondamentale tanto delle sequenze docmiache (*cola* 2-3-4) quanto di quelle gliconiche (ferecrateo *colon* 5), appartengono al medesimo genere ritmico, ovvero al γένος διπλάσιον, caratterizzato da un rapporto di 2 a 1 tra il tempo in battere e in levare.<sup>61</sup> Tra i punti ritenuti problematici dagli editori si segnalano:

1. l'interpretazione metrica dei primi due *cola*;
2. la presenza della *brevis in longo* all'interno della coppia di docmi
3. l'associazione del docmio con il ferecrateo nell'ultimo verso della coppia strofica.

In merito al primo punto va osservato che gli editori hanno variamente ricolometrizzato e interpretato i due *cola* iniziali: Burney<sup>62</sup> anticipava ἔδανόν nell'*explicit* del primo verso, ottenendo una coppia di docmi seguita da un cretico; Seidler<sup>63</sup> spostava χθονοτρεφές nell'*incipit* del verso successivo, isolando quattro brevi all'interno della catena docmiaca, Blomfield, invece, propose di isolare il primo docmio e di intendere il secondo verso come un dimetro giambico, riorganizzando poi a cascata i docmi che seguono.<sup>64</sup> Quest'ultima sistemazione, probabilmente grazie anche all'avallo di Hermann,<sup>65</sup> si è imposta nella quasi totalità delle più recenti edizioni.<sup>66</sup>

### Burney

τί κακόν, ὦ γυναῖ, χθονοτρεφές ἔδανόν	~~~~~	2do
ἦ ποτὸν	--	cr

### Seidler

τί κακόν, ὦ γυναῖ,	~~~~~	do
χθονοτρεφές - ἔδανόν ἦ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς	~~~~ / ~~~~~	anacrusi / 2do

<sup>61</sup> Sui generi ritmici cf. Pl. *Resp.* 3.400ac; Aristox. *Rhyth.* 18.16 ss. Pearson; Aristid. Quint. 1.14.29 ss. W.-I. Vd. anche Gentili 1988; Lomiento 2008a, 217-18.

<sup>62</sup> Burney 1809, *Ag.* 76-7.

<sup>63</sup> Seidler 1811-12, 1: 154.

<sup>64</sup> Blomfield 1818, 122 stampa su due righe ἀπέδικες ἀπέταμες ε ἀ<πό>πολις δ' ἔση, ma commenta in nota «hi duo versus in unum forsan melius contraherentur».

<sup>65</sup> Hermann 1852, 1: 215-16.

<sup>66</sup> Così, ad esempio, West 1998, 260-1 e Medda 2017, 1: 360-2.

### Blomfield / Hermann

τί κακόν, ὦ γύναι,	~~~~~	do
χθονοτρεφῆς ἔδανόν ἢ ποτόν	~~~~~	2ia
πασαμένα ῥυτᾶς ἐξ ἄλως ὄρμενον <sup>67</sup>	~~~~~	do do
τόδ' ἐπέθου θύος, δημοθρόους τ' ἀράς	~~~~~	do do
ἀπέδικες ἀποτόμως; <sup>68</sup> ἀ<πό>πολις δ' ἔσῃ,	~~~~~	do do
μίσος ὄβριμον ἀστοῖς.	~~~~~	pher

La colometria tradita può forse essere difesa - la cautele è d'obbligo - se interpretiamo il primo *colon* come la successione di un cretico con primo elemento soluto e di un pentemimere giambico,<sup>69</sup> un'associazione che, seguendo la colometria dei codici, ricorre ad esempio in Pind. *Ol.* 2. ep. 8, Soph. *OC* 1052 = 1067, 1735 = 1749.<sup>70</sup> In merito al secondo problema, va riconosciuto che la ricolometrizzazione accolta nelle più recenti edizioni ha il merito di spostare la *brevis in longo* alla fine del quarto verso; come è stato osservato<sup>71</sup> non mancano però casi in cui entrambi i segnali di fine di verso, ovvero iato e *brevis in longo*, ricorrono all'interno di coppie docmiache: si considerino, a tal proposito, Aesch. *Eum.* 149-50,<sup>72</sup>

**67** Il participio ὄρμενον è congettura di Abresch che ristabilisce una responsione perfetta con il docmio dell'antistrofe (εὖ πρέπει ~~~): la maggioranza degli editori preferisce accogliere ὀρόμενον di Canter; una lezione più vicina alla *paradosis* dei manoscritti triciniani che riportano ὀρώμενον (ὀρώ- FG).

**68** Hermann 1852, 2: 482, congettura l'avverbio ἀποτόμως in luogo di ἀπέταμες (ἀπέταμες F<sup>m</sup> C<sup>sl</sup> T) dei codici: «et populi diras contempsisti prefracte». L'intervento consente allo studioso di ottenere una responsione esatta con il testo accolto nell'antistrofe: ἀτίετον. ἔτι σὲ χρῆ στερομένην φίλων.

**69** Meno probabile, dato il contesto docmiaco, pare l'interpretazione come 2tr. La postpositiva δ' genera sinafia con il verso successivo, ma tale continuità prosodica non costituisce un problema, poiché sono attestate occorrenze di pentemimere giambico in sinafia con sequenze docmiache: si consideri, ad esempio, Aesch. *Pers.* 987 = 1001 Πέρσαις ἀγαυοῖς κακὰ πρόκακα λέγεις = τροχλάτοισιν, ὄπιθεν ἐπομένους ~~~~~.

**70** Pind. *Ol.* 2, ep. 8 πῆμα θνάσκει παλίγκοτον δαμασθέν ~~~ ~~~ ~~~~~ 2cr penthem<sup>ia</sup> (cf. Gentili et al. 2013, 60); Soph. *OC* 1052 = 1067 κλῆς ἐπὶ γλώσσα βέβακε = Πᾶς γὰρ ἀστράπτει χαλινός ~~~ ~~~~~ (cf. Avezzi, Guidorizzi, Cerri 2008, 124; 395), 1735a = 1749 αὐθις ὦδ' ἔρημος ἄπορος = ἐλπίδων γὰρ ἐς τίς' ἔτι> με ~~~~~ (cf. Avezzi, Guidorizzi, Cerri 2008, 190-2; 398). Più problematico il caso di Aesch. *Choeph.* 803 = 815, poiché la strofe presenta una lacuna, mentre il testo dell'antistrofe esibito dal *codex unicus* M (Laur. plut. 32.9) πολλὰ δ' ἄλλα φανεῖ χρῆζων necessita di essere corretto in πολλὰ δ' ἄλλ' ἔφανε χρῆζων ~~~ ~~~~~ secondo la proposta di Wilamowitz: cf. Galvani 2015, 129-31.

**71** Cf. West 1982, 110; Medda 2000, 139; Gentili, Lomiento 2003, 240.

**72** ἰὼ παῖ Διός ἐπὶ κλοπος πέλη ~~~~~ ||<sup>ε</sup> ~~~~~ do do: Lomiento 2018c, 36 n. 15 ipotizza la geminazione del sigma in Διός, non escludendo però la possibile presenza di *brevis in longo* all'interno della coppia di docmi.

840;<sup>73</sup> Soph. Ai. 401-2.<sup>74</sup> Per quel che riguarda, infine, l'interpretazione dell'ultimo verso, costituito da un docmio e un ferecrateo,<sup>75</sup> è possibile ricordare che la medesima associazione ricorre in Eur. *Rh.* 823 e che i due *cola* in sinafia verbale ricorrono ai versi 1448-9 = 1468-9 dell'*Agamennone*.<sup>76</sup> La colometria della prima coppia strofica esibita dai codici, dunque, non presentando incongruenze che ne compromettano la liceità, merita di essere presa in considerazione al meno alla pari con le più moderne ipotesi interpretative.

Una ancor più sistematica opera di ricolometrizzazione ha interessato i due mesodi (1455-61 e 1537-50): Hermann, nel tentativo di ripristinare un ipotetico sistema di corrispondenze deturpato nella tradizione manoscritta, propose di mettere in responsione tra loro le due stanze, postulando una lacuna di cinque dimetri anapestici e mezzo dopo τελείαν di v. 1458.<sup>77</sup> Se la complessa sistemazione proposta dallo studioso tedesco, che godette di un discreto successo presso gli editori dell'Ottocento,<sup>78</sup> è stata definitivamente abbandonata nelle edizioni del secolo scorso, non altrettanto può dirsi del tentativo di recuperare la presunta simmetria compositiva all'interno dell'amebeo lirico-epirrematico mediante la ripetizione dei due mesodi dopo ciascuna antistrofe. La trasformazione delle due strofi mesodiche in efimni, riconducibile a Burney, ricorre, infatti, anche in alcune edizioni novecentesche.<sup>79</sup> Tale tentativo, tuttavia, distrugge l'equilibrata costruzione del dialogo tra Clitemestra e i vecchi argivi; le parole della regina, infatti, costituiscono spesso una risposta polemica alle ultime parole pronunciate dal coro. Così, ad esempio, ai vv. 1475 ss., nei quali Clitemestra si sofferma sull'azione del demone della stripe,

**73** πνέω τοι μένος ἅπαντά τε κότον --- ||<sup>ε</sup> --- do do: Lomiento 2018b, 29 preferisce scandire --- ba cr ba.

**74** Ἄλλά μ' ἄ Διός ἀλκίμα θεὸς --- ||<sup>ε</sup> --- || hypodo hypodo.

**75** Diversamente si potrebbe ipotizzare l'accorpamento di due *cola* su un unico rigo di scrittura, una tipologia di errore frequente nella tradizione manoscritta.

**76** Cf. Eur. *Rh.* 823 ἀμφὶ ναοὶ πύρ' αἴθην Ἀργείων στρατόν --- pher do: cf. Pace 2001, 56. Aesch. *Ag.* 1448-9 = 1468-9 φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει μὴ περιώδυνος | μηδὲ δειμιότηρης = δαῖμον, ὃς ἐπιπίπτεις δώμασι καὶ διφυί- | οἰσι Τανταλίδαισιν --- do do / pher.

**77** In particolare, al sistema anapestico, indicato con la lettera β e formato da nove *cola* (dal v. 1455 fino a τελείαν, a cui andrebbero aggiunti i cinque dimetri e il monometro inghiottiti dalla lacuna) faceva corrispondere il l'antisistema β, costituito dai vv. 1537/8-1546; i versi conclusivi del primo mesodo 1459-61 avrebbero invece costituito la strofe γ, a cui rispondevano i vv. 1547/8-1550 (antistrofe γ). Cf. Hermann 1816, 737-8; 1852, 1: 217-20; Medda 2006, 86-8.

**78** Sulla fortuna della ricostruzione hermanniana e sulla distribuzione delle battute corali fra più voci, proposta nell'edizione del 1852, cf. Medda 2006, 186-91.

**79** Cf. Burney 1809, *Ag.* 76-89; così anche Wecklein 1888, 126-32; Verrall 1889, 157-70; Wilamowitz 1914, 233-9; Schroeder 1916, 67; Mazon 1925, 61-7; Weir Smyth 1933, 124-38.

che il coro ha appena menzionato (antistrofe B, vv. 1468-74), o ancora, ai vv. 1567 ss., quando ella riconosce la verità delle parole pronunciate dai coreuti in merito alla maledizione radicata nella casa (antistrofe F, vv. 1560-6).<sup>80</sup> A ciò si aggiunga che la scelta di una determinata struttura compositiva da parte dell'autore svolge un preciso ruolo nella costruzione della scena: i ripetuti interventi di Clitemestra, che talvolta si collocano dopo l'antistrofe, talvolta dopo l'efimnio, impediscono un'esecuzione ordinata e lineare del canto e contribuiscono al tempo stesso alla creazione di un dialogo mosso e concitato.<sup>81</sup> Se la struttura poemica trasmessa dai manoscritti è conservata dai più recenti editori, non altrettanto può dirsi della *paradosis* colometrica dei due mesodi. Riporto qui di seguito la colometria dei codici e quella proposta da West:<sup>82</sup>

### Manoscritti

1455a	ιώ		<i>extra metrum</i>
1455b	παράνους Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν δὲ τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω δι' αἴμ' ἄνιπτον	~~~~~ ----- ~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	2an 2anλλ penthem <sup>an</sup> 2cho hypercat 2ia hypercat
1460	ἦτις ἦν τότ' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς	~~~~~ ~~~~~	cr ia 2cr ba

### West

1455	ιώ <ιώ> παράνους Ἑλένα μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν [δέ] τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω		6anλ 2do
1460	δι' αἴμ' ἄνιπτον, ἦτις ἦν τότ' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.	~~~~~ ~~~~~	3ia λ ia ith

<sup>80</sup> Cf. Scott 1982, 185-7; Galvani 2021, 232-3. Sulla conservazione della struttura mesodica cf. Cerbo 1994, 86-9; Guardasole 2000, 204-5.

<sup>81</sup> Cf. Scott 1984, 75: «Aeschylus has therefore broken up any impression of orderly exchange by attaching musical units in an asymmetrical fashion so that the audience will not be able to predict what form the music will take in the next stanza».

<sup>82</sup> Per i problemi testuali che investono il passo, in particolare per la mancanza di un complemento oggetto con cui concordare gli aggettivi *τελείαν* e *πολύμναστον* rimando a Medda 2017, 3: 362-4 e Galvani 2021, 228-31.

Nell'edizione teubneriana i primi tre *cola*, grazie al raddoppiamento dell'interiezione  $\iota\acute{\omega}$  < $\iota\acute{\omega}$ >, scandita come --- ---, e ad alcuni interventi di ricolometrizzazione, sono analizzati come una successione omogenea di tre dimetri anapestici di cui l'ultimo catalettico. L'assetto colometrico tramandato dai codici, non richiede, tuttavia, di essere modificato se solo si ammette al v. 1456 la forma del dimetro brachicataletto, attestato anche in Soph. *El.* 86, 87, 97, 104;<sup>83</sup> Eur. *Ion* 904, 909, 912, 917a;<sup>84</sup> *Hec.* 157 = 200;<sup>85</sup> Aristoph. *Ra.* 374,<sup>86</sup> e al v. 1457 quella del pentemimere anapestico, che vanta diverse occorrenze in Eschilo.<sup>87</sup> La ricolometrizzazione investe anche la seconda parte del mesodo, dove viene postulata la successione *do do / 3ia*<sup>88</sup> / *cr ithyph*. Tale disposizione dei *cola*, tuttavia, impone sia di espungere  $\delta\acute{\epsilon}$  di v. 1458 - ma qui la particella ha la funzione di marcare la contrapposizione tra le morti procurate da Elena a Troia e quella più recente procurata ad Argo -,<sup>89</sup> sia di accogliere, in luogo del tradito  $\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\iota\alpha\nu$ , la congettura  $\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\alpha\nu$ . La colometria tradita, ancora una volta, presenta tuttavia una sua *ratio*: il v. 1458, che segna il passaggio dal ricordo delle sventure di Troia (espressi in anapesti) alle più recenti uccisioni di Agamennone e Cassandra, può essere inteso come un dimetro coriambico ipercataletto,<sup>90</sup> mentre il *colon* successivo come l'unione di un monometro giambico e di un pentemimere giambico, che la antica dottrina metrica descrive anche come *2ia hypercat*,<sup>91</sup> sequen-

83 Cf. Dunn, Lomiento 2019, 18-20; 367-8.

84 Cf. Santè 2017, 117.

85 Il verso  $\acute{\epsilon}\chi\theta\acute{\iota}\sigma\tau\alpha\nu \acute{\alpha}\rho\eta\rho\acute{\iota}\tau\alpha\nu \tau'$ , scandito come -----, è da intendersi come anapestico sulla base del contesto metrico. Il corrispondente verso della strofe necessita di un intervento testuale per ripristinare la responsione  $\delta\omicron\upsilon\lambda\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$  [τάς] οὐ τλατᾶς.

86 Anche in questo caso è la tessitura metrica del canto a suggerire per il verso  $\lambda\epsilon\iota\mu\acute{\omega}\nu\omega\nu \acute{\epsilon}\gamma\kappa\rho\acute{\upsilon}\sigma\omega\nu$  ----- una interpretazione di tipo anapestico.

87 *Pers.* 866 = 874 Ἄλυσος ποταμοῖο = -λαμένοι περί πύργον, 870 = 878 -ίδες εἰσι πάροιχοι = μυχία τε Προποντίς; *Suppl.* 44 = 53 βροδς ἔξ ἐπιπνοίας = τὰ τε νῦν ἐπιδείξω; *Eum.* 313b χεῖρας προνέμοντας, 348 = 361 τὰ δ' ἐφ' ἄμιν ἐκράνθη = τινὰ τᾶσδε μερίμας, 350 = 363 χέρας, οὐδέ τις ἐστί = -σι λιταῖς ἐπικραίνειν, 531 = 543 ἄλλα δ' ἐφορεύει = ποινὰ γὰρ ἐπέσται, 960 = 980 δότε κύρι' ἔχοντες = μέλας αἶμα πολιτᾶν.

88 Sulla presenza di trimetri giambici nei *cantica* eschilei cf. Lomiento 2020b, 175-8.

89 Cf. Medda 2017, 3: 362, che non espunge il  $\delta\acute{\epsilon}$  e scandisce il *colon* come *2cr do*.

90 Per la *correptio* in  $\text{πολύμναστον}$  cf. Galvani 2021, 234-5. Diversamente il verso potrebbe essere analizzato come dimetro anapestico catalettico, ma la metabola metrico-ritmica sembra sottolineare lo stacco tematico. Per altre occorrenze del dimetro coriambico ipercataletto cf. Aesch. *Ag.* 202 = 215 Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις = παρθενίου θ' αἵματος ὄργᾶ; Soph. *OT* 483 = 498 Δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταρασσει = Ἄλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων, 485 = 500 οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ' = εἰδότες ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις; *OC* 177 = 193 ὦ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει = βήματος ἔξω πόδα κλίνης; 695 = 708 γὰς Ἄσιας οὐκ ἐπακούω = ματροπόλει τᾶδε κράτιστον; Eur. *Phoen.* 1542 οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν. Per altri esempi con *anaclessi* giambica cf. Galvani 2021, 75.

91 Si considerino, ad esempio, Aesch. *Suppl.* 134 = 144 πλάτα μὲν οὖν λινορραφῆς τε = θέλουσα δ' αὐτὴ θέλουσαν ἀγνά; Soph. *Ant.* 337 = 348 θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γὰν =

za nota che costituisce il terzo elemento della strofe alcaica.<sup>92</sup> La colometria proposta dai più recenti editori elimina sequenze attestate, anche se meno usuali, e rende, secondo l'opinione vulgata dei moderni, la tessitura più 'naturale', 'più omogenea' e 'più ordinata', ma occorre chiedersi se, nel tentativo di recuperare la *paradosis*, tali criteri, in cui la componente soggettiva sembra giocare un ruolo non secondario, possano costituire una guida sicura, o quantomeno preferibile, rispetto alla tradizione manoscritta.

L'ultimo mesodo (vv. 1537-50) appare strettamente connesso, sul piano tematico, con le altre strofe 'aggiunte',<sup>93</sup> continuando il lamento per il re morto: i vecchi esprimono il proprio rimpianto per non essere stati inghiottiti dalla terra e si domandano, attraverso una serie incalzante di interrogative, chi potrà mai compiere i riti funebri opportuni. La continuità tematica con il primo mesodo e i due efimini è rafforzata sul piano formale dall'utilizzo della medesima tessitura metrico-ritmica, caratterizzata da un *incipit* anapestico (vv. 1537-46) e da una chiusa in metri diversi (1547-50).

	ἰὼ γᾶ γᾶ,	----	an
	εἴθ' ἔμ' ἐδέξω, πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν	~-----~	2an
	ἀργυροτοίχου	~---	an
1540	δροίτας κατέχοντα χάμευναν.	~---~---	2an <sup>Λ</sup>
	τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;	~---~---	2an
	ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι	~---	an
	τλήσῃ, κτεῖνας' ἄνδρα τὸν αὐτῆς	-----~---	2an
	ἀποκωκῦσαι, ψυχῆ τ' ἄχαριν	~-----~	2an
1545	χάριν ἀντ' ἔργων	~---	an
	μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;	~---~---	2an <sup>Λ</sup>
	τίς δ' ἐπιτύμβιον	~---	2da vel an
	αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ	~---~---	aristoph
	σὺν δακρύοις ἰάπτων	~---~---	aristoph
1550	ἀληθεία φρενῶν πονήσει;	~---~---	ba cr ba

κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου, 876 Ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος; *OC* 186 = 205 τέτροφεν ἄφιλον ἀποστρυγεῖν καὶ = τίς ὁ πολύπονος ἄγη; τίν' ἂν σοῦ, 1482 = 1496 Ἐναισίου δὲ σοῦ τύχοιμι = Ὁ γὰρ ξένος σε καὶ πόλισμα, 1670 = 1697 Αἰαῖ, φεῦ, ἔστιν ἔστι νῶν δὴ = Πόθος <-> καὶ κακῶν ἄρ' ἦν τις, 1691 τάλαιναν, ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων; *El.* 482 = 498 Οὐ γάρ ποτ' ἀμναστεῖ γ' ὁ φύσας = τοῖς δρώσι καὶ συνδρώσιν. ἦτοι, 484 = 500 οὐδ' ἂ παλαιὰ χαλκόπληκτος = οὐκ εἰσὶν ἐν δεινοῖς ὄνειροις, 1087 = 1095 τὸ μὴ καλὸν καθοπλίσασα = βεβῶσαν, ἃ δὲ μέγιστ' ἔβλασσε.

<sup>92</sup> Cf. Gentili, Lomiento 2003, 136.

<sup>93</sup> Cf. Lomiento *supra*, pp. 19-20.

La sezione anapestica è caratterizzata da un *pattern* piuttosto evidente nel quale ai dimetri, acataletti e catalettici, sono intercalati monometri che contengono parole o espressioni significative: al v. 1539 ricorre l'*hapax* ἀργυροτόχου, che designa la vasca/tomba fatta d'argento in cui Agamennone è stato ucciso; al v. 1542 l'espressione ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι sottolinea lo sdegno del coro che si chiede se Clitemestra, indicata con il pronome σύ, avrà l'impudenza di 'fare questo', cioè eseguire i riti funebri per il defunto; infine al v. 1545 il nesso χάριν ἀντ' ἔργων, designa 'l'omaggio per le imprese compiute', un omaggio che dovrebbe essere rivolto ad un grande sovrano come Agamennone, ma che, se reso da Clitemestra, risulterà ἄχαριν, 'non gradito'.<sup>94</sup> Come osserva giustamente Enrico Medda, la colometria è stata modificata senza ragioni cogenti in quasi tutte le edizioni moderne:<sup>95</sup> in particolare sono stati eliminati tutti i monometri al fine di ottenere ancora una volta una più regolare successione di dimetri anapestici e paremiaci. Significativo a questo proposito l'atteggiamento di West, che preferisce non tenere conto della significativa articolazione interna della sezione anapestica in dimetri e monometri, a favore di due lunghe successioni di 6 e 10 anapesti.

	ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθε μ' ἐδέξω,	-----	
	πρὶν τόνδ' ἐπιδεῖν ἀργυροτόχου	-----	
1540	δροίτης κατέχοντα χάμευαν.	-----	6anΛ
	τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων;	-----	
	ἦ σὺ τόδ' ἔρξαι τλήσῃ, κτείνας'	-----	
	ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι,	-----	
1545	ψυχῆ τ' ἄχαριν χάριν ἀντ' ἔργων	-----	
	μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι;	-----	10anΛ
	τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ	-----	D <sup>2</sup> iaΛ = ar <sup>2d</sup>
	ξὺν δακρύοις ἰάπτων	-----	ar
1550	ἀληθείᾳ φρενῶν πονήσει;	-----	iaΛ ith

Nell'ultima parte del mesodo, il coro torna a chiedersi chi potrà levare con sincerità una lode per il sovrano defunto: «chi con sincerità d'animo si darà pena di levare fra le lacrime sulla tomba una lode per quest'uomo divino?».<sup>96</sup> Gli anapesti lasciano qui spazio a sequen-

<sup>94</sup> Si osservi, a questo proposito, anche l'uso espressivo dell'enjambement che separa ἄχαριν (v. 1544) da χάριν (v. 1545).

<sup>95</sup> Cf. Medda 2017, 3: 316.

<sup>96</sup> Trad. di E. Medda.

ze di natura diversa: probabilmente un dimetro dattilico (v. 1547),<sup>97</sup> seguito da sequenze giambo-coriambiche. Buona parte degli editori moderni, invece, preferisce accorpare i primi due cola per ottenere un prassilleo II, ovvero, secondo l'interpretazione antica, l'unione di un trimetro dattilico e di un monometro trocaico,<sup>98</sup> una sequenza che, seppur raramente, ricorre altrove nei *cantica* eschilei.<sup>99</sup>

In conclusione. La colometria tramandata dai codici triciniani dà senso metrico e non sembra contenere incongruenze tali da richiedere tutti gli interventi proposti nelle edizioni moderne. Tali interventi possono essere ricondotti a due tipologie principali: in primo luogo, l'eliminazione di versi rari, ma comunque attestati in ambito tragico, a favore di sequenze più note: mi sembra significativo notare che delle occorrenze eschilee del pentemimere anapestico (v. 1457), nemmeno una sopravviva nelle più recenti edizioni. In secondo luogo, l'eliminazione di sequenze troppo brevi, anche laddove, come nel caso del secondo mesodo, l'alternanza di dimetri e monometri sembra strettamente correlata al piano dei significati. È doveroso chiedersi se tale tendenza all'uniformità possa e debba costituire il principio guida nel nostro tentativo di recuperare l'originale veste metrica delle opere poetiche o se non sia più sensato fidarsi della varietà metrica esibita dai manoscritti, cioè di quella *poikilia* che costituisce uno dei principi cardine dell'estetica antica.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Non è da escludere l'analisi anapestica, ma ancora una volta il cambio di metro sembra costituire una buona guida per la corretta interpretazione metrica. Meno plausibile pare l'analisi docmiaca (con *brevis in longo* finale) proposta da Fleming 2007, 124-5.

<sup>98</sup> Cf. Gentili, Lomiento 2003, 107. West descrive tale sequenza con la sigla D<sup>2</sup> (--- ~---) e *via* (~---), equivalente ad un aristofaneo con duplice espansione dattilica (ar<sup>2d</sup>).

<sup>99</sup> Cf., ad esempio, Aesch. *Eum.* 996 = 1014.

<sup>100</sup> Sull'importanza della *poikilia* in ambito metrico-ritmico si vedano, ad esempio, Gentili, Lomiento 2001, 17 ss.; Gentili 2004, 14 ss.; Galvani 2020. Più in generale, sul concetto di *poikilia* nella cultura greca si vedano le riflessioni contenute nei recenti lavori di LeVen 2013, 229-42 e Grand Clement 2015, 406-21.

## Appendice: testo e analisi metrica<sup>101</sup>

str. A	XO.	τί κακόν, ὦ γύναι, χθονοτρεφές ἐδανὸν ἢ ποτὸν πασαμένα ῥυτᾶς ἔξ ἄλδς ὀρόμενον τόδ' ἐπέθου θύος	~~~~~ ~~~~~ ~~~~~	cr penthem <sup>ia</sup> do do do do
1410		δημοθρόους τ' ἄράς; ἀπέδικες ἀπέταμες ἀ<πό>πολις δ' ἔση, μῖσος ὄβριμον ἀστοῖς.	~~~~~     ~~~~~	do do do pher
b	ΚΛ.	νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοί, καὶ μῖσος ἀστῶν δημοθροῦς τ' ἔχειν ἄράς, οὐδὲν τότε ἄνδρὶ τῷδ' ἐναντίον φέρων, 1415 ὃς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόνον, μήλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν, ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλάτην ἐμοὶ ὠδῖν', ἐπφδὸν Θρηκίων ἀημάτων. οὐ τοῦτον ἐκ γῆς τῆσδε χρῆν σ' ἀνδρηλατεῖν, 1420 μισμάτων ἄποιν'; ἐπήκοος δ' ἐμῶν ἔργων δικαστῆς τραχὺς εἶ. λέγω δέ σοι τοιαῦτ' ἀπειλεῖν, ὡς παρεσκευασμένης ἐκ τῶν ὁμοίων <	trimetri giambici	
1425		> χειρὶ νικήσαντ' ἐμοῦ ἄρχειν· ἐὰν δὲ τοῦμπαλιν κραινὴ θεός, γνώση διδαχθεὶς ὄψὲ γοῦν τὸ σωφρονεῖν.		
ant. A'	XO.	μεγαλόμητις εἶ, περίφρονα δ' ἔλακες, ὡσπερ οὖν φονολιβεῖ τύχα φρὴν ἐπιμαίνεται· λίπος ἐπ' ὀμμάτων αἵματος εὔ πρέπει· ἄντιτον ἔτι σε χρῆ 1430 στερομένην φίλων τύμμα τύμματι τεῖσαι.		
c	ΚΛ.	καὶ τήνδ' ἀκούεις ὀρκίων ἐμῶν θέμιν· μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην, Ἄτην Ἐρινύν θ', αἴσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ, οὔ μοι Φόβου μέλαθρον ἐλπὶς ἐμπατεῖ,	trimetri giambici	

**101** Il testo e l'analisi metrica delle sezioni liriche sono ripresi da Galvani 2021. Il testo degli epirremi in trimetri giambici e anapesti corrisponde, invece, a quello di Medda 2017, che in questi versi si attiene fedelmente all'assetto dei codici. L'apparato critico riporta solo le varianti che hanno una ricaduta sull'assetto metrico.

1435		ἔως ἂν αἴθῃ πῦρ ἐφ' ἑστίας ἐμῆς Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὖ φρονῶν ἐμοί. οὗτος γὰρ ἡμῖν ἄσπις οὐ σμικρὰ θράσους. κεῖται, γυναικὸς τῆσδ' ὀλυμαντήριος, Χρυσιδῶν μείλιγμα τῶν ὑπ' Ἰλίω·		
1440		ἢ τ' αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος πιστὴ Ξύεννος, ναυτίλων δὲ σελμάτων ἰσοτριβῆς. ἄτιμα δ' οὐκ ἐπραξάτην. ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἢ δέ τοι κύκνου δίκην		
1445		τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον κεῖται φιλήτωρ τοῦδ', ἐμοὶ δ' ἐπήγαγεν εὐνής παροψώνημα τῆς ἐμῆς χλιδῆς.		
str. B	XO.	φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει μὴ περιώδυνος μηδὲ δεμιοτήρης	---ϕ--- -----	do do pher
1450		μόλοι τὸν αἰὲ φέρουσ' ἐν ἡμῖν	-----~ -----	ia cr ba~2cr ba
		μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος φύλακος εὐμενεστάτου καὶ	----- -----	decasyll alc do ba vel 2tr
		πολλὰ τλάντος γυναικὸς διαί; πρὸς γυναικὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.	----- -----	3cr 2cr ia
mes. C	XO.	ἰώ	<i>extra metrum</i>	
1455b		παράνους Ἑλένα, μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς ψυχὰς ὀλέσασ' ὑπὸ Τροίᾳ, νῦν δὲ τελείαν πολύμναστον ἐπηνθίσω δι' αἶμ' ἄνιπτον	----- ----- ----- -----ϕ	2an 2an^^ penthem <sup>an</sup> 2cho hypercat
1460		ἦτις ἦν τότε' ἐν δόμοις ἔρις ἐρίδματος, ἀνδρὸς οἰζύς.	----- -----	cr ia 2cr ba
d	ΚΛ.	μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπεύχου τοῖσδε βαρυνθεῖς	<i>anapesti</i>	
1465		μηδ' εἰς Ἑλένην κότον ἐκτρέψης, ὡς ἀνδρολέτειρ', ὡς μία πολλῶν ἀνδρῶν ψυχὰς Δαναῶν ὀλέσασ' ἀξίστατον ἄλγος ἔπραξε.		



		Ἀτρέως χαλεποῦ θοινατῆρος τόνδ' ἀπέτεισεν, τέλεον νεαροῖς ἐπιθύσας.		
ant. D'	XO.	ὥς μὲν ἀνάιτιος εἶ τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων; πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλλή- πτωρ γένοιτ' ἂν ἀλάστωρ. βιάζεται δ' ὄμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων μέλας Ἄρης, † ὅποι δε καὶ προσβαίνων πάχνα κουροβόρω παρέξει. †		
	1510			
eph. E'	XO.	ἰώ βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; φρηνὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἶπω; κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ' ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων, ῶμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον δολίῳ μόρῳ δαμείς ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμῳ.		
	1515			
	1518a			
	1518b			
	1520			
f	ΚΛ.	οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον τῷδε γενέσθαι. < > οὐδὲ γὰρ οὔτος δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηκ'; ἀλλ' ἐμὸν ἐκ τοῦδ' ἔρνος ἀερθὲν, τὴν πολὺκλαυτὸν τ' Ἴφιγένειαν, ἀνάξια δράσας, ἄξια πάσῃων, μηδὲν ἐν Ἄιδου μεγαλαυχεῖτω, ξιφοδηλήτῳ θανάτῳ τείσας ἄπερ ἔρξεν.	anapesti	
	1525			
str. F	XO.	ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς εὐπάλαμον μέριμναν ὅπρ' ἀπάσσωμαι, πῖτνοντος οἴκου. δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ τὸν αἱματηρόν. ψακὰς δὲ λήγει;	υ-υ-υ-υ-υ-υ-υ- -υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ- υ-υ-υ-υ-υ-υ-	ia cr ba aristoph ia cr ba ia cr ia ia cr ba

1535		δίκαν δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θήγει βλάβης πρὸς ἄλλαις θηγάνασι Μοῖρα.	υ υ υ υ υ υ υ υ ~ υ υ υ υ υ υ υ υ ~ υ υ υ υ υ υ υ υ	2ia cr ~ 3ia ba cr ba
mes. G	ΧΟ.	ἰὼ γὰ γὰ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω, πρὶν τόνδ' ἐπιδειῖν ἄργυροτοίχου	---- -υ υ υ υ υ υ υ υ ~ -υ υ υ υ ~	an 2an an
1540		δροίτας κατέχοντα χάμευναν. τίς ὁ θάψων νιν; τίς ὁ θρηνήσων; ἦ σὺ τόδ' ἔρξα τλήσῃ, κτείνας' ἄνδρα τὸν αὐτῆς ἀποκωκῦσαι, ψυχῆ τ' ἄχαριν	----υ υ υ υ ~ υ υ υ υ υ υ υ ~ -υ υ υ υ ~ -----υ υ υ ~ υ υ υ υ υ υ υ ~	2an <sup>Λ</sup> 2an an 2an 2an
1545		χάριν ἀντ' ἔργων μεγάλων ἀδίκως ἐπικρᾶναι; τίς δ' ἐπιτύμβιον αἶνον ἐπ' ἀνδρὶ θείῳ σὺν δακρύοις ἰάπτων	υ υ υ ~ υ υ υ υ υ υ ~ -υ υ υ υ ~ -υ υ υ υ ~ -υ υ υ υ ~	an 2an <sup>Λ</sup> 2da vel an aristoph aristoph
1550		ἀληθεία φρενῶν ποινήσει;	υ υ υ υ υ υ υ ~	ba cr ba
g	ΚΛ.	οὐ σὲ προσήκει τὸ μέλημ' ἀλέγειν τοῦτο· πρὸς ἡμῶν κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν τῶν ἐξ οἴκων, ἀλλ' Ἰφιγένειά νιν ἀσπασίως θυγάτηρ, ὡς χρή, πατέρ' ἀντιάσασα πρὸς ὠκύπορον πόρθμευμ' ἀχέων περὶ χεῖρε βαλοῦσα φιλήσει.	anapesti	
1555		ᾄδου δὲ ἴκει τόδ' ἀντ' ὀνειδους, δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι. φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων. μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διός παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ. τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων; κεκόλληται γένος πρὸς ἄττα.		
ant. F'	ΧΟ.	ᾄδου δὲ ἴκει τόδ' ἀντ' ὀνειδους, δύσμαχα δ' ἐστὶ κρῖναι. φέρει φέροντ', ἐκτίνει δ' ὁ καίνων. μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διός παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ. τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων; κεκόλληται γένος πρὸς ἄττα.		
1565		τίς ἂν γονὰν ἀραῖον ἐκβάλοι δόμων; κεκόλληται γένος πρὸς ἄττα.		
h	ΚΛ.	ἐς τόνδ' ἐνέβηξ ξὺν ἀληθείᾳ χρησμόν. ἐγὼ δ' οὔν	anapesti	

- 1570 ἐθέλω δαίμονι τῷ Πλεισθениδᾶν  
ὄρκους θεμένη τάδε μὲν στέργειν,  
δύσκλητά περ ὄνθ', ὃ δὲ λοιπόν, ἰόντ'  
ἐκ τῶνδε δόμων ἄλλην γενεᾶν  
τρίβειν θανάτοις αὐθένταισιν·  
κτεάνων δὲ μέρος βαιὸν ἐχούση
- 1575 πᾶν ἀπόχηρ' ἰμοί γ', ἄλληλοφόνους  
μανίας μελάθρων ἀφελούση.

### Apparato critico

codici: **F** [*Laur. plut.* 31.8]; **G** [*Marc. gr.* Z. 616]; **T** [*Neapol.* II F 31]

**str. A** 1409 ὀρώμενον FG (-ὀρώ) T: corr. Canter ἐπεύθου T (ΣT *vet.* ἔμαθες τοιαῦτα ποιεῖν θύματα) 1411 ἄπολις FGT: corr. Casaubon **epirr. b** 1423 lac. post ὁμοίον posuit Heyse **ant. A'** 1428 λίπος FGT: corr. Porson 1429 πρέπειαντίετον FG, πρέπει. ἀτίετον T: corr. Weil 1430 τύμμα τύμμα FGT: corr. Casaubon τίσαι FGT: corr. Kirchhoff **epirr. c** 1447 παροψόνημα FGT: corr. Casaubon **str. B** 1452 καί del. Franz 1453 πολέα Haupt διὰ T 1455b παρανόμους FGT: corr. Hermann 1458 νῦν τελέαν Wilamowitz **mes. C** 1455 παρανόμους FGT: corr. Hermann 1461 οἴζυς FGT: corr. Porson **epirr. d** 1464 ἐκτρέχης F **ant. B'** 1468 ἐπίτνεις Canter 1468-9 διφυεῖσι FGT: corr. Hermann 1469 τανταλίδεσιν FG 1470 κράτος <τ> Hermann, <δ> Porto 1471 καρδία (-α T) δηκτὸν FGT: corr. Abresch 1472 μοι del. Dindorf 1474 <δικης> Kaiyser, <πικρόν> Page **epirr. d'** 1476 τριπάχιον FGT: corr. Bamberger **str. D** 1481 locus nondum sanatus, οἰκοσινῆ Wilamowitz, ἦ μέγαν ἦ μέγαν οἴκοις Weil 1486 πανεργέταν FG **eph. E** 1489 ἰὼ iter. T 1491 ποτ' ἄρ' T 1493 ἐκπνεῖων T 1494b ἀνελεύθερα T 1495 δαμεις <δάμαρτος> Enger **epirr. e** 1497 τοῦργον ἐμὸν τόδε T 1504 νεκροῖς T **ant. D'** 1507 δὲ om. T 1511-12 locus desperatus δίκην Butler (δίκαν Scholefield) προβαίνων Dorat/ Canter πάχνα κουροβόρω FGT (-φ), πάχναν κουροβόρον Dorat, πάχνας κουροβόρου Butler, πάχνα κουροβόρω Hermann **eph. E'** 1513 ἰὼ iter. T 1515 τί ποτ' ἄρ' T 1517 εὐσεβεῖ F 1518b ἀνελεύθερα T **epirr. f** 1522 lac. post γενέσθαι posuit Wilamowitz **str. F** 1531 εὐπάλαμον FGT: corr. Porson, Hermann 1533 δημοσφαλή G 1534 ψεκάς FGT: corr. Blomfield 1536 θηγάναις FGT: corr. Pauw Μοίρα G **mes. G** 1540 νῦν κατέχοντα T **ant. F'** 1565 ῥάον FGT (ῥᾶον): corr. Hermann 1566 προσάψαι FGT: corr. Blomfield **epirr. h** 1573 om. T

### Apparato colometrico

**F** [*Laur. plut.* 31.8]; **G** [*Marc. gr.* Z. 616]; **T** [*Neapol.* II F 31]

1468 καὶ | FGT 1494b-1495 δολίφ | T 1518b-1519 δολίφ | T

## Bibliografia

- Alexiou, M. [1974] (2002<sup>2</sup>). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Revis. by D. Ystromanolakis, P. Roilos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alvino, D. (1999). «Poesia e riscrittura di poesia: un modello teorico». *Aufidus*, 39, 67-90.
- Avezzù, G.; Guidorizzi, G.; Cerri, G. (2008). *Sofocle. "Edipo a Colono"*. Milano: Mondadori.
- Battezzato, L. (2008a). «La colometria del terzo stasimo delle *Coefore*». *Lexis*, 26, 79-89.
- Battezzato, L. (2008b). «Colometria antica e prassi editoriale moderna». *QUCC*, n.s. 90(119), 137-58.
- Bierl, A. (2001). *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*. München; Leipzig: K.G. Saur.
- Blomfield, C. (1818). *Aeschylus Agamemnon*. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus academicis.
- Burney, C. (1809). *Tentamen de metriis, ab Aeschylus, in choricis cantibus, adhibitis*. Cantabrigiae: Typis ac sumptibus academicis.
- Cerbo, E. (1994). *Proodi e mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale tragica*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale.
- Di Benedetto, V. (1971). *Euripide. teatro e società*. Torino: Einaudi.
- Di Benedetto, V.; Medda, E. (1997). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Dunn, F.; Lomiento, L. (2019). *Sofocle. "Elettra"*. Milano: Mondadori.
- Finglass, P.J. (2007). *Pindar, "Pythian" Eleven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fleming, T.J. (1999). «Musica e colometria nella tragedia greca dal V secolo all'epoca romana». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 17-29.
- Fleming, T.J. (2007). *The Colometry of Aeschylus*. A cura di Giampaolo Galvani. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Fleming, T.J.; Kopff, E.C. (1992). «Colometry of Greek Lyric Verse in Tragic Text». *SIFC*, s. III 10(85), 758-70.
- Galvani, G. (2015). *Eschilo. "Coefore". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Galvani, G. (2020). «Ὁὐχ ἕνα ῥυθμὸν κακῶν. L'utilizzo dell'epiplota nei primi due corali delle *Supplici* di Euripide». *QUCC* n.s. 126, 131-54.
- Galvani, G. (2021). *Eschilo. "Agamennone". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Gentili, B. (1988). «Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance». Gentili, B.; Pretagostini, R. (a cura di), *La musica in Grecia*. Roma-Bari: Laterza, 6-16.
- Gentili, B. (2004). «Problemi di colometria: Eschilo, *Prometeo* (vv. 526-44; 887-900); *Agamennone* (vv. 104-21)». *Lexis* 22, 5-16.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2001). «Colometria antica e filologia moderna». *QUCC*, n.s. 69(98), 7-22.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2003). *Metrica e Ritmica greca*. Milano: Mondadori.
- Gentili, B.; Lomiento, L. (2009). «Observations in Hephaestion Addressed to His Cultured Despisers». *QUCC*, n.s. 91(120), 123-8.
- Gentili, B. et al. (2013). *Pindaro. Le "Olimpiche"*. Milano: Mondadori.

- Grand Clement, A. (2015). «Poikilia». Destrée, P.; Murray, P. (eds), *A Companion to Ancient Aesthetics*. Chichester: Wiley-Blackwell, 406-21.
- Guardasole, A. (2000). «Sul mesodo nella tragedia». Garzya, A. (a cura di), *Idee e forme nel teatro greco / Ideas y formas en el teatro griego = Atti del convegno italo-spagnolo* (Napoli, 14-16 ottobre 1999). Napoli: D'Auria, 199-212.
- Hame, K. J. (2004). «All the Family: Funeral Rites and the Health of the Oikos in Aeschylus *Oresteia*». *AJPh*, 125, 513-38.
- Hermann, G. (1816). *Elementa doctrinae metricae*. Lipsiae: apud Gerh. Fleischerum.
- Hermann, G. (1852). *Aeschyli tragoediae*, Bde. 1-2. Lipsiae: apud Weidmannos.
- Itsumi, K. (2007). «What's in a Line? Papyrus Formats and Hephaestonic Formulae». Finglass, P. J.; Collard, C.; Richardson, N. J. (eds), *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford: Oxford University Press, 307-25.
- LeVen, P. (2013). «The Colors of Sound: Poikilia and its Aesthetics Contexts». *GRMus*, 1, 229-42.
- Lomiento, L. (2006). «Aesch. *Choeph.* 794-99: testo e performance». *Lexis*, 24, 141-57.
- Lomiento, L. (2008a). «Melica, musica e metrica greca: riflessioni per (ri)avviare un dialogo». *Lexis*, 26, 211-34.
- Lomiento, L. (2008b). «Metrica e critica del testo». *QUCC*, n.s. 90(119), 119-30.
- Lomiento, L. (2010). «L'inno della falsa gioia in Aesch. *Suppl.* 524-99». *Lexis*, 28, 67-92.
- Lomiento, L. (2013). *Antichi versi greci*. Trieste: Eut.
- Lomiento, L. (2018a). «L'amebeo lirico-epirrematico nelle *Supplici* di Eschilo: considerazioni sulla forma poetica». Novelli, S. (a cura di), *Eschilo. Ecdotica, esegesi e performance teatrale*. Amsterdam: Hakkert, 9-24.
- Lomiento, L. (2018b). «Aeschylus, *Eumenides* 778-1020. Observations on the Form of the Lyric-Epirrhematic Amoibaion». *GIF*, 70, 19-49.
- Lomiento, L. (2018c). «L'ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* vv. 117-177: testo e metro, con alcune osservazioni sulla struttura formale dei vv. 117-139». *Ítaca*, 34, 31-46.
- Lomiento, L. (2020a). «L'amebeo lirico-epirrematico in Aristofane, e il caso delle *Vespe*». Catenacci, C.; Di Marzio, M. L. (a cura di), *Le "Vespe" di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*. Roma; Pisa: Fabrizio Serra Editore, 153-63.
- Lomiento, L. (2020b). «Il secondo ingresso delle Erinni in Aesch. *Eum.* 254-275. Struttura musicale e considerazioni sull'*epiparodos* nella tragedia». D'Alessio, G. B. et al. (a cura di), *Il potere della parola. Studi di letteratura greca per Maria Cannatà Fera*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 169-87.
- Maas, P. [1962] (1966<sup>2</sup>). *Greek Metre*. Transl. by Hugh Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon Press.
- Mazon, P. (1925). *Eschyle*, vol. 2. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (2000). «Osservazioni su iato e *brevis in longo* nei docmi». *SemRom*, 3(1), 115-42.
- Medda, E. (2006). «*Sed nullus editorum vidit*». *La filologia di Gottfried Hermann e l'«Agamennone» di Eschilo*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert.
- Medda, E. (2017). *Eschilo. «Agamennone». Edizione critica, traduzione e commento*, 3 voll. Roma: Bardi Editore. Bollettino dei Classici Lincei Suppl. 31.
- Mirto, M. S. (1984). «Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide». *QUCC*, n.s. 18(47), 55-88.

- Pace, G. (2001). *Euripide. "Reso". I canti*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Parker, L.P.E. (2001). «*Consilium et ratio?* Papyrus A of Bacchylides and Alexandrian Metrical Scholarship», *CQ* 51, 23-52.
- Pöhlmann, E. (1995). «Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *'Mousike': metrica, ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*. Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 3-15.
- Pöhlmann, E.; West, M.L. (2001). *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: Clarendon Press.
- Pötscher, W. (1959). «Anapästpartien in den Tragödien der Aischylos». *Eranos*, 57, 79-98.
- Prauscello, L. (2006). *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden; Boston: Brill.
- Rosenmeyer, T.G. (1982). *The Art of Aeschylus*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Santè, P. (2017). *Euripide. "Ione". I canti*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Schroeder, O. [1907] (1916<sup>2</sup>). *Aeschyli cantica*. Lipsiae: Teubner.
- Scott, W.C. (1982). «Non-Strophic Elements in the *Oresteia*». *TAPA*, 112, 179-96.
- Scott, W.C. (1984). *Musical Design in Aeschylean Theater*. Hanover; London: University Press of New England.
- Seidler, A. (1811-12). *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, 2 voll. Lipsiae: sumtibus Gerhardi Fleischeri lun.
- Smith, O.L. (1975). *Studies in the Scholia of Aeschylus*. Vol. 1, *The Recension of Demetrius Triclinius*. Lugduni Batavorum: Brill.
- Smith, O.L. (1992). «Tricliniana II». *C&M*, 43, 187-229.
- Sommerstein, A.H. (2012). *Aeschylean Tragedy*. Bristol: Bloomsbury.
- Staten, H. (1993). «The Circulation of Bodies in the *Iliad*». *New Literary History*, 24, 339-61.
- Stears, K. (1998). «Death Becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual». Blundell, S.; Williamson, M. (eds), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. London: Routledge, 89-100.
- Tessier, A. (1999). «Demetrio Triclinio (ri)scopre la responsione». Gentili, B.; Perusino, F. (a cura di), *La colometria antica dei testi poetici greci*. Pisa; Roma: Istituti Editoriali e poligrafici Internazionali, 31-49.
- Tessier, A. (2001). «*Aeschylus more Triclinii*». *Lexis*, 19, 51-65.
- Turyn, A. [1943] (1967<sup>2</sup>). *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*. Hildesheim: Georg Olms.
- Verrall, A.W. (1889). *The "Agamemnon" of Aeschylus*. London; New York: Macmillan and Co.
- Vermeule, E. (1979). *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Wecklein, N. (1888). *Äschylos "Orestie"*. Leipzig: Teubner.
- Weir Smyth, H. (1933). *Aeschylus*, vol. 2. London; New York: William Heinemann; G.P. Putnam's Sons.
- West, M.L. (1982). *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press.
- West, M.L. [1990] (1998<sup>2</sup>). *Aeschylus tragoediae*. Stuttgartiae et Lipsiae: Teubner.
- Wilamowitz, U. von (1914). *Aeschyli tragoediae*. Berolini: apud Weidmannos.