PER UNA TASSONOMIA DELLE OCCORRENZE OMOMETRICHE NEI CANTI STROFICI DI SOFOCLE

Per l'intrinseco e ineliminabile legame tra la dimensione sintattica e quella ritmica di una composizione poetica, l'insistenza su suoni e parole procura un reciproco scambio e potenziamento di significati (cfr. Lotman 1972: 147-148), «con l'effetto di rendere più ricco, più consistente il ritmo della sequenza in versi [...], di conferire più coesione e continuità al discorso e di ottenere maggiore efficacia espressiva» (Cavallini 2000: 283). Il potere trasformativo della ripetizione era già chiaro agli strutturalisti del primo Novecento, per i quali l'intima organizzazione e il funzionamento dell'evento poetico risiedeva nel ruolo ordinatore del parallelismo, che rinnova i significati dell'evento comunicativo tramite un materiale linguistico vecchio e nuovo al tempo stesso.¹ Un certo grado di consapevolezza è dimostrato anche dagli antichi, attenti analisti dell'appropriatezza e dell'efficacia non soltanto di quelle che la trattatistica più tarda chiamerà “figure di ripetizione”, ma anche di alcune forme di iterazione non adeguatamente tipologizzate.²

1 «La struttura della poesia è caratterizzata da un parallelismo continuo [...] il parallelismo è necessariamente di due specie: o l'opposizione è chiaramente marcata, o essa è piuttosto di transizione, cromatica. Soltanto il primo tipo, quello del parallelismo marcato, è in rapporto con la struttura del verso: nel ritmo (ricorrenza di una certa successione di sillabe), nel metro (ricorrenza di una certa successione ritmica), nell'allitterazione, nell'assonanza, nella rima. Ora, la forza di questa ricorrenza consiste nel suscitare un'altra ricorrenza o un parallelismo corrispondente nelle parole o nel pensiero; [...] il parallelismo più marcato nella struttura (sia di elaborazione sia di enfasi) genera il parallelismo più marcato nelle parole e nel senso [...]» (Hopkins in Jakobson 1994: 205-206).

2 Accanto all'inserimento della ripetizione nella più tarda sistematizzazione di σχήματα ‘figure’ e τόποι ‘schemi’ (su cui Avezzù 1974), osservazioni e giudizi sull'accostamento di suoni o parole iterati in autori come Aristotele, Pausimaco (*apud* Philodem. *De poem.* I, cl. 85-90

Una forma di ripetizione, però, esula dagli studi sia antichi che moderni: quella delle occorrenze omometriche, operative nell'intera produzione strofica della lirica greca, che, nei meccanismi della responsione strofica, corredano di un potenziamento semantico la coincidenza tra architettura verbale e struttura responsiva del canto attraverso la corrispondenza tra forme identiche o flesse di uguali parole, opposizioni semantiche, echi fonici o parallelismi sintattici posti nella stessa sede di due versi o *cola* in responsione.³ La condizione responsiva sembra garantire l'espressa volontà del poeta,⁴ che rileva parole chiave e concetti portanti delle odi attraverso un efficace mezzo di potenziamento semantico armoniosamente inserito nell'attenta strutturazione dei carmi per simmetrie, parallelismi, concatenazioni e opposizioni⁵ potrebbe fornire, inoltre, un adeguato supporto musicale per il riconoscimento del funzionamento da parte dell'uditorio, se non fossero ancora dibattute le questioni della conservazione della linea melodica tra strofe e antistrofe e del ruolo degli accenti di parola nella composizione e nell'esecuzione delle melodie antiche.⁶

Le attestazioni drammatiche illustrano la specializzazione enfatica dello strumento poetico, volto a sottolineare le parole e i concetti chiave dei canti (cfr. Bornmann 1993: 566-568), accessi di patetismo ed espressioni fatiche con cui, soprattutto in Sofocle, il coro vuole trasformare l'interlocuzione lirica coi personaggi in un concreto contributo all'azione tragica. Sembrerebbe cadere, così, il pregiudizio – in verità non

Janko) e Demetr. *Eloc.* 29.5-6 Chiron suggeriscono un certo grado di percezione, tolleranza ed esegesi dei fenomeni iterativi dell'espressione verbale, aperto al riconoscimento dell'operatività di forme non canoniche di ripetizione (cfr. Pickering 2003: 492-495).

3 «La responsione strofica è una ripetizione musicale che conferisce parallelismo e simmetria alle unità metriche. Questa simmetria può essere accentuata anche dalla ripetizione di parole o di nessi nella stessa sede della strofe e antistrofe (o anche dell'epodo)» (Bornmann 1993: 565). Per alcuni *specimina* pindarici cfr. Faedda (2021).

4 «En ce qui concerne les reprises de mots, l'intention [du poète] est certaine quand elles se produisent au même emplacement dans deux verses identiques qui se répondent dans la strophe et l'antistrophe» (Irigoin 1988: 13).

5 L'analisi linguistica dei testi poetici antichi sembrerebbe confermare la stretta relazione tra la dimensione sonora e sintattica del testo e la costruzione dei significati da parte del pubblico uditore o lettore, secondo i criteri della "sintassi dialogica" adoperati da Bonifazi (2021).

6 L'interpretazione comune di Dion. Halic. *Comp.* 19.4.19-19.5.3, ovvero che strofe e antistrofe in responsione tra loro debbano mantenere la stessa linea melodica (ἐν πάσαις δεῖ ταῖς στροφαῖς καὶ ἀντιστρόφοις τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν), è messa in discussione da Gentili/Lomiento (2003: 72-73), per i quali si alluderebbe piuttosto al mantenimento dello stesso genere armonico, di cui si discute nelle righe precedenti. Quanto al ruolo degli accenti di parola, adombrato forse nell'interazione tra linea del canto e melodia del parlato (il λογῶδες μέλος di Aristox. *Elem. harm.* 1.18, p. 23, 11-16 Da Rios) descritta da Aristid. Quint. *De mus.* 1.4, p. 5, 26-1.4, p. 6, 7 W.-I., la comunità scientifica si divide tra chi lo considera una guida per la composizione testuale e l'esecuzione vocale e strumentale (Wahlström 1970; Steinrück 2011; Leedy 2014: 116-117), chi lo sottopone a doverosi adattamenti dalle forme melodiche tradizionali trasmesse oralmente almeno per l'età arcaica e tardo-arcaica (D'Angour 2006) e chi, invece, ne rifiuta *in toto* qualunque rilevanza (Anderson 1973: 138).

espressamente documentato – che il coro sofocleo si produca in odi di scarsa attinenza con l'azione drammatica;⁷ parrebbe, piuttosto, un personaggio a tutti gli effetti, dinamico, attivo attraverso espressioni musicali che realizzano gli stessi obiettivi performativi dei discorsi attoriali nella comunicazione, nella progressione dell'azione e nella sottolineatura delle conseguenze politiche e pubbliche del comportamento dei protagonisti (cfr. Gardiner 1987: 187-192).

Proprio una corrispondenza metrico-verbale dimostra l'aderenza del primo stasimo dell'*Antigone* all'azione drammatica.⁸ La celebrazione del progresso, che esalta la formazione della civiltà come un'acquisizione tutta umana fondata sul dominio della natura attraverso arti e mestieri, è ricollegata al nucleo giuridico dell'opera dalla riflessione filosofica sviluppata nella seconda coppia strofica del canto (vv. 355-375).⁹ La controversa applicazione delle proprie risorse rende l'uomo ambiguo come il valore di δεινός 'terribile, stupefacente' (πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει 'Che cosa non è l'uomo! / Una meraviglia da far paura! / E di meraviglie al mondo ce ne sono tante', v. 334): «ha risorse di ogni genere (παντόπορος): non gli manca nulla (ἄπορος) per affrontare il futuro» (vv. 360-361); ma un loro uso contro i νόμοι degli dèi e delle comunità umane costituisce veicolo privilegiato per la sventura: «l'uomo è grande e fa grande la sua città (ὑψίπολις) / quando rispetta le leggi / della terra, la giustizia degli dei / e i sacri giuramenti: che bella armonia! / Ma non ha città (ἄπολις) / chi è pronto a tutto, / chi si unisce al male» (vv. 368-371). Il coro torna all'*hic et nunc* del dramma e rivolge forse a Creonte, che ha vietato la sepoltura di Polinice, il monito di rispettare gli obblighi civili, morali e religiosi, con la significativa corrispondenza ometrica tra le opposizioni παντόπορος· ἄπορος ~ ὑψίπολις· ἄπολις (vv. 360~370), giocate entrambe sull'accostamento di aggettivi con identica testa (πόρος 'passaggio, mezzo, risorsa', πόλις 'città'): né lui né Antigone dovrebbero

7 «Recent scholars have made an industry of demonstrating that choral odes are “relevant” (although no one in the last fifty years has actually made a significant case for the irrelevance of any extant *stasimon*, and even in the nineteenth century, when an Aristotelian teleology was more dominant, there were serious claims for the irrelevance of any particular ode that one might think, especially for Sophocles)» (Goldhill 2012: 85).

8 Per gli esempi discussi in questa sede, seguo l'edizione critica di Lloyd-Jones/Wilson (1990). Le traduzioni dell'*Antigone* appartengono a Susanetti (2012), quelle del *Filottete* ad Avezzù/Pucci (2003), mentre quelle delle *Trachinie* a Paduano (1982).

9 Nel sistema di dualità sviluppate dall'*Antigone*, è centrale l'opposizione tra le distinte visioni della protagonista e di Creonte del *nomos*: ora «l'ordinarsi fondativo e spontaneo in luogo dell'autoritativa statuizione del *thesmós*, l'immutabile perennità dell'ordine divino, trascendente le stesse distinzioni umane fra violenza e giustizia [...], il complesso degli usi più sacri di un popolo» (Stolfi 2014: 114), ora invece l'insieme delle norme civiche e politiche la cui scrupolosa osservanza garantisce la sopravvivenza della città democratica, rispetto all'indifferenza degli ἄγραπτα νόμιμα 'leggi non scritte' di segno aristocratico, che impediscono il superamento del *genos* in favore della *polis* (cfr. Cerri 2010: 139). Sull'idea di una elaborazione tutta umana del progresso e della civiltà, Spinelli (2014).

mai superare i limiti dell'ordine cosmico nel quale agiscono.¹⁰

Nell'esodo dell'*Antigone* (vv. 1261-1347), i singoli punti della lamentazione cretico-docmiaca sono incorniciati dalla responsione tra interiezioni ed esclamazioni di dolore, come a contenere tra le maglie della composizione strofica un dolore altrimenti scomposto; le occorrenze omometriche, dunque, sembrano mostrare un uso interiettivo, giustificato dall'abbondanza di interiezioni in ambito tragico.¹¹ Un esempio dalle *Trachinie*, invece, dimostrerebbe come l'occorrenza omometrica possa intervenire non soltanto ad arricchire le riflessioni sviluppate dagli stasimi, ma anche a sostenere ipotesi d'azione e ragionamenti esegetici del coro. La divisione del dramma tra una prima parte, incentrata su Deianira e sulle sue azioni determinate dalle notizie che ella riceve sul marito, e una seconda parte, dominata dalla figura sofferente di Eracle (cfr. Winnington-Ingram 1980: 74-75), nel riflesso scenografico tra l'esclusività eraclea dello spazio esterno e la relegazione della donna all'interno dell'*oikos*, segna l'impossibilità di un incontro tra i due personaggi e di una comunicazione chiara e cristallina lungo tutto l'arco drammatico. Si acuisce il pesante condizionamento esercitato dall'informazione sulle azioni di Deianira che, dipendendo da fonti esterne e parziali, non conosce nemmeno il reale funzionamento del filtro donatole da Nesso.¹² Il terzo stasimo (vv. 821-861) chiarisce la predestinazione divina della prossima fine di Eracle. Attraverso una struttura circolare, dall'iniziale elemento divino (l'oracolo che predisse il destino dell'eroe) si discende alla dimensione umana della vicenda (le sofferenze fisiche di Eracle e i patimenti psicologici di Deianira), per tornare poi al livello divino. In questo modo, il coro mostra di riconoscere, dietro gli accadimenti, la mano di Afrodite: con una *variatio* tra la sequenza articolo-enclitica-participio dell'*incipit* del v. 849 (ἃ δ' ἐρχομένα μοῖρα προφαίνει δολίαν / καὶ μεγάλην ἄταν Ἔνυενυτο il destino; ha svelato l'inganno e la sventura', vv. 849-850) e quella articolo-enclitica-sostantivo dell'*incipit* del v. 860 (ἃ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἄναυδος φανερά

10 «Qualora però si travalichi questo orizzonte (τόλμας χάριν, 371) si scade da ὑψίπολις a ἄπολις (370), regredendo allo stato bruto nell'illusione di accrescere il potere e - di fatto - finendo col misconoscere il proprio essere» (Ghira 2005: 263).

11 L'effetto conseguito è quello di aumentare il patetismo della composizione sfruttando le simmetrie interne alla sua struttura. Allo stesso modo, l'uso simmetrico delle interiezioni ἰὼ 'ahi!' ~ ἰὼ 'ahi!' (Soph. *OT* 1207~1216) concorre a ordinare l'organizzazione interna del quarto stasimo dell'*Edipo re* come ricapitolazione della disgraziata catena di fatti che ha portato a dipanare la matassa identitaria (cfr. Bollack 1990: 813).

12 «The characters in the *Trachiniae* use their stories to organize their experience; they then often use the meaning they have assigned to that experience as the basis for further action» (Kraus 1991: 76). A Deianira, che adotta perlopiù sequenze giambiche in forme quasi esclusivamente monologiche, di contro alla predilezione lirica di Eracle (così Catenaccio 2017: 6), sono affidati ben 268 versi distribuiti in sette *rheseis* (vv. 1-48, 141-177, 293-313, 436-469, 531-587, 600-619, 672-722), quattro delle quali di carattere narrativo-informativo, a cui si aggiungono le esposizioni di Lica (vv. 248-290), del messaggero (vv. 351-374), di Illo (vv. 749-812) e della nutrice (vv. 899-946); cfr. Encinas Reguero (2006: 11-12). Sulla divisione scenografica interno/esterno, Bertolaso (2005).

/ τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ 'E in silenzio Afrodite è stata ministra e chiara artefice di queste vicende', vv. 860-861), la responsione tra i due sintagmi permette di ravvisare la silente operatività di Afrodite nell'azione di Deianira che compie il destino funesto di Eracle; una vera e propria "rivelazione" agli occhi del coro, resa manifesta sul piano verbale dal significativo uso di forme di φαίνω 'apparire, mostrare' nelle due coppie di versi (προφαίνει 'si rivela', v. 849; φανερά 'chiara, manifesta', v. 860; ἐφάνη 'è apparsa', v. 861; cfr. Esposito 1997: 33).

Una funzione fática è osservabile all'interno dell'inno al Sonno del *Filottete* (vv. 827-864). Filottete, improvvisamente muto, cade in una violenta crisi causata dalla ripugnante ferita al piede e chiede a Neottolemo di custodire il suo arco perché non cada nelle mani degli Achei (vv. 769-773), quindi sprofonda in un sonno ristoratore.¹³ L'insistenza dei marinai sul lessema καιρός 'buona occasione' (καιρός τοι πάντων γνώμαν ἴσχων / πολύ τι πολὺ παρὰ πόδα κράτος ἄρνυται 'La buona occasione, che di tutto tiene il discrimine, / proprio all'istante trova il suo compimento!', vv. 837-838; ὄρα, βλέπ' εἰ καίρια / φθέγγει 'Guarda, bada se parli a proposito', vv. 862-863) segnala l'opportunità del momento. Neottolemo, come già all'inizio del dramma (vv. 86-89), rifiuta di agire per trame, derogando ai propri valori per recitare la parte di se stesso che, sceso a compromesso con se stesso, recita se stesso per conquistare la fiducia dell'interlocutore e ottenere per via d'inganno l'arco che darà agli Achei la vittoria a Troia.¹⁴ κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος 'Vantarsi d'azione incompiuta grazie a menzogne, / è il peggior disonore!' (v. 842), egli sostiene, ma il coro non si dà per vinto: in modo significativo, la ripresa responsiva tra l'anadiplosi εὐαίων / εὐαίων 'beato, / beato' (vv. 828-830) e l'analoga figura retorica βαιάν μοι, / βαιάν 'piano, / piano' (vv. 844-845) unisce il carattere ripetitivo e cullante del testo della ninna-nanna (cfr. Wærn 1960: 3-5) all'invito a Neottolemo a parlare sottovoce per non svegliare Filottete e non perdere l'occasione di agire. L'occorrenza omometrica assume, così, una funzione silenziante e drammaturgicamente strutturante, volta a mantenere un contesto che renda possibile la prosecuzione dell'azione secondo il progetto perseguito dal coro. La scelta della forma metrica accompagna l'intenzione pragmatica dell'espressione corale: alla sequela di *elementa longa* della prima parte della strofe e dell'antistrofe, riconoscibili in docmi,¹⁵ che nella tragedia si specializ-

13 Per la forte precisione terminologica della scena che, influenzata dal coevo sviluppo della prosa scientifica, intende isolare in senso medico il malanno di Filottete, cfr. Ceschi (2005).

14 «Neottolemo, da questo momento in poi, recita come un attore, ma è un attore che interpreta la sua stessa persona, quella che ha nelle viscere e che recalcitra a quanto sta facendo» (Cerri 2014: 86-87). Sulla presenza concettuale e lessicale del tema dell'inganno cfr. Civiletti (2016).

15 Mi allineo al ricco novero di studiosi che così interpretano la struttura metrica del passaggio, tra i quali Dale (1968: 117); Webster (1970: 120); Pretagostini (2003: 274-278); Schein (2013: 248-249).

ziano a indicare stati emozionali agitati e incontenibili (cfr. Pretagostini 1979: 116), si aggiungono molossi, spondei e i *longa* dei *metra* giambici, determinando un «ritmo lento, grave, un vero e proprio *rallentando*» (Pretagostini 2003: 277) ideale per conciliare il sonno, invitare al sussurro e trattenersi dal fare rumore (cfr. Andreatta 2014: 43); solo alla fine della strofe e dell'antistrofe (vv. 838~841) il docmio torna a una movimentata fuga di brevi che, a livello testuale, ospita l'agitato suggerimento del coro a Neottolemo perché colga il momento propizio, portandolo a riflettere sulle conseguenze della rinuncia a un'occasione così favorevole, di nuovo significativamente segnalato dalla ripresa omometrica del sintagma γνώμαν ἰσχων (v. 837) in γνώμαν ἰσχεις (v. 853: εἰ ταύταν γνώμαν ἰσχεις, / μάλα τοι ἄπορα πυκνιοῖς ἐνιδεῖν πάθη 'Se mantieni su lui la tua decisione, / guai molto gravi intravede chi è saggio', vv. 853-854).

Pur nella limitatezza dei casi esaminati, è possibile inquadrare ciò che, a tutti gli effetti, si configura come uno strumento compositivo a disposizione del poeta, che se ne serve non solo come ornamento formale al testo, ma anche come mezzo di approfondimento dei significati delle odi e, in certe occasioni, come efficace strumento di partecipazione del coro all'azione drammatica, attraverso funzioni coesive, enfatiche, fatiche, contrastive, allusive, interiettive o evocative. La frequenza d'uso, già alta nella lirica corale arcaica e tardo-arcaica e nei cori eschilei ed euripidei, trova conferma nello specifico caso sofocleo¹⁶ e contrasta con la scarsità di osservazioni specialistiche, perlopiù annotazioni cursorie che evidenziano la possibilità di generiche corrispondenze tra struttura metrica e struttura del pensiero (cfr. Faedda 2021), spegnendo l'interesse suscitato dalle indagini tardo-ottocentesche di John Bagnell Bury sulle *Istmiche* e sulle *Nemee* di Pindaro.¹⁷ In generale, lo studio di usi e funzioni di questo strumento compositivo può avere un importante risvolto nella comprensione e nell'esegesi del prodotto poetico antico, e sofocleo in particolare, che fondeva in modo inscindibile testo, danza e musica in un'unica esperienza performativa totalizzante.¹⁸

16 *Aj.* (8), *El.* (10), *OT* (9), *Ant.* (18), *Tr.* (10), *Phil.* (9), *OC* (15), per un totale di 79 occorrenze; di queste, 40 sono in posizione iniziale di *colon* o verso, forse per la forte sensibilità della sede metrica, momento iniziale dell'esperienza sonora che, soprattutto in fase arcaica, può risentire della notevole cura riservata alle parti iniziali delle opere letterarie così lucidamente studiata da van Groningen (1958: 62-69) (342-330, con particolare riferimento alle odi pindariche).

17 «For Pindar does not confine his 'responsions' to verses metrically corresponding [...] but indicates the train of his thoughts by verbal echoes anywhere, independently of the metre. These echoes become formal and emphatic 'responsions', where in conformity with Mezger's rule the metre is confederate; but when the metre does not assist, they are not less important guides for us in detecting the parallel ranges and answering groups constructed by his wonderful art» (Bury 1965: xx-xxi).

18 Sul mondo greco antico come cultura della *performance*, Havelock (1973).

BIBLIOGRAFIA

- Anderson 1973 = Warren Anderson, *Word-Accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts*, in «Journal of Music Theory», 17 (2), pp. 186-202.
- Andreatta 2014 = Luisa Andreatta, *Il verso docmiaco. Fonti e interpretazione*, Roma, Lincei.
- Avezù 1974 = Guido Avezù, *Per una ricerca sull'uso di ripetizioni nei tragici*, in «Bollettino dell'Istituto di Filologia greca di Padova», 1, pp. 54-69.
- Avezù/Pucci 2003 = Guido Avezù / Pietro Pucci (a cura di), *Sofocle. Filottete*, traduzione di Giovanni Cerri, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- Bertolaso 2005 = Daria Bertolaso, *La 'costruzione verbale' dello spazio nelle Trachinie di Sofocle: supremazia e molteplicità dello spazio 'diegetico'*, in «Dioniso», n.s. 4, pp. 24-41.
- Bollack 1990 = Jean Bollack, *L'Œdipe Roi de Sophocle*, vol. 3, *Commentaire. Deuxième partie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- Bonifazi 2021 = Anna Bonifazi, *Dialogic Syntax in Ancient Greek Conversation*, in Raymond F. Person / Robin Wooffitt / John P. Rae (eds.), *Bridging the Gap Between Conversation Analysis and Poetics. Studies in Talk-In-Interaction and Literature Twenty-Five Years after Jefferson*, New York, Routledge, pp. 140-179.
- Bornmann 1993 = Fritz Bornmann, *Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide*, in Roberto Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. 2, Roma, GEI, pp. 565-576.
- Bury 1965 = John B. Bury, *The Nemean Odes of Pindar*, Amsterdam, Hakkert.
- Catenaccio 2017 = Claire Catenaccio, *Sudden Song: The Musical Structure of Sophocles' Trachiniae*, in «Arethusa», 50 (1), pp. 1-33.
- Cavallini 2000 = Giorgio Cavallini, *Noticina sull'ars scribendi: esempi di ripetizione espressiva*, in «Italianistica», 29 (2), pp. 283-287.
- Cerri 2010 = Giovanni Cerri, *Il significato dell'espressione 'leggi non scritte' nell'Atene del V secolo a. C.: formula polivalente o rinvio a un corpus giuridico di tradizione orale?*, in «Mediterraneo antico», 13 (1-2), pp. 139-146.
- Cerri 2014 = Giovanni Cerri, *Recitazione e conversione nel Filottete di Sofocle*, in «Dioniso», n.s. 4, pp. 83-92.
- Ceschi 2005 = Giovanni Ceschi, *Μελαγκολικὸν τὸ τοιοῦτον: il caso clinico di Filottete in Sofocle*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 3 (1), pp. 5-29.
- Civiletti 2016 = Maurizio Civiletti, *ΚΛΕΙΠΤΩ/ΚΡΥΠΤΩ. Rappresentazione concettuale e linguistica della menzogna (e dell'inganno) nel Filottete di Sofocle*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 14 (1), pp. 5-39.
- Dale 1968 = Amy M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2. ed., Cambridge, Cambridge University Press (1. ed. 1948).
- D'Angour 2006 = Armand D'Angour, *The New Music – so what's new?*, in Simon Goldhill / Robin Osborne (eds.), *Rethinking Revolutions through Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 264-283.
- Encinas Reguero 2006 = María del Carmen Encinas Reguero, *Forma dramática y problemas de comunicación y conocimiento en Traquinias y Edipo Rey*, in «Minerva», 19, pp. 9-27.
- Esposito 1997 = Stephen Esposito, *The Third Stasimon of Sophocles' Trachiniae*, in «The Classical World», 91 (1), pp. 21-38.
- Faedda 2021 = Alessio Faedda, *Prolegomeni a una indagine sulle corrispondenze metrico-verbali nella lirica corale greca: gli epinici di Pindaro*, in «Ítaca. Quaderns catalans de cultura clàssica», 37, pp. 7-28.
- Gardiner 1987 = Cynthia P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Func-*

- tion, Iowa City, University of Iowa Press.
- Gentili/Lomiento 2003 = Bruno Gentili / Liana Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori.
- Ghira 2005 = Danilo Ghira, *Il primo stasimo dell'Antigone (332-375)*, in «Sileno», 31 (1-2), pp. 257-263.
- Goldhill 2012 = Simon Goldhill, *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford, Oxford University Press.
- Havelock 1973 = Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza.
- Irigoin 1988 = Jean Irigoin, *Le premier stasimon de la Médée d'Euripide (v. 410-445). Répétitions de mots et échos de sonorités*, in «Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne», 8, pp. 11-18.
- Jakobson 1994 = Roman Jakobson, *Linguistica e poetica*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, 5. ed., Milano, Feltrinelli, pp. 181-218 (1. ed. 1963).
- Kraus 1991 = Christina S. Kraus, 'ΛΟΓΟΣ ΜΕΝ ΕΤ' ΑΡΧΑΙΟΣ': *Stories and Story-Telling in Sophocles' Trachiniae*, in «Transaction of the American Philological Association», 121, pp. 75-98.
- Leedy 2014 = Douglas Leedy, *Singing Ancient Greek. A Guide to Musical Reconstruction and Performance*, Berkeley, eScholarship University of California.
- Lloyd-Jones/Wilson 1990 = Hugh Lloyd-Jones / Nigel G. Wilson (eds.), *Sophoclis fabulae*, Oxford, Clarendon Press.
- Lotman 1972 = Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Paduano 1982 = Guido Paduano (a cura di), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. 1, Torino, UTET.
- Pickering 2003 = Peter E. Pickering, *Did the Greek Ear Detect 'Careless' Verbal Repetitions?*, in «The Classical Quarterly», 53 (2), pp. 490-499.
- Pretagostini 1979 = Roberto Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 2, pp. 101-117.
- Pretagostini 2003 = Roberto Pretagostini, *Parola e metro in Sofocle*, in Guido Avezù (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart-Weimar, Metzler, pp. 261-278.
- Schein 2013 = Seth L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Spinelli 2014 = Emidio Spinelli, *La filigrana filosofica di una tragedia: Sofocle e il primo stasimo dell'Antigone*, in «Scienze dell'Antichità», 20 (3), pp. 191-206.
- Steinrück 2011 = Martin Steinrück, *Antistrophe et mélodie: le critère des accents*, in Marie-Hélène Delavaud-Roux (éd.), *Musique et danses dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 149-151.
- Stolfi 2014 = Emanuele Stolfi, *Dualità nomiche*, in «Dike», 17, pp. 101-119.
- Susanetti 2012 = Davide Susanetti, *Sofocle. Antigone*, Roma, Carocci.
- van Groningen 1958 = Bernard A. van Groningen, *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations*, Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- Wahlström 1970 = Eric Wahlström, *Accentual Responson in Greek Strophic Poetry*, in «Commentationes Humanarum Litterarum», 47, pp. 1-23.
- Wærn 1960 = Ingrid Wærn, *Greek Lullabies*, in «Eranos», 58 (1-2), pp. 1-8.
- Webster 1970 = Thomas B. L. Webster, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Winnington-Ingram 1980 = Reginald P. Winnington-Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.