

SemRom

SEMINARI ROMANI DI CULTURA GRECA



n.s. I, 2 2012

Edizioni Quasar

REDAZIONE:

"Sapienza" Università di Roma, Dip. di Scienze dell'Antichità, piazzale A. Moro 5,
I-00185 Roma; tel. ++39-06.49913604, fax ++39-06.4451393
e-mail robertonicolai@hotmail.com

Università di Roma "Tor Vergata", Dip. di Antichità e tradizione classica, via Columbia 1,
I-00133 Roma; tel. ++39-06.72595066; fax ++39-06.72595046
e-mail emanuele.dettori@uniroma2.it

AMMINISTRAZIONE:

Edizioni Quasar, via Ajaccio 41-43, I-00198 Roma; tel. 0684241993
e-mail qn@edizioniquasar.it

© Roma 2012, Edizioni Quasar di Severino Tognon srl, via Ajaccio 41-43,
I-00198 Roma; tel. 0684241993, fax 0685833591, email qn@edizioniquasar.it

ISSN 1129-5953

Direttore responsabile: Roberto Nicolai

Registrazione Tribunale di Roma n. 146/2000 del 24 marzo 2000

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012

ESTER CERBO

Il corale 'ibrido' della καλλίνικος ᾠδή nell'*Elettra* di Euripide (vv. 859-879)

«Euripides' *Electra* is a play that... chews up and spits out not only epic, rhetoric and philosophy – tragedy's routine game – but also comedy and, in a gesture unparalleled in extant work, tragedy itself». Così B. Goff introduce le proprie riflessioni sul «realism» nell'*Elettra* di Euripide, mettendo subito in evidenza la peculiarità di questa tragedia, che, più delle altre, presenterebbe una mescolanza di stili e un'ibrida appropriazione di altri generi letterari¹. In sostanza, il dramma sarebbe caratterizzato da una ricercata πολυεῖδεια, di cui è componente importante la lirica corale, qui rappresentata a sua volta con notevole varietà di forme: i cori delle feste in onore di Hera (parodo), la narrazione 'ditirambica' (I e II stasimo), la preghiera di ringraziamento agli déi (corale infraepisodico), il canto di vittoria (III stasimo), il saluto in stile 'innodico' per Clitemestra, il *flashback* sull'assassinio di Agamennone (IV stasimo), infine il lamento (commo finale)².

I riferimenti ad un genere lirico, soprattutto se inseriti nei brani corali, hanno lo scopo di richiamare alla mente degli spettatori le caratteristiche convenzionali di quel genere, evocando norme e funzioni sociali e rituali ad esso collegate; una volta originata questa consapevolezza nell'uditorio, il poeta tragico tende a manipolare i dati per creare sorprendenti effetti drammatici³. Una significativa testimonianza di questo *modus operandi* si può riscontrare proprio nel III stasimo dell'*Elettra* (vv. 859-879), dove codice verbale e codice metrico interagiscono efficacemente per la ripresa innovativa della καλλίνικος ᾠδή, il canto intonato ad Olimpia per celebrare in modo estemporaneo i vincitori

¹ Goff 1999-2000, p. 93, che, muovendosi sulla stessa linea di indagine di Gellie 1981, sottolinea il carattere sperimentale e innovativo di questa opera per la combinazione di forme e stili diversi. È questo uno dei tanti motivi per cui l'*Elettra* risulta essere una delle tragedie più problematiche e meno apprezzate del teatro di Euripide: per una rapida rassegna degli studi critici, oltre ai già citati, si veda Basta Donzelli 1978, pp. 1-5.

² Una specifica analisi circa il ruolo e la funzione drammatica del coro nell'*Elettra* di Euripide è stata condotta da Baur 1997.

³ Così Swift 2010, p. 26 ss., la quale esamina l'interazione tra poesia lirica e tragedia, focalizzando la propria ricerca in particolare su cinque generi: peana, epinicio, partenio, imeneo, *threnos*.

negli agoni. Tale brano lirico mostra, inoltre, segni evidenti della sperimentazione già avviata da Euripide, tesa a scardinare la struttura e la forma tipiche del canto corale; quest'ultimo, da nucleo originario della tragedia, perderà via via la propria consistenza fino ad assumere il carattere di ἐμβόλιμον, risultando dissociato rispetto alla vicenda del dramma (cf. Aristot. *Poet.* 1256a. 27-30): un processo di 'snaturamento' determinato dall'importanza sempre maggiore acquisita dall'attore, dapprima nelle sezioni recitate (introduzione del secondo e quindi del terzo attore), poi nelle sezioni cantate (amebei e, soprattutto, monodie).

Per l'analisi dei vv. 859-879 dell'*Elettra*, oggetto del presente lavoro, è opportuno partire dalla situazione drammatica. All'inizio del III episodio il coro sente provenire dall'esterno grida confuse che destano la paura di Elettra per l'eventuale fallimento del piano riguardante l'uccisione di Egisto; arriva il messaggero che subito annuncia la 'vittoria' di Oreste e poi racconta in modo molto vivido l'assassinio cruento di Egisto, durante il sacrificio di un bue alle Ninfe: l'ansia e la tensione iniziali lasciano ora il posto all'esultanza per l'esito felice dell'impresa. Terminata la *rhesis*, il messaggero esce di scena e le giovani donne del coro invitano Elettra a danzare con loro e ad eseguire il canto di vittoria (strofe). Elettra replica dapprima apostrofando gli elementi della natura (il sole, la terra, la notte), poi comunicando al coro (v. 871 φίλαι, in risposta a ὦ φίλα del v. 859) l'intenzione di andare a prendere in casa gli ornamenti (vv. 870-871), per celebrare il fratello vincitore. Accompagnata dalle prime battute dell'antistrofe, in cui il coro condivide la scelta della fanciulla e prosegue la propria danza gioiosa, Elettra rientra in casa per uscirne con gli ἀγάλματα al v. 880, cioè alla fine del canto corale: il suo nuovo apparire avviene in contemporanea con l'arrivo sulla scena di Oreste e Pilade e del cadavere di Egisto, portato su una lettiga da alcuni inservienti⁴. Con l'immagine di questo *tableau* e con la scena dell'incoronazione di Oreste 'vincitore' e di Pilade, suo compagno nell'impresa, si apre il IV episodio.

Ecco il testo dei vv. 859-879 con l'interpretazione metrica⁵:

⁴ Di grande impatto emotivo doveva risultare l'arrivo sulla scena del cadavere di Egisto, dopo le manifestazioni di gioia per l'annuncio della sua morte; è notevole che il defunto non susciti il compianto dei presenti, ma una lunga invettiva da parte di Elettra, enfatizzata dalla forma allocutoria del discorso (vv. 907-956). Altro dato inusuale è il fatto che il cadavere di Egisto comparirà una seconda volta sulla scena – nell'esodo – insieme con quello di Clitemestra (v. 1177), con un evidente richiamo all'analogo quadro scenico delle *Coefore* eschilee (v. 973); come nelle *Coefore*, così nell'*Elettra* è Oreste ad attirare l'attenzione sui due corpi che giacciono insieme (cf. *Choeph.* 973 ἴδεσθε ~ *El.* 1178 ἴδετε, rivolto alla Terra e a Zeus). Sugli aspetti drammaturgici relativi al modulo del 'cadavere sulla scena' si vedano Di Benedetto-Medda 1997, pp. 284-301 (in particolare per l'*Elettra* p. 288 s.).

⁵ Per il testo e la colometria seguo l'edizione critica della Basta Donzelli (1995), tranne al v. 864 e al v. 871, dove preferisco conservare il testo tràdito, rispettivamente ἐπάειδε (vd. nota seguente) e ἐξενέγκωμαι (vd. *infra*, n. 27). Al v. 863 κρείσσω τοῖς θεοῖς risulta corrotto. Varie le proposte di emendamento, tra le quali si segnala οὐ τὰν del Murray, accolta dal Parmentier e

νῦν οἱ πάρος ἀμέτεροι	- - - - -	- D
γαίας τυραννέουσσι φίλοι βασιλῆς,	- - - - -	- e- D
δικαίως τοὺς ἀδίκους καθελόντες.	- - - - -	ba D ~
ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοᾷ χαρᾶ.	- - - - -	hδ hδ

La caratteristica principale di questo stasimo, attestata qui per la prima volta – almeno sulla base delle tragedie superstiti –, è la forma dialogata⁷: la coppia strofica, eseguita dal coro, è inframmezzata da una breve pericope di sette trimetri giambici resi dalla protagonista, molto probabilmente in παρακαταλογή. Si tratta di un modulo performativo arcaico (cf. Aesch. *Pers.* 256 ss., 694 ss.; *Suppl.* 348 ss.) che Euripide utilizza in maniera originale nella sezione strutturale di competenza esclusiva del coro⁸: così il dialogo lirico-epirrematico tra coro e attore, già introdotto nella parodo, a partire dal *Prometeo*⁹, sconfinava anche nello stasimo, avviando un processo di trasformazione, che culminerà nella sostituzione del canto corale con la monodia d'attore (cf. p. es. *IA* 1283-1335). Nella pausa del tempo scenico, posta tra due episodi definiti dai movimenti di uscita e di entrata dei personaggi¹⁰, alla voce del coro si giustappone quella dell'attore, non più solo presenza 'muta' sulla scena, ma attivo interlocutore nel discorso lirico del coro. Infatti, durante lo stasimo, a parte i casi isolati degli interventi retroscenici dei personaggi – una soluzione formale che Euripide utilizza sulla scia del modello eschileo¹¹ – di norma l'ese-

⁷ Per un quadro di insieme delle diverse forme di stasimo presenti in tragedia si veda Kranz 1933, p. 124 s., il quale designa gli stasimi di questa tipologia come «dialogische Lieder»; per un'analisi specifica della forma e della struttura del canto corale in tragedia si veda anche Rode 1971.

⁸ Aristotele (*Poet.* 1452 b 16 ss.), parlando della struttura quantitativa della tragedia, afferma esplicitamente che parodo e stasimo sono propri del χορικόν e quest'ultimo ha funzione divisoria tra due parti (da intendersi tra due episodi), quando è nella sua forma completa (si pensi alla struttura più comune in coppie strofiche o in triadi epodiche). Questo criterio è discusso da Taplin 1977, pp. 49-60 e pp. 470-476, il quale sostiene che una parte lirica, indipendentemente dalla struttura (strofica, astrofica, dialogica), assume funzione divisoria quando è associata ai movimenti di uscita e di entrata di un attore; tuttavia – ammette lo stesso Taplin – la varietà dei casi presenti nel dramma è tale che anche questa norma può rivelarsi a volte inadeguata.

⁹ Dopo il *Prometeo*, la parodo dialogica tra coro e attore – di natura lirica e semi-lirica – è ben rappresentata sia nelle tragedie di Sofocle (*Elettra*, *Filottete*, *Edipo a Colono*), sia in quelle di Euripide (*Medea*, *Eraclidi*, *Elettra*, *Troiane*, *Ifigenia fra i Tauri*, *Ione*, *Elena*, *Oreste*, *Ipsipile*), e nel *Reso pseudo-euripideo*; essa assolve per lo più ad una funzione consolatoria del coro nei confronti del personaggio: si veda, al proposito, Pattoni 1989.

¹⁰ Per un modello più complesso di articolazione della struttura della tragedia, che sempre sulla base dei movimenti di entrata e di uscita degli attori (anche all'interno degli episodi) tende ad individuare singole «units of action», si veda Poe 1993.

¹¹ Cf. Aesch. *Agam.* 1343/1345, *Choeph.* 869; per Euripide, limitatamente agli interventi durante la parte lirica corale, cf. *Med.* 144 ss. e 1270a ss.; *Her.* 749/754; *El.* 1165/1167. Un'esauriente disami-

cuzione corale non è interrotta dall'attore rimasto sulla scena, anche quando egli viene coinvolto dal coro attraverso l'uso della seconda persona: questo capita specialmente nelle tragedie in cui il protagonista è presente sulla scena per tutta o quasi tutta la rappresentazione¹²; in questo modo il poeta voleva comunicare agli spettatori l'idea sia di uno stretto rapporto tra il coro e il personaggio, sia di una maggiore integrazione del coro stesso nella vicenda drammatica.

La struttura ibrida del corale dell'*Elettra*, allora, violando questa 'norma' appare come un'infrazione al codice performativo dello stasimo, infrazione che si inserisce nell'ampio e variegato quadro delle forme sperimentate da Euripide: dai corali anapestici, retaggio della più arcaica tragedia eschilea e circoscritti al primo periodo della sua produzione¹³, ai corali astrofici, attestati lungo tutta l'attività teatrale¹⁴, dai dialoghi tra semicori o – come nel nostro caso – tra coro e attore¹⁵ fino alla sostituzione del canto corale con la patetica monodia¹⁶, sono tutte palesi trasgressioni al *pattern* tipico dello stasimo, messe in atto dal poeta per conseguire determinati fini artistici.

Tuttavia, alcuni studiosi considerano il brano dei vv. 859-879 non uno stasimo, ma un corale infraepisodico, che per la natura del contenuto viene definito 'canto di vittoria' o 'di giubilo', oppure ὑπόρχημα¹⁷. Questi versi, pertanto, non assolverebbero alla funzione divisoria tra gli episodi; al contrario, sarebbero parte integrante del III episodio, in quanto, esprimendo la reazione immediata del coro all'annuncio della morte di Egisto, collegherebbero stret-

na dei casi di contatto tra spazio retroscenico e spazio scenico attraverso gli elementi acustici si trova in Di Benedetto-Medda 1997, pp. 58-65.

¹² Come avviene, per esempio, nel *Prometeo* (I e II stasimo) e nella *Medea* (I, II, III, IV stasimo) con i rispettivi protagonisti.

¹³ Cf. Aesch. *Agam.* 1331-1342, *Choeph.* 719-729 e 855-869; Eur. *Med.* 1081-1115. Corali anapestici di questo tipo, che per posizione e funzione drammatica ricoprono il ruolo dello stasimo, rappresenterebbero il primo stadio di sviluppo verso le liriche astrofiche di ritmo docmiaco – un ritmo spesso associato a quello anapestico –, a testimonianza dell'evoluzione verso un teatro caratterizzato dalla ricerca di una nuova espressività musicale: cf. Centanni 1991, pp. 75-81.

¹⁴ Cf. *Hipp.* 1268-1282; *Hec.* 1023-1034; *Her.* 875-885 e 1016-1027; *Ion* 1229-1243; *Bacch.* 1153-1164: questi corali astrofici sono situati di preferenza dopo il racconto di un evento verificatosi nello spazio extrascenico o retroscenico, nel punto di snodo dell'azione tragica.

¹⁵ Per il dialogo tra semicori cf. *Alc.* 213-237 e *Suppl.* 598-634; per il dialogo tra coro e attore, oltre all'*Elettra*, cf. *Hel.* 625-697.

¹⁶ Cf. la monodia di *Elettra* in *Or.* 960-1012 (ma per una diversa assegnazione dei vv. 960-981, attribuiti al coro, si rinvia alla recente discussione in Medda 2001, p. 110 s.); e cf. anche le due monodie di *Ifigenia* in *IA* 1283-1335 e 1475-1499, quest'ultima all'interno di una sezione lirica molto articolata, dove alla monodia segue un brevissimo dialogo tra la protagonista e il coro e poi il corale astrofico: sulle due monodie si veda Cerbo 2010.

¹⁷ P. es. Cropp 1988, p. 157 denomina il canto «choral celebration», ed Hose 1990, II, p. 50 «Freudenlied»; Schroeder 1928, p. 96 aggiunge alla definizione di 'stasimo' quella di ὑπόρχημα, e semplicemente come 'iporchema' lo designa anche Denniston 1939, p. 154, ma sull'inadeguatezza di questo termine in riferimento ad un coro tragico si vedano le puntuali osservazioni di Di Marco 1973-1974, p. 344 ss.

tamente la scena del messaggero e quella dell'incoronazione di Oreste, avviata dal saluto di Elettra al fratello (v. 880 ὦ καλλίνικε)¹⁸, che richiama, a sua volta, la sezione epirrematica dei vv. 866-872.

A mio avviso, il nesso tra i due eventi contigui non impedisce di ritenere che i vv. 859-879 possano segnare la distinzione tra due episodi e non semplicemente tra due scene; la concomitanza dell'esecuzione corale con la fine della ῥῆσις ἀγγελική e con l'uscita del messaggero costituisce una sequenza scenica ben attestata nei drammi di Euripide, in cui, subito dopo un evento verificatosi fuori scena, nello snodo dell'azione tragica, il coro esprime, appunto, la propria reazione nel canto dello stasimo¹⁹. La scelta del dialogo lirico-epirrematico in funzione di *act-dividing lyric* in luogo della pura ode corale focalizza l'attenzione sulla protagonista, mettendo in evidenza l'agire risoluto di Elettra nel compimento del piano, che con la morte di Egisto segna il passaggio alla seconda fase, l'assassinio di Clitemestra. Al tempo stesso, con lo 'stasimo dialogico' si registra un progressivo coinvolgimento del coro nell'azione, dopo i primi due stasimi a carattere mitologico-narrativo, apparentemente avulsi dalla vicenda rappresentata²⁰. Infatti, dopo questo intervento, il coro, in appendice al IV stasimo, cantato durante l'esecuzione del matricidio, fa da cassa di risonanza ai gridi di Clitemestra dall'interno della casa (v. 1166 κλύεις ὑπώροφον βοάν); replicando con ὦ μῶξα καὶ γῶ al lamento ἰὼ μοί μοί della donna (v. 1167 s.); quindi, nel commo con Oreste ed Elettra (vv. 1177-1232) si associa alla pietà dei figli per la madre, ma cerca di giustificare il gesto dei due fratelli, ritenendolo compiuto secondo giustizia; infine, spetta proprio alle donne del coro, in quanto non contaminate dai delitti (v. 1294 οὐ μυσσαραῖς τοῖσδε σφαγίοις), avviare il dialogo anapestico tra i Dioscuri e i due matricidi.

Inoltre, se si considera il brano dei vv. 859-879 un *act-dividing lyric*, l'architettura dell'intero dramma risulta più equilibrata, perché si eviterebbe la costruzione di un unico episodio lungo circa il doppio degli altri episodi della tragedia; per di più, la scena del messaggero acquista maggior risalto nel co-

¹⁸ Questo saluto si pone sulla stessa linea dell'apostrofe ὦ καλλίνικοι παρθένοι con cui il messaggero, al suo arrivo sulla scena, all'inizio del III episodio, si era rivolto alle donne argive (v. 761); l'epiteto, alquanto insolito per il coro, sembra prefigurare lo sviluppo successivo dell'azione.

¹⁹ Vd. *supra*, n. 14 e cf. anche Eur. *Or.* 960-1012. Diversi sono i punti di contatto tra la sequenza dell'*Elettra* e quella delle *Baccanti*, dove lo stasimo (vv. 1153-1164), nel quale il coro esultante canta il καλλίνικος in contrasto con il resoconto del messaggero sulla morte di Penteo e la follia di Agaue (vd. *infra*), collega i due episodi senza soluzione di continuità.

²⁰ Per questo motivo definiti «dithyrambische Stasima» da Kranz 1933, p. 254 ss.; per Albini 1962, p. 93, si tratta di «due gioielli della lirica euripidea». Il I stasimo (vv. 432-486) è focalizzato sulla figura di Achille (il viaggio a Troia, l'infanzia presso il centauro Chirone, le armi divine forgiate da Efesto); il II stasimo (vv. 699-746) narra del furto da parte di Tieste dell'agnello dal vello d'oro, che costituisce l'antefatto mitico della rivalità tra Atreo e Tieste, origine delle sciagure degli Atridi: per un'analisi specifica di questi stasimi si vedano, per il primo, Walsh 1977 e Csapo 2009, per il secondo, Basta Donzelli 1978, pp. 151-155 e 299-353, e Rosivach 1978.

stituire un unità drammatica ben individualizzata tra due parti liriche²¹. D'altronde questo brano è collocato all'interno di una sintassi drammatica in cui i movimenti di uscita e di entrata degli attori si dispongono prima, durante e dopo l'esecuzione del corale, secondo i criteri di posizionamento dello stasimo individuati dal Taplin e qui condivisi; in particolare, l'uscita – alquanto atipica – del personaggio dalla scena prima che il coro abbia completato il canto con l'antistrofe²² è un ingegnoso espediente per consentire al coro di riappropriarsi dello spazio esecutivo e drammaturgico, a lui tradizionalmente riservato. Perciò, non sembra casuale che il καλλίνικος e le immagini agonistiche siano racchiusi nella strofe²³ e nell'epirrema, due sezioni attraverso le quali si ripropone il modello esecutivo del canto di vittoria suddiviso tra coro e solista, qui, però, a parti invertite, con il coro in funzione di ἐξάρχων e l'attore che replica all'esortazione²⁴. Nell'antistrofe, in assenza di Elettra, è accentuata l'autoreferenzialità del coro con l'insistenza sulla danza, cara alle Muse (v. 875 Μούσαισι χόρευμα φίλον), e sul canto accompagnato dal suono dell'aulos (v. 879 ξύναυλος βοά)²⁵.

²¹ Ecco il numero dei versi per ciascun episodio: 216 (I), 211 (II), 112 (III), 266 (IV), 187 (commo + esodo). Per quanto riguarda la lunghezza dell'episodio contenente la scena del messaggero (112 versi), sembra rispettata una misura convenzionale riscontrabile nel teatro euripideo: cf. *Hipp.* 1151-1267 (116 versi), *Suppl.* 634-777 (143 versi), *Ion* 1106-1228 (126 versi), *Or.* 844-959 (115 versi), *Bacch.* 1024-1152 (128 versi).

²² Kubo 1967, p. 24 suppone, in modo singolare, che Elettra, nonostante dica di andare a prendere gli ornamenti che tiene in casa (v. 870 οἶα δὴ ἔχω καὶ δόμοι κέθουσί μου), non abbandoni la scena a metà del canto corale, ma sia il coro stesso a consegnarle gli ἀγάλματα, quando afferma σὺ μὲν νυν ἀγάλματ' ἄειρε κρατί (v. 873); gli ἀγάλματα consisterebbero nelle corone per le feste in onore di Hera, portate dal coro nella parodo insieme con altre offerte (vv. 190-193). A questa ipotesi si potrebbe obiettare con le seguenti considerazioni: il significato di ἄειρε andrebbe meglio inteso nel senso di «vai a prendere e porta», mentre per la supposta azione puntuale del coro sarebbe stato più congruo l'uso dell'aoaristo (come avviene proprio nella parodo) in luogo della forma verbale all'imperativo presente; μὲν νυν sembra avere qui valore conclusivo («certo dunque»); infine, vista l'importanza scenica e anche simbolica degli ἀγάλματα, forse ci saremmo aspettati una specifica spia drammaturgica, come ad esempio un deittico o un complemento del tipo παρ' ἐμοῦ (cf. v. 190), con cui attirare l'attenzione sul gesto del coro.

²³ La composizione ad anello della strofe, aperta e chiusa dal termine χορός, produce un effetto di clausola del canto, dando inizialmente l'impressione che si tratti di un corale astrofico dal tono gioioso, in *pendant* con quello eseguito per l'arrivo e il riconoscimento di Oreste – la prima 'vittoria' ottenuta (v. 590 σ. ἀμετέραν... νίκαν) – e sempre indirizzato ad Elettra (v. 591 ὦ φίλα-v. 859). Ma poi, a sorpresa, la struttura diventa più elaborata ed originale, così da evitare 'oziose' ripetizioni.

²⁴ Un'interessante testimonianza a teatro del modulo tradizionale con il solista/attore che dà l'avvio al καλλίνικος (precisamente con l'acclamazione τήνελλα καλλίνικος di stampo archilocheo: vd. *infra*, nn. 32 e 33) e il coro che risponde si ha nel finale degli *Acarnesi* (vv. 1227-1234; cf. anche *Av.* 1764, dove l'identico *refrain* costituisce l'ultima battuta del coro in chiusura di commedia); la celebrazione della vittoria del protagonista va interpretata anche come auspicio per la vittoria del poeta nell'agone comico.

²⁵ Il coro, quando accenna in modo autoreferenziale all'esecuzione della danza, enfatizza la propria identità di *performer* rituale nell'ambito del ruolo drammatico da esso svolto; sull'autore-

Questa modalità performativa sembra anche assolvere alla funzione di marcare le diverse competenze del coro e dell'attore. Al coro spetta il canto e la danza; Elettra si esprime, invece, in trimetri giambici recitativi, che denotano un controllo delle emozioni a fronte dell'esultanza del coro. La fanciulla, seppur invitata, non prende parte alla danza, opponendo una sorta di rifiuto, non a parole – come nella parodo, anch'essa di natura dialogica –, ma attraverso l'azione scenica del sottrarsi fisicamente alla coralità; su questa linea si pone in modo significativo l'*incipit* del suo intervento epirrematico, con l'apostrofe agli elementi della natura (la luce del sole, la terra, la notte), vale a dire con uno spunto di tipo monologico²⁶ che ritarda il contatto con l'interlocutore, segnalato dal semplice φίλαι al v. 871, cioè nel penultimo trimetro, tra l'altro alla fine della *Selbstanredung* (cf. v. 175 φίλαι nella prima battuta di Elettra rivolta al coro nella parodo)²⁷.

Se, come viene ribadito, la danza e il canto sono di pertinenza specifica del coro, ad Elettra rimane il compito di incoronare il fratello²⁸, alla stregua degli atleti vincitori ad Olimpia, situazione rievocata in questo stasimo attraverso il lessico specifico e la linea melodica dell'ode. Proprio la studiata commessura di due livelli espressivi differenti – quello semantico e quello metrico-ritmico (scontata è la patina dorica della lingua del coro) – veicola con grande efficacia il messaggio al destinatario: un messaggio che produce un notevole effetto di contrasto, non disgiunto da velata ironia, in quanto l'impresa di Oreste, salutata con clamore da Elettra e dalle donne del coro come superiore alle vittorie olimpiche, consiste in realtà nell'omicidio brutale e vile di Egisto²⁹.

ferenzialità del coro come forma di drammatizzazione della *performance* rituale si veda Henrichs 1994-1995, in particolare sull'*Elettra* le pp. 86-90. In questo contesto l'espressione ξύναυλος βοά (cf. Aristoph. *Ran.* 212) potrebbe indicare, con una ricercata ambiguità semantica, un canto eseguito al suono dell'*aulos* e accompagnato da grida di gioia (cf. Soph. *Trach.* 205 ss.); tenderei ad escludere qui per l'aggettivo ξύναυλος il valore metaforico di «conforme, in armonia con»: cf. Denniston 1939, p. 157 e *LSJ*.

²⁶ Cf. l'allocuzione di Elettra alla notte (v. 54), appena entra in scena. Il procedimento formale dell'invocazione agli elementi della natura caratterizza l'*incipit* dei monologhi tragici, spesso con carattere di lamento: cf. anche Aesch. *Prom.* 88-92; Soph. *El.* 86-91; Eur. fr. 443 Kann. Questo modulo è parodiato da Aristofane in *Ran.* 1331 s., all'interno della monodia in stile euripideo eseguita da Eschilo.

²⁷ Al v. 871 la Basta Donzelli, come molti altri editori moderni, tranne Murray e Parmentier, accoglie la correzione ἐξενέγκωμεν (Lenting) in luogo di ἐξενέγκωμαι trasmesso dal codice L. Denniston 1939, p. 156, ritiene che non sia pertinente in questo contesto l'uso del verbo alla diatesi media, limitata ad espressioni quali γνώμην ἐκφέρεσθαι, e che il copista sia stato sviato «by the 'poetic' plural». Penso, invece, che si possa conservare la lezione trādita: la diatesi media esprimerebbe meglio il coinvolgimento personale nell'azione che Elettra intende compiere, un coinvolgimento già sottolineato dall'enfatica autoesortazione φέρε(ε) all'inizio del v. 870 e ribadito subito dopo dal coro con σὺ μὲν νῦν... ἀείρε nell'*incipit* dell'antistrofe (v. 873).

²⁸ Questo compito che Elettra riserva per sé sembra assumere un rilievo polemico nei confronti dell'accoglienza – priva di diademi e di corone – riservata da Clitemestra ad Agamennone, al suo ritorno trionfale da Troia, come sottolinea la stessa Elettra alla fine della monodia (v. 162 s.).

²⁹ Sul paradosso della situazione drammatica, che esprimerebbe anche l'atteggiamento critico di Euripide sull'agonismo atletico, si veda Carey 2010, p. 10 s.; già Arnott 1981, pp. 187-190, aveva messo in risalto la funzione ironizzante dell'accumulo delle immagini sportive in questo corale.

L'immagine della vittoria che Euripide utilizza in riferimento all'uccisione di Egisto percorre tutta la parte iniziale della tragedia e viene messa a fuoco progressivamente, fino a divenire ben chiara nella sua valenza di vittoria 'atletica'. Infatti i termini-chiave della sfera semantica di νίκη e στέφανος, riferibili anche ad altri ambiti in cui si consegue un successo (p. es. l'ambito militare), nel corale acquistano piena luce proprio grazie all'accento alle gare olimpiche (vv. 862-863 παρ' Ἀλφειοῦ / ῥέεθροις e cf. Pind. *Ol.* 9. 17-18 πάρα / Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον) e all'esecuzione della καλλίνικος ᾠδή³⁰. Questa immagine si concretizza subito dopo nell'azione di Elettra che incorona Oreste, apostrofandolo con ὦ καλλίνικε (v. 880), l'epiteto tipico del vincitore; è un gesto di forte impatto visivo perché la corona rimane sulla maschera almeno fino al v. 987, quando Oreste abbandona la scena per andare a compiere l'altra sua terribile impresa, quella di uccidere la madre: καὶ δεῖνὰ δρᾶσω... / πικρὸν δ' οὐχ ἡδὺν τὰ γῶνισμά μοι (vv. 986-987)³¹. In una sorta di *Ringkomposition*, la metafora agonale, ora utilizzata con amara ironia per il matricidio, rievoca il saluto enfatico rivolto all'inizio dell'episodio da Elettra al fratello καλλίνικος, prole di un padre uscito a sua volta vittorioso dalla guerra di Ilio ed egli stesso reduce a casa da una gara non inutile (vv. 883-884 οὐκ ἀχρεῖον... / ἄγων' ἐς οἴκουσ).

La cornice agonale, in cui si inquadra l'uccisione di Egisto (e poi quella di Clitemestra), viene dunque efficacemente connotata dalla καλλίνικος ᾠδή in dattilo-epitriti del canto corale.

Come è noto, all'inizio dell'*Olimpica* 9 (vv. 1-10) Pindaro contrappone il proprio epinicio all'Ἀρχιλόχου μέλος, il canto τριπλόος κεχλαδῶς definito καλλίνικος dall'epiteto con cui è invocato Eracle nel carne archilocheo, secondo quanto riportato dagli scolii ai suddetti versi dell'*Olimpica*³²; tale appel-

³⁰ Il lessico della sfera agonistica, che veicola le immagini delle gare atletiche, della vittoria e della sua celebrazione, è ampiamente utilizzato in questa tragedia, con particolari e variegata sfumature (vd. nota precedente) per definire l'azione di Oreste (cf. p. es. v. 528, v. 591, v. 614, v. 659, v. 675, v. 686, v. 854, v. 955 s.): un'analisi dettagliata della figura di Oreste come atleta è stata condotta dalla Swift (2010, pp. 165-170), all'interno di uno studio più articolato sulla ripresa del genere epinicio in tragedia (pp. 104-172; in particolare sull'*Elettra*, pp. 156-165). L'attenzione posta da Euripide nell'*Elettra* al mondo agonistico, specificamente in riferimento alla figura di Oreste, viene interpretata da Alonge 2007, pp. 267-271, come un richiamo polemico all'*Elettra* di Sofocle, in particolare al racconto del pedagogo, costituendo così un indizio della priorità della tragedia sofoclea.

³¹ Cf. Marshall 1999-2000, p. 332 s.

³² Cf. Arch. fr. 324 W.² e *schol. vet. ad Pind.* I 266. 5 ss. Drachm. e cf. anche Pind. *Nem.* 3. 17 s. e 4. 16. Diversamente dal West, che inserisce il frammento tra gli *spuria*, Casadio 1996, pp. 67-72, lo considera autentico sulla base delle testimonianze antiche, distinguendo l'efimnio dall'inno vero e proprio in cui sarebbe consistito il carne archilocheo (vd. *infra*, n. 34). Per il significato di τριπλόος gli scolii al passo pindarico riportano due versioni contrastanti: quella di Eratostene – la più probabile –, secondo il quale il termine si riferirebbe alla triplice ripetizione dell'epiteto καλλίνικε, a guisa di efimnio (*schol. vet. Pind.* I 268. 16 s. Drachm.: τριπλόον δὲ οὐ διὰ τὸ ἐκ τριῶν

lativo resterà tipico di Eracle (fondatore mitico dei Giochi) e sarà attribuito – di riflesso – ai vincitori dei Giochi, ma anche ai protagonisti di imprese memorabili in altri ambiti. Di questo μέλος archilocheo – forse un inno in onore di Eracle³³ – si afferma nel tempo la forma ridotta del *refrain* (τήνελλα καλλίνικε / καλλίνικος)³⁴, che rimarrà in uso per celebrare in modo estemporaneo le vittorie agonali. Oltre a ciò, il termine καλλίνικος, secondo le testimonianze antiche, indica un tipo di danza oppure una composizione per *aulos* accompagnata dalla danza³⁵: canto, danza e musica per *aulos* naturalmente possono combinarsi e danno vita ad un tutto armonioso.

Il teatro ha ripreso ed articolato secondo le proprie regole il καλλίνικον μέλος, salvaguardandone comunque la funzione di celebrare il successo in un'impresa, così da evocare negli spettatori il ricordo di questo canto eseguito nella vita reale.

Tra gli autori tragici, il solo Euripide sembra prediligere il termine καλλίνικος, per indicare sia il vincitore (o ciò che esalta la vittoria) sia specificamente il canto di vittoria³⁶, mentre Eschilo e Sofocle ricorrono al termine ἐπινίκιος (cf. Aesch. *Agam.* 174; Soph. *El.* 692, *OC* 1088) o a forme complementari come ἐπὶ νίκη (cf. Aesch. *Choeph.* 478, 868; *Eum.* 1009), assenti, invece, in Euripide. È difficile dire se nel corso del V sec. i due termini καλλίνικος ed ἐπινίκιος si riferissero a due diverse modalità performative³⁷, o se per i

στροφῶν συγκείσθαι, ἀλλὰ διὰ τὸ τρις ἐφνυμιάζεσθαι τὸ καλλίνικε); quella di Aristarco, secondo il quale τριπλόος indicherebbe la struttura tristrofica del carme (*schol. vet. Pind.* I 269. 11 s. Drachm.: τριπλόος... τρίστροφος ὦν κατὰ Ἀρίσταρχον).

³³ Cf. *schol. vet. ad Pind.* I 268. 14-16 Drachm. (Ἐρατοσθένης δὲ φησι μὴ ἐπινίκιον εἶναι τὸ Ἀρχιλόχου μέλος, ἀλλ' ὕμνον εἰς Ἥρακλέα) e I 269. 10 (Ἀρχιλόχου μέλος ὁ ὕμνος).

³⁴ Secondo gli scolii a Pindaro, τήνελλα sarebbe una parola con cui Ἰξάρχων del κῶμος riproduce il suono della cetra in assenza dello strumento medesimo (cf. *schol. vet. Pind.* I 267. 1 ss. Drachm.), mentre per gli scolii ad *Aristoph. Acharn.* 1230 imiterebbe il suono dell'*aulos* (vd. anche *supra*, n. 24): per un ulteriore approfondimento si veda la discussione dei passi in Casadio 1996, p. 68 ss.

³⁵ Come danza in onore di Eracle il termine καλλίνικος compare in Polluce (4.100); così anche Esichio (κ 481 Latte), il quale specifica che il καλλίνικος commemorava Ἰάναγωγὴ di Cerbero (εἶδος ὀρχήσεως ἐπὶ τῆ τοῦ Κεοβέρου ἀναγωγῆ). Ateneo (14. 618c), citando Trifone, riporta il termine καλλίνικος tra quelli che designano composizioni per *aulos* accompagnate dalla danza (ταῦτα δὲ πάντα μετ' ὀρχήσεως ἠδύετο): su questa linea si potrebbe porre il sintagma ξύναυλος βοά di *El.* 879. Per le caratteristiche del καλλίνικος come danza si veda in particolare Lawler 1948.

³⁶ Nel senso di «vincitore» e «che celebra la vittoria» cf. *Med.* 765, *Hcl.* 937, *Suppl.* 113, 1059, *Her.* 49, 570, 582, 937, 961, 1046, *El.* 761, 880, *Troad.* 1221, *IT* 12, *Ion* 12, *Phoen.* 855, 858, 1048, 1059, 1253, 1374, *Bacch.* 1147, fr. 62d Kann.; per i passi in cui il termine indica il canto di vittoria vd. la discussione nel testo.

³⁷ La precisazione di Eratostene (vd. *supra*, n. 33) circa l'identità del μέλος archilocheo farebbe supporre che nel tempo il καλλίνικος, per la sua funzione, venisse recepito alla stregua dell'epinicio, senza più differenziarsi da quello che in realtà doveva essere ἸἈρχιλόχου μέλος. Nei loro recentissimi studi, Swift 2010 e Carey 2010 assimilano καλλίνικος ed epinicio, in quanto considerano il termine καλλίνικος spia linguistica della natura epinicia dell'ode, quando esso è associato ad immagini relative ad un contesto agonale.

tragici essi fossero equivalenti nell'alludere al canto della vittoria, oppure se si debba alla preferenza di Euripide per i composti in καλλι- il consistente impiego del termine καλλίνικος³⁸; proprio l'uso aristofaneo del *refrain* τήνελλα καλλίνικος per celebrare la vittoria del protagonista, tra l'altro nell'ambito di un κῶμος, testimonierebbe la circolazione ad Atene di questo canto nella sua forma ridotta³⁹.

Per comprendere a fondo la peculiarità del corale dell'*Elettra* e la sua valenza comunicativa, è opportuno considerare brevemente le altre attestazioni euripidee in cui il καλλίνικος è inteso come canto celebrativo della vittoria: *Med.* 45, *Erechth.* fr. 370 Kann. r. 6; *Her.* 180, 680 s., 788 s.; *Phoen.* 1728-1731; *Bacch.* 1161. L'esame, seppur rapido, del contesto scenico, della funzione drammaturgica e della partitura metrica di questi passi, ci permetterà di vedere, inoltre, come uno stesso modulo venga adattato in modo originale alle specifiche esigenze della rappresentazione.

Iniziamo dall'*Eracle*, dove il termine καλλίνικος è usato naturalmente con notevole frequenza sia come epiteto di Eracle (vv. 570, 582, 961, 1046), sia inteso nel senso tradizionale di canto in onore di Eracle. Euripide recupera così la natura originaria del καλλίνικος, restituendolo al legittimo 'intestataro', e questa operazione viene subito evidenziata dalla prima occorrenza del termine in tal senso. Infatti, al v. 180 Amfitrione, nel replicare alle accuse di Lico sulla mancanza di valore guerriero da parte di Eracle, ricorda l'intervento risolutivo dell'eroe al fianco delle divinità olimpiche contro i Giganti e menziona anche la conseguente celebrazione del καλλίνικος in compagnia degli stessi dèi: τὸν καλλίνικον μετὰ θεῶν ἐκώμασεν⁴⁰. L'espressione è particolarmente enfatica, in quanto occupa l'intero trimetro giambico, dove ciascun membro della frase è valorizzato dalle pause metriche: la cesura pentemimere proprio dopo τὸν καλλίνικον e l'incisione dopo μετὰ θεῶν, messo in rilievo dalla posizione mediana, incisione che a sua volta isola ἐκώμασεν corrispondente al monometro finale. Sulla linea di Amfitrione, il coro dei vecchi tebani continua ad esaltare i trionfi di Eracle e la sua ἀρετή nei tre stasimi della tragedia, grazie ai quali si raccordano passato e presente in una *climax* ascendente che tocca il culmine nello snodo tragico della vicenda rappresentata, contrassegnandolo – alla maniera sofoclea – con un canto dal tono iporchematico: il coro, infatti, nel I stasimo, una sorta di inno-encomio in stile pindarico, rievoca le dodici illustri fati-

³⁸ Dei composti in καλλι- se ne contano 6 in Eschilo, 4 in Sofocle, 31 in Euripide, soprattutto nelle tragedie dell'ultima fase; in particolare questo dato conferma una delle caratteristiche più rilevanti della nuova lirica euripidea – messa in luce da Di Benedetto 1971, p. 258 ss. –, vale a dire «l'accentuata tendenza ad esprimersi in una dimensione puramente visiva», attraverso l'immagine bella e luminosa.

³⁹ Vd. *supra*, n. 24 e cf. anche Carey 2010.

⁴⁰ τὸν καλλίνικον potrebbe funzionare sia come sostantivo sia come aggettivo con ὕμνος sottinteso (cf. *Bacch.* 1161); al v. 680 l'uso femminile del termine è facilmente rapportabile ad un sottinteso ᾠδάν (cf. *El.* 864).

che dell'eroe (vv. 355-356 ὑμνήσαι... θέλω)⁴¹, nel II stasimo enfatizza il proprio ruolo di *laudator*, proseguendo nella celebrazione di Eracle attraverso l'esecuzione del καλλίνικος (vv. 680-681 ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀείσω), infine nel III stasimo, in un'atmosfera di grande euforia, che tuttavia prelude alla catastrofe, invita le Ninfe Asopiadi ad unirsi al canto per celebrare l'ultima impresa vittoriosa di Eracle, cioè l'uccisione di Lico (vv. 787-789 συναοῖδοι / Νύμφαι τὸν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀγῶνα). Questi tre momenti sono tra loro correlati anche dal punto di vista metrico-ritmico attraverso l'uso delle sequenze eolo-coriambiche, che costituiscono la struttura portante della linea melodica degli stasimi: al v. 355 un gliconeo e al v. 681 e al v. 789 un ferecrateo; in più, come si può notare, le ultime due sequenze – entrambe in funzione di clausola di pericope – si richiamano tra loro anche verbalmente.

Il καλλίνικος, intonato nella strofe B del II stasimo, occupa un posto centrale nel lungo encomio di Eracle e, dato il contesto, doveva costituire per gli spettatori un forte richiamo del μέλος archilocheo nella versione adattata da Euripide, soprattutto nel collegamento con il primo stasimo, articolato in tre coppie strofiche, in cui ciascuna stanza è completata dall'efimnio ritmico⁴². Eseguita con l'accompagnamento congiunto della lira e dell'*aulos* (vv. 683-684 παρὰ τε χέλυος ἑπτατόνου / μολπὰν καὶ Λίβυν ἀυλόν), la celebrazione di Eracle si qualifica nell'antistrofe B come un peana, attraverso il confronto con la lode rivolta ad Apollo dai cori delle fanciulle a Delo (vv. 687-688 παιᾶνα μὲν Δηλιάδες / <ναῶν> ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας)⁴³.

L'identità tra καλλίνικος e peana, come canti intonati sulla melodia degli strumenti a corda e a fiato in occasione o per l'augurio di un evento favorevole, si riscontra nella sezione lirica del fr. 370 Kann. dell'*Eretteo* (rr. 5-10), tragedia rappresentata probabilmente nel 423/422, dunque prima dell'*Eracle*, collocabile tra il 421 e il 416. Qui il coro, costituito dai vecchi ateniesi, attende notizie dal campo di battaglia e, auspicando la vittoria di Eretteo, esegue il καλλίνικος tra i gridi di giubilo uniti al clamore rituale del peana (rr. 5-6 ἦ ποτ' ἀνὰ πόλιν ἀλαλαῖς ἰὴ παιᾶν / κ]αλλίνικον βοάσω μέλος)⁴⁴; ai rr. 9-10 la richiesta alla giovane παρθένος di prendere parte alla danza (r. 10 κοῖ νώσεται χοροῦ) definisce, insieme con il canto e la musica, la modalità per-

⁴¹ Su questo stasimo si veda ora la recente analisi formale e metrica di Gostoli 2007; una specifica connessione di questo e degli altri due stasimi con il genere epinicio è messa in luce da Swift 2010, pp. 124-133.

⁴² Si veda al proposito Wilamowitz 1895, II, pp. 80-87; Kurke 1988, p. 105, n. 22, intravede un possibile legame tra questa particolare struttura di canto celebrativo e l'accezione di τριστροφος che Aristarco conferisce al καλλίνικος ὁ τριπλός menzionato da Pindaro (vd. *supra*, n. 32).

⁴³ La connotazione del II stasimo come peana 'civile' della vittoria, alla stregua dell'analogo corale dell'*Eretteo* (fr. 370 Kann. rr. 5-10: vd. *infra*) e di Soph. *Trach.* 205-224, è stata messa bene in luce da Sonnino 2010, p. 331 s.; più in generale, sul II stasimo dell'*Eracle* si veda Parry 1965.

⁴⁴ La combinazione del grido ἀλαλή con quello del peana (ἰὴ παιᾶν e sue varianti) associata al canto di vittoria è presente anche in Aristoph. *Av.* 1763 e *Lys.* 1291.

formativa dell'ode⁴⁵. Il tono ottimistico della pericope lirica trova espressione nel ritmo agitato e mosso dei cretici, dei giambi e dei docmi, un *mélange* che ben si adatta a veicolare l'esultanza del coro⁴⁶, ma subito dopo, con l'arrivo del messaggero e l'annuncio della vittoria e, contemporaneamente, della morte di Eretteo, la gioia si trasforma in lutto e il canto di trionfo in un patetico *threnos*.

Nel corale dell'Eretteo la presenza del grido ἀλαλή associato al καλλίνικος ci riporta all'Elettra, e precisamente al resoconto da parte del messaggero dell'uccisione di Egisto, quando i servi, una volta riconosciuto Oreste, con un rapido capovolgimento della situazione, depongono le lance e lo incoronano, levando lieti grida di gioia (vv. 854-855 στέφουσι... κάρα / χαίροντες ἀλαλάζοντες). Così l'improvvisato 'coro' maschile che nello spazio extrascenico incorona Oreste ed innalza le ἀλαλαί di giubilo trova la sua proiezione scenica dapprima nel coro femminile, che a sua volta esprime la propria gioia con la danza e il canto della καλλίνικος ᾠδή, accompagnato dall'aulos e forse dal grido gioioso (v. 879 ξύναυλος βοὰ χαρᾶ), successivamente nella persona di Elettra che porrà la corona del vincitore sul capo del fratello.

Euripide riprende il modulo del καλλίνικος nell'ultimo stasimo delle Baccanti (vv. 1153-1164), una breve ode di natura astrofica, che precede l'ingresso in scena di Agaue con il tirso su cui è infilzata la testa di Penteo⁴⁷. Come nell'Elettra, il canto si colloca subito dopo l'uscita del messaggero e si raccorda alla parte finale della ῥῆσις ἀγγελική (v. 1131 ss.), in cui viene riferito il clamore delle baccanti tebane nell'elevare il grido di vittoria per lo σπαραγμός di Penteo (v. 1133 αἶ δ' ἠλάλαζον e cf., *supra*, *El.* 855) e poi viene descritta in particolare l'esultanza dell'inconsapevole Agaue, che invoca Bacco, compagno della caccia fortunata, il vittorioso (v. 1147 τὸν καλλίνικον), artefice però di una vittoria foriera di lacrime. È questo un verso dotato di straordinario vigore espressivo: al τὸν καλλίνικον iniziale fa da contrappunto, come un'eco dolente, la clausola δάκρυα νικηφορεῖ⁴⁸. Su questa linea di pensiero, con ama-

⁴⁵ Per l'associazione del coro di vecchi con cori di fanciulle cf. anche *Her.* 785-789; fa notare Sonnino 2010, p. 335 ss., che qui il compito dei vecchi si limita all'accompagnamento musicale, ovvero all'esecuzione con la *kitharis* asiatica di un brano in tempo 'veloce' (questo il senso di τροχάλος a r. 9), mentre la danza è prerogativa delle sole παρθένου.

⁴⁶ Il disegno metrico-ritmico è quello peculiare dei brevi corali infraepisodici, con cui si enfatizza una situazione scenica di forte tensione, gioiosa o luttuosa; dal momento che spesso questi corali presentano un'apertura concitata in cretici e giambi (cf. p.es. *Soph. Trach.* 205, un'ode per diversi aspetti paragonabile a quella dell'Eretteo), preferirei interpretare la r. 5 come cretico-dimetro giambico invece che docmio-ipodocmio, secondo la lettura di Sonnino 2010, p. 333 s.: l'interpretazione giambica della seconda parte della riga darebbe maggiore risalto a ἡ παιάν, il clamore rituale corrispondente ad un monometro giambico.

⁴⁷ Per un approfondimento dello stasimo si veda Di Benedetto 2004, p. 162 s. e pp. 466-468; da segnalare la denominazione di καλλίνικος che Schroeder 1928, p. 155 dà a questo corale, così da metterne subito in luce la particolare identità.

⁴⁸ Si noti la collocazione enfatica delle parole nel trimetro, identica a quella di *Her.* 180 (vd. *supra*), con la cesura pentemimere dopo τὸν καλλίνικον, l'incisione dopo δάκρυα e il monometro

ra ironia, nello stasimo il coro delle Baccanti, celebrando con una danza gioiosa il successo di Dioniso (vv. 1153-1154 ἀναχορευῶμεν... ἀναβοάσωμεν...), oppone il proprio canto di trionfo al καλλίνικος delle baccanti tebane, concluso nei gemiti e nelle lacrime (v. 1161 s. τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε / ἐς γόον, ἐς δάκρυα); e, nel finale, sarcastico commenta: «davvero una bella impresa (v. 1163 καλὸς ἀγὼν) avere le mani grondanti del sangue del proprio figlio!». Nella tessitura metrica del canto, formata prevalentemente da docmi e cretici, al v. 1161 in corrispondenza dell'enunciato τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε il ricorrere del trimetro giambico, con iato finale ad isolare la sequenza e a marcare una pausa prima della μεταβολή concettuale⁴⁹, determina un forte effetto di riecheggiamento – in forma lirica – del trimetro del v. 1147 (tra l'altro, chiuso anch'esso dallo iato).

Al di fuori della sfera corale, oltre a già citato *Her.* 180, troviamo il riferimento al καλλίνικος come canto di vittoria al v. 45 della *Medea* e ai vv. 1728-1731 delle *Fenicie*. Nella parte conclusiva del prologo della *Medea*, la Nutrice descrive il carattere eccezionale di Medea, il suo essere δεινή (v. 44), e per questo motivo chi entri in inimicizia con lei difficilmente καλλίνικον οἴσεται (v. 45)⁵⁰. L'espressione metaforica, posta in risalto dopo la pausa della cesura pentemimere del trimetro giambico, sottolinea come sia inutile e rischioso cercare di contrastare Medea, lasciando presagire, invece, la vendetta 'vittoriosa' della donna. E infatti, su questa linea, il termine καλλίνικος, con funzione predicativa, sarà utilizzato da Medea stessa ai vv. 765-766 per esprimere la propria esultanza, dopo aver ottenuto da Egeo la promessa di ospitalità ad Atene: νῦν καλλίνικοι... γενησόμεσθα (si noti l'uso enfatico del plurale e del νῦν iniziale tipico della lirica monodica per manifestare gioia); la posizione in *enjambement* del sintagma (v. 765 s.) dà l'idea di un espandersi – nello spazio e nel tempo – del grido di vittoria.

Infine, consideriamo i vv. 1728-1731 delle *Fenicie*. Si tratta del dialogo lirico finale tra Edipo e Antigone. In questi versi Edipo, in contrasto con la sua attuale condizione – il triste esilio cui è destinato –, ricorda di aver ottenuto il canto di vittoria per aver risolto l'enigma della Sfinge: ὄδ' εἰμὶ μοῦσαν ὄς ἐπὶ καλ-/λίνικον οὐράνιον ἔβαν / †παρθένου κόραστ / αἰνιγμ' ἀσύνετον εὐρών. Attraverso la metafora richiamata dal καλλίνικος, Edipo riprende le parole pronunciate dal coro nell'antistrofe del III stasimo, dove il re di Tebe viene per l'appunto definito καλλίνικος... αἰνιγμάτων (vv. 1048-1049). Nei vv. 1728-1731 l'espressione è modulata su due dimetri giambici, che presenta-

finale isolato corrispondente a νικηφορεῖ. Il verbo si configura come un ἅπαξ ed è richiamato dal coro al v. 1200 nella forma aggettivale νικηφόρον.

⁴⁹ Così Di Benedetto 2004, p. 467.

⁵⁰ Non sembra necessario correggere il trådito οἴσεται, conservato da Murray, Parmentier e Van Looy, in ἄσεται (Muretus), correzione accolta da Diggle e da Mastronarde (2002, p. 172), per cui cf. *Her.* 680 καλλίνικον ἀείσω (ma cf. anche Pind. *Nem.* 3. 18 τὸ καλλίνικον φέρειν).

no il medesimo schema (~ - ~ - ~ ~ ~ ~ -) e sono legati in sinafia verbale, così da produrre nel *continuum* metrico-ritmico anche la reiterazione del fraseggio musicale. In questo passo risulta interessante l'uso del termine μούσα associato a καλλίνικος. Lo scolio, seguito da alcuni commentatori, interpreta μούσαν come σοφίαν, cioè Edipo ha raggiunto la fama di «vittoriosa sapienza» per aver risolto l'enigma, ma questa è un'interpretazione che non sembra avere adeguati paralleli⁵¹. Invece, nel significato più diffuso di «canto» (cf. v. 788; *Alc.* 344 *et alii*), il termine μούσα si pone sullo stesso piano di μέλος e ᾠδή, ricevendo una specifica connotazione dall'attributo καλλίνικος. E non sarebbe da escludere che qui μούσα potesse avere una risonanza sinistra – in aggiunta all'ironia tragica – nel richiamare il canto stesso della Sfinge: cf. v. 1028 ἄλυσον ἀμφὶ μούσαν, ma anche v. 50 μούσας... Σφιγγός (e cf. inoltre v. 807 Σφιγγός... σὺν ᾠδαῖς, vv. 1506-1507 μέλος... Σφιγγός ἀοιδοῦ).

Da questa breve analisi si possono, pertanto, evidenziare due elementi significativi che caratterizzano il καλλίνικος dell'*Elettra* rispetto alle altre occorrenze euripidee e che conferiscono al canto una ricercata coloritura arcaizzante applicata a moduli innovativi: a) il 'combinato' coro-attore – già visto sopra –, con un'inusuale inversione di ruoli tra i due agenti (è il coro a rivolgere il κατακελευσμός all'attore) nella *performance* dell'ode, che presenta l'alternanza di resa lirica e παρακαταλογή; b) la partitura metrico-ritmica in dattilo-epitriti dell'intero componimento, sulla quale è opportuno soffermarsi.

I dattilo-epitriti, tipici della lirica arcaica e tardoarcaica, sono attestati prevalentemente nelle tragedie più antiche, talora nell'ambito di un canto di lode⁵². La loro ripresa nel corale dell'*Elettra* sembra indicare l'assimilazione del καλλίνικος all'epinicio, così che è proprio il codice metrico a garantire al testo una maggiore efficacia comunicativa⁵³. Tale fattore potrebbe giustificare la scelta dei dattilo-epitriti in luogo dei giambo-docmi, caratterizzanti i dialoghi lirico-epirrematici⁵⁴: una scelta che contribuisce, altresì, a delineare

⁵¹ Schol. *ad Phoen.* 1728: μούσαν οὐράνιον φησι τὴν μεγάλην καὶ περιβλεπτον σοφίαν. ἐγὼ, φησὶν, εἰμὶ, ὅς ἔδοξα πάντας ὑπερβεβηκέναι σοφία λύσας τὸ αἶνιγμα. Su questo passo delle *Fenicie* cf. Mastronarde 1994, p. 634.

⁵² È questo il caso di Eur. *Med.* 824-845, la prima coppia strofica del III stasimo, che contiene l'elogio di Atene come centro della cultura greca. Altri canti in dattilo-epitriti ricorrono nel *Prometeo* e sempre nella *Medea*, mentre tali sequenze compaiono sporadicamente in *Alcesti*, *Ippolito*, *Eraclidi*, *Andromaca*, *Ecuba*; per Sofocle sono attestate nell'*Atace*, nell'*Edipo re* e nelle *Trachinie*: cf. Dale 1971 e, per una più recente riflessione su questa struttura metrica, Rossi 2008.

⁵³ Al proposito mi sembra opportuno ricordare quanto afferma R. Pretagostini (2003, p. 261): «in molti casi l'elemento verbale acquista maggior forza e addirittura un accrescimento di significato in virtù dell'elemento metrico che lo sostiene. Dunque in quest'ottica la metrica, rispetto all'articolazione verbale a cui si accompagna, si presenta come un significante altro e collaterale che coopera alla determinazione del significato globale del testo».

⁵⁴ Sulla struttura dei dialoghi lirico-epirrematici in giambo-docmi presenti nelle tragedie di Euripide si veda Barrett 2007, pp. 386-419.

l'identità ritmico-semantica e strutturale della sezione, riconducibile – come abbiamo osservato – a quella dello stasimo.

L'ode si apre con una sequenza costituita da due elementi dattilici che conferiscono al ritmo un ampio respiro (cf. la stessa sequenza incipitaria del II stasimo in *Troad.* 799); nella strofe, la dieresi tra le due unità isola il secondo elemento in coincidenza con l'avvio della comparazione, estesa grazie all'*enjambement* nell'intera struttura del v. 861. Proprio al v. 861 l'epitrito iniziale interrompe l'omogeneità ritmica delle strutture a doppia breve, dominanti la prima parte dell'ode – un'altra cellula dattilica è al v. 862 –, e determina un cambio di andatura che nella strofe sembra quasi rendere mimeticamente il balzo aereo della danza, e nell'antistrofe veicola in modo efficace il futuro performativo $\chi\omega\rho\eta\sigma\epsilon\tau\alpha\iota$: l'intera struttura, composta da cellula epitritica e cellula dattilica, assolve così ad una rilevante funzione espressiva del verso e viene reiterata al v. 863=877 (la sequenza è ricostruibile grazie all'antistrofe, essendo il testo della strofe corrotto nella parte iniziale). Al verso seguente (v. 864=878) il baccheo iniziale, che precede l'elemento dattilico, si pone come una raffinata variazione dell'atteso epitrito (cf. Pind. *Ol.* 6 str. 6): nell'antistrofe esso corrisponde all'avverbio $\delta\iota\kappa\alpha\acute{\iota}\omega\varsigma$, enfatizzando il contrappunto con il successivo aggettivo sostantivato $\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\delta\acute{\iota}\kappa\omicron\upsilon\varsigma$.

L'ode termina con la sequenza costituita da due ipodocmi, secondo la maniera euripidea di concludere i dattilo-epitriti con strutture metriche eterogenee, grazie alle quali si verifica una marcata $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\omicron\lambda\eta$ ritmica che segnala la fine della strofe⁵⁵.

La singolarità della partitura metrica di questo canto, in cui si registra l'assoluta uguaglianza degli schemi metrici delle sequenze in responsione, emerge ancora di più in rapporto alle altre parti liriche della tragedia, dove sono essenzialmente impiegate due tipologie di sequenze, quella eolo-coriambica e quella giambo-docmiaca: in particolare, gli eolo-coriambi per la monodia di Elettra, la parodo e gli stasimi 'narrativi' (I e II), e i giambo-docmi per il corale infraepisodico, il IV stasimo (in prevalenza docmi)⁵⁶ e il commo finale (in prevalenza giambi).

Tuttavia Euripide, nel riprendere il modulo tradizionale del canto celebrativo in dattilo-epitriti, sperimenta una nuova formula, per conseguire effetti più sorprendenti. Egli adatta il ritmo maestoso e solenne dei dattilo-epitriti ad una *performance* dal carattere iporchematico, ben riconoscibile dai riferimenti alla danza gioiosa e vivace: dopo la forma dialogica dello stasimo, un'altra 'infrazione', stavolta, al codice dei ritmi, che doveva creare un forte impatto sugli spettatori, in aggiunta alla situazione scenica alquan-

⁵⁵ Cf. p.es. *Med.* 420=430 e 635=644 itifallico, *Med.* 833=844 ipponatteo, *Med.* 982=988 due cretici.

⁵⁶ La coppia strofica del IV stasimo è immediatamente seguita dalla breve sezione in giambo-docmi che accompagna l'assassinio retroscenico di Clitemestra, della quale si odono le grida (v. 1165 e v. 1167), secondo un modulo ben attestato in tragedia: vd. *supra*, n. 11.

to paradossale. L'invito festoso a danzare apre sia la strofe, sia l'antistrofe, secondo una responsione non solo metrica, ma anche tematica, così come l'invito all'accompagnamento vocale e strumentale della *performance* si pone come appropriato sigillo rispettivamente della strofe e dell'antistrofe (e si noti la medesima formula con ἀλλά + imperativo). Alla fine del corale, forse veniva eseguito un assolo di *aulos* che copriva il tempo necessario per l'ingresso in scena di Oreste, Pilade e del corpo di Egisto dalla εἴσοδος e per l'arrivo di Elettra dalla σκηνή.

La scelta dei dattilo-epitriti per valorizzare il canto di vittoria, scelta senz'altro influenzata dal contesto drammatico ricco di richiami all'ambito agonale, suggerisce per analogia un collegamento con l'ode in dattilo-epitriti che Euripide compose probabilmente nel 416 a. C. in occasione della vittoria olimpica di Alcibiade. I versi conservati di questa ode (cf. Plut. *Alc.* 11. 2; *Demosth.* 1. 1) contengono gli elementi peculiari dell'epinicio (quali la menzione del padre, l'elogio della vittoria ad Olimpia, l'accento alla specialità sportiva) e, insieme con la tradizionale partitura ritmica dei dattilo-epitriti – rivisti alla maniera euripidea –, testimoniano il «consapevole *revival* del canto epinicio nel fervente clima politico dell'Atene di quegli anni»⁵⁷; si tratterebbe, dunque, della ripresa da parte di Euripide di un genere lirico ormai in declino, a più di vent'anni dalla morte di Pindaro (438 a. C.). Ci si può chiedere, allora, se questo componimento e il corale dell'*Elettra* possano essere riferiti ad una medesima fase della produzione euripidea, visto l'impiego di moduli metrico-semantiche con cui si rivivifica il genere – percepito al tempo come arcaico – del canto celebrativo della vittoria, nella forma del καλλίνικος e in quella più elaborata e compiuta dell'epinicio; in tal caso avremmo un indizio ulteriore per la tanto discussa datazione dell'*Elettra*, il cui limite cronologico sarebbe da collocare proprio tra il 416 e il 415, comunque non dopo il 415⁵⁸.

È risaputo che in questa tragedia Euripide, misurandosi con le *Coefore*, si cimenta in una sfida con Eschilo quasi provocatoria e la scelta dei dattilo-epitriti – attestati nei drammi eschilei solo nel *Prometeo* – potrebbe costituire un limitato ma significativo esempio dei vari espedienti messi in atto. Naturalmente qui parliamo del contesto drammatico relativo agli omicidi di Egisto e Clitemestra. Euripide, diversamente da Sofocle, rispetta la linea di Eschilo e con destrezza manipola l'impianto formale della realizzazione scenica, così da rendere più contrastivo il richiamo al modello. Mentre in Eschilo l'uccisione di Egisto, reso protagonista di una breve scena (*Choeph.* vv. 838-874)⁵⁹,

⁵⁷ Gentili-Catenacci 2007, p. 364; per un maggiore approfondimento sull'epinicio per Alcibiade in rapporto al contesto politico e sociale dell'Atene del V secolo a. C. si rinvia a Bowra 1960 e Swift 2010, pp. 106-118.

⁵⁸ È questa la conclusione a cui giunge la Basta Donzelli (1978, pp. 27-71) nell'ampia e ben documentata trattazione del problema.

⁵⁹ Pur essendo breve, questa scena presenta un'interessante varietà formale: sezione di 17 trimetri giambici (dialogo tra Egisto e la corifea), delimitata dall'entrata e dall'uscita di Egisto, cora-

è annunciata in modo molto sintetico da un servo (v. 877 Αἴγισθος οὐκέτ' ἔστιν), in Euripide essa assume ampia risonanza: per la sua collocazione nello spazio extrascenico, costituisce l'argomento dell'estesa e dettagliata *rhexis* del messaggero, che occupa quasi per intero il III episodio (vv. 774-858). Conseguenza dell'annuncio è la καλλίνικος ᾠδή, che sembra essere la risposta euripidea – riadattata per la morte di Egisto – al canto di trionfo in docmi, eseguito in concomitanza con il matricidio nel III stasimo delle *Coefore*, dove il coro manifesta con gridi di giubilo la letizia per la fine dei mali e il ripristino della giustizia, secondo quanto esso stesso aveva auspicato nel commo iniziale (v. 942 ἐπολολύξατ' (ε): cf. vv. 387-388 πευκά-/εντ' ὀλολυγμόν)⁶⁰. E proprio come richiamo all'ὀλολυγμός, con cui si apre il mesodo dello stasimo eschileo, potrebbe intendersi l'invito conclusivo del coro dell'*Elettra* ad accompagnare il canto con un grido di gioia (v. 879 ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾶ)⁶¹. I docmi, che nello stasimo eschileo assumono una specifica valenza semantica, in quanto sono associati all'esecuzione degli omicidi compiuti nelle prime due tragedie della trilogia⁶², vengono sostituiti da Euripide con i dattilo-epitriti, più idonei a veicolare il canto di vittoria e a segnalare agli spettatori la natura dell'ode; tuttavia, sul modello di Eschilo, Euripide conserva i docmi, ma con una tonalità di segno opposto, per lo stasimo cantato durante il matricidio, il cui compiersi viene enfatizzato drammaturgicamente attraverso i gridi di Clitemestra dall'interno della casa, un espediente che nelle *Coefore* Eschilo aveva riservato al solo Egisto.

Conclusioni

Nei vv. 859-879 dell'*Elettra*, destinati all'esecuzione della καλλίνικος ᾠδή, lo sperimentalismo dell'arte teatrale euripidea si manifesta attraverso due elementi ragguardevoli del brano: il metro e l'articolazione strutturale. La partitura metrica è realizzata dai dattilo-epitriti, le sequenze caratteristiche dell'epinicio, che, insieme con il lessico e le immagini, indicano la ripresa in forma rinnovata di un canto di antica tradizione, intonato per celebrare in modo estemporaneo i vincitori negli agoni; tra l'altro, per la tragedia si tratterebbe dell'unica volta in cui queste sequenze sono attestate in un contesto ben definito, tale da richiamare immediatamente all'uditorio il nesso con la poesia epinicia di impronta pindarica. Ma la trovata innovativa del drammaturgo

le anapestico, grida retrosceniche di Egisto che avviano un brevissimo amebeo lirico col coro in docmi e cretici, infine un intervento di tre trimetri recitati dalla corifea.

⁶⁰ C'è una fitta rete di richiami interni alla trilogia che viene a stabilirsi attraverso il grido dell'ὀλολυγμός: oltre ai passi già citati, cf. *Agam.* 1236 ἐπολολύξατο (è il grido di gioia di Clitemestra nella visione profetica di Cassandra) ed *Eum.* 1043 e 1047 ὀλολύξατε (come grido rituale nel canto della processione che conclude la trilogia).

⁶¹ Come già auspicato da *Elettra* al v. 691 (ὀλολύξεται πᾶν δῶμα) in riferimento all'uccisione di Egisto da parte di Oreste; per il sintagma ξύναυλος βοὰ del v. 879 vd. *supra*, n. 25.

⁶² Cf. Scott 1984, p. 106.

consiste nell'aver adeguato – con esito, forse, paradossale – i maestosi e solenni dattilo-epitriti alla tonalità gioiosa e vivace della *performance*.

Per quanto riguarda la struttura del corale, la tipologia del dialogo lirico-epirrematico tra coro e attore si riconnette al modulo arcaico dello scambio di battute tra i due agenti, ma con due interessanti novità: la forma asimmetrica dell'epirrema, vale a dire senza rispondenza dopo l'antistrofe, e l'inversione di ruoli nell'esecuzione della καλλίνικος ᾠδή, secondo cui il coro in qualità di ἐξάορχων invita al canto e alla danza e l'attore risponde in trimetri giambici recitativi. Questo rovesciamento delle parti costituisce una nuova modalità performativa del *kommos* antifonale in Euripide⁶³ e vederla proposta in una situazione drammatica che richiederebbe il compianto, ma che al contrario si risolve in insolite manifestazioni di giubilo, ha proprio il sapore di un gioco ironico e provocatorio.

Altro fattore rilevante è l'impiego della forma dialogica in funzione divisoria tra i due episodi, ovvero nel luogo dello stasimo; in questo modo si incrina la natura originaria della sezione destinata tradizionalmente al solo canto del coro, secondo quanto già avvenuto per la parodo. In più, il procedimento atipico per cui l'attore esce di scena prima che il coro completi il canto con l'antistrofe, è ulteriore prova di come Euripide manipoli le convenzioni teatrali, per conseguire effetti nuovi e sorprendenti.

La medesima tipologia di dialogo lirico-epirrematico in funzione di stasimo sarà riutilizzata da Sofocle nei vv. 827-864 del *Filottete* (II stasimo), dove tra strofe e antistrofe del coro si inserisce la replica in quattro esametri dattilici resi in παρακαταλογή dall'attore, anche qui sollecitato dal coro ad agire, cioè ad andar via con l'arco di Filottete, abbandonando l'eroe. Anche qui, alla fine del canto, all'avvio del nuovo episodio, riprende la battuta lo stesso personaggio (Neottolema) che aveva eseguito l'epirrema asimmetrico e che, diversamente da *Elettra*, rimane sempre sulla scena; infatti, con efficacia drammatica e con un'altra variante al modello euripideo, il limite dei due episodi non è indicato dai movimenti di uscita e di entrata degli attori, ma dall'addormentarsi e poi dal risveglio di Filottete.

Se *l'act-dividing lyric dialogue* in luogo dello stasimo tradizionale ha nell'*Elettra* di Euripide la sua prima attestazione – almeno sulla base delle tragedie superstiti –, è proprio nei drammi tardi di Sofocle che questa struttura si impone con una sua specifica identità e addirittura si espande con l'ampliamento del dialogo a tre agenti (due attori e coro)⁶⁴. Ne consegue che la

⁶³ L'inversione graduale delle parti nel *kommos* antifonale euripideo porterà all'abbandono di questa forma esecutiva a favore della monodia: si veda l'analisi dei casi in Battezzato 1995, p. 144 ss.

⁶⁴ Cf. *El.* 824-870, 1384-1441; *Phil.* 827-854, 1081-1217; *OC* 510-548, 1447-1499; secondo Taplin 1984-1985, che discute in questa prospettiva i suddetti passi, sarebbe proprio la tecnica sofoclea dell'*act-dividing lyric dialogue*, piuttosto che le *decorative odes* di Euripide, a condurre verso gli

parte del coro rispetto a quella eseguita all'interno di uno stasimo 'ortodosso' risulta ancora più compressa: la morfologia tradizionale dello stasimo viene a fondo rivisitata, per aprirsi a nuove ed insolite varianti, che porteranno alla marginalizzazione del coro stesso⁶⁵.

BIBLIOGRAFIA

- U. Albin, *L'Elettra di Euripide*, «Maia» 14, 1962, pp. 85-108
 T. Alonge, *Anomalie sofoclee in Euripide: per una cronologia relativa delle due «Elette»*, «Maia» 59, 2007, pp. 263-277
 W. G. Arnott, *Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra*, «G&R» 28, 1981, pp. 179-192
 W. S. Barrett, *Greek Lyric, Tragedy, and Textual Criticism*. Collected Papers assembled and edited by M. L. West, Oxford 2007
 G. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978
 G. Basta Donzelli, *Euripides. Electra*, Stuttgart - Leipzig 1995
 L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995
 D. Baur, *Chor und Theater. Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter Berücksichtigung von Euripides' Elektra*, «Poetica» 29, 1997, pp. 26-47
 C. M. Bowra, *Euripides' Epinician for Alcibiades*, «Historia» 9, 1960, pp. 68-79
 C. Carey, *The Victory Ode in the Theatre*, «BICS» 54, 2010, pp. 1-29
 V. Casadio, *I "dubbi" di Archiloco*, Pisa 1996
 M. Centanni, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991
 E. Cerbo, *Parola, metro e scena nelle monodie di Ifigenia (Eur. IA 1283-1335 e 1475-1499)*, in M. S. Celentano (cur.), *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandria 2010, pp. 1-24
 M. J. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster 1988
 E. Csapo, *New Music's Gallery of Images: The "Dithyrambic" First Stasimon of Euripides' Electra*, in J. R. C. Cousland - J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp*, «Mnemosyne» Suppl. 314, 2009, pp. 95-110
 A. M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses, I. Dactylo-Epitríte*, «BICS» Suppl. 21. 1, 1971
 J. D. Denniston, *Euripides. Electra*, Oxford 1939
 V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971
 V. Di Benedetto, *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004

ἐμβόλιμα deplorati da Aristotele. In generale, sulla struttura del dialogo lirico-epirrematico in Sofocle si veda Mazzoldi 2003 e 2008 (specificamente per la sezione di *El.* 1398-1441).

⁶⁵ «Che cosa poteva contenere l'opera di Sofocle περὶ χοροῦ, di cui c'informa la *Suda*?...Era un'opera sulla tragedia in generale?... O si trattava solo di problemi tecnici del coro e delle parti liriche?»: così L. E. Rossi, nel famoso saggio che ha dato lo spunto per il tema di questa giornata in suo onore, pone il problema della 'codificazione' delle leggi per quanto riguarda il teatro e sottolinea l'importanza della perduta opera sofoclea (Rossi 1971, p. 77 s.). L'aver discusso in questa sede un aspetto relativo alla struttura del canto corale tragico desidererei che fosse considerato non solo un piccolo contributo alle questioni sollevate da Rossi, ma anche un affettuoso segno di gratitudine per il suo pregevole insegnamento.

- V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997
- J. Diggle, *Studies on the Text of Euripides*, Oxford 1981
- M. Di Marco, *Osservazioni sull'iporchema*, «Helikon» 13-14, 1973-1974, pp. 326-348
- E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950
- G. Gellie, *Tragedy and Euripides' Electra*, «BICS» 28, 1981, pp. 1-12
- B. Gentili - C. Catenacci, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina - Firenze 2007 (terza edizione di G. Perrotta - B. Gentili, *Polinnia. Poesia greca arcaica*, Messina - Firenze 1965²)
- B. Goff, *Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres*, «ICS» 24-25, 1999-2000, pp. 93-105
- A. Gostoli, *Genere lirico e struttura metrica del primo stasimo dell'Eracle di Euripide*, in F. Perusino - M. Colantonio (curr.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pisa 2007, pp. 183-194
- A. Henrichs, «Why should I dance?»: *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, «Arion» 3, 1994-1995, pp. 56-111
- M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990
- D. Kovacs, *Euripidea Altera*, Leiden - New York - Köln 1996
- W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933
- M. Kubo, *The Norm of Myth: Euripides' Electra*, «HSCPh» 71, 1967, pp. 15-31
- L. Kurke, *The Poet's Pentathlon: Genre in Pindar's First Isthmian*, «GRBS» 29, 1988, pp. 97-113
- L. B. Lawler, *Orchêsis Kallinikos*, «TAPhA» 79, 1948, pp. 254-267
- C. W. Marshall, *Theatrical Reference in Euripides' Electra*, «ICS» 24-25, 1999-2000, pp. 325-341
- D. J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994
- D. J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002
- S. Mazzoldi, *Struttura e interlocuzione nelle sezioni epirrematiche sofoclee*, in G. Avezzù (cur.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 193-208
- S. Mazzoldi, *Il kómós del matricidio nell'Elettra di Sofocle*, in G. Avezzù (cur.), *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona 2008, pp. 153-185
- E. Medda, *Euripide. Oreste*, Milano 2001
- H. Parry, *The Second Stasimon of Euripides' Heracles*, «AJPh» 86, 1965, pp. 363-374
- M. P. Pattoni, *La 'sympatheia' del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» 39, 1989, pp. 33-82
- J. P. Poe, *The Determination of Episodes in Greek Tragedy*, «AJPh» 114, 1993, pp. 343-396
- R. Pretagostini, *Parola e metro in Sofocle*, in G. Avezzù (cur.), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Stuttgart - Weimar 2003, pp. 261-278
- J. Rode, *Das Chorlied*, in W. Jens (hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 85-115
- V. J. Rosivach, *The "Golden Lamb" Ode in Euripides' Electra*, «CPh» 73, 1978, pp. 189-199
- L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «BICS» 18, 1971, pp. 69-94

- L. E. Rossi, *Riflessioni sui dattilo-epitriti*, «SemRom» 11, 2008, pp. 139-167
 O. Schroeder, *Euripidis Cantica*, Leipzig 1928²
 W. C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, London 1984
 M. Sonnino, *Euripidis Erechthei quae exstant*, Firenze 2010
 L. A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010
 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977
 O. Taplin, *Lyric Dialogue and Dramatic Construction in Later Sophocles*, «Dioniso» 55, 1984-1985, pp. 115-122
 G. B. Walsh, *The First Stasimon of Euripides' Electra*, «YCS» 25, 1977, pp. 277-289
 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles, I-II*, Berlin 1895² (rist. I-III Darmstadt 1959)

Università di Roma "Tor Vergata"
 Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica
 e-mail: ester.cerbo@uniroma2.it

ABSTRACT: In the third stasimon of Euripides' *Electra* (vv. 859-879) text (word and image) and metre (dactylo-epitrites) effectively interact to obtain a renewed form of the *kallinikos ode*, the song performed to celebrate the winner in the Olympic Games, before a formal ode could be prepared in his honor. This choral – exactly a lyric-epirrhematic dialogue with Electra – clearly shows the signs of Euripides' innovations, aimed to modify the traditional form and structure of the stasimon.