

Luci e ombre dell'epinicio sulla scena tragica: il caso dell'*Elettra* di Euripide

Lights and Shadows of the Epinician on Tragic Stage: The Case of Euripides' *Electra*

Anna Maganuco
Università degli Studi di Verona
anna.maganuco@univr.it

Abstract

It is now common knowledge that the interweaving of tragic and lyric worlds can shed a new light on the interpretation of tragedy itself, through a thorough analysis of performative contexts, lyrical structures and formal features in tragic choral songs. The case-study presented in this essay is taken from Euripides' *Electra* (vv. 859-889), in order to show how the victory ode for Orestes' murder of Aegistus closely resembles epinician poetry. The argumentation, which will lead us to raise questions about the motives of such evocation, also takes into consideration the fragment of an epinician composed by Euripides in honour of Alcibiades' well-known Olympian victory in 416 BCE (PMG 755).

Keywords

Euripides, *Electra*, Epinician, Alcibiades

1. Introduzione

È stato più volte osservato che il terzo stasimo dell'*Elettra* di Euripide condivide elementi tematici, lessicali e stilistici dell'epinicio¹. La cosa non doveva stupire molto lo spettatore antico, dal momento che l'evocazione di questo preciso genere lirico appare particolarmente appropriata al contesto scenico in cui il breve canto si inserisce, alla fine del terzo episodio della tragedia² (vv. 747-858): un servo di Oreste,

1 Cf. Swift 2010, 156-170; Carey 2012, 22-25; Cerbo 2012, 277-298. Per una panoramica più ampia sull'intersezione di generi lirico-corali e tragedia – e quindi sulle premesse metodologiche di questo tipo di analisi – si vedano i seguenti studi (in questa sede la lista sarà necessariamente breve e incompleta): Bagordo 2003, 24-28; Swift 2010, 26-60 e 367-376; Rodighiero 2012, 7-17; Weiss 2020, 167-190.

2 La notevole brevità della sezione lirica ha talvolta fatto pensare che sia più opportuno negare a questo canto la definizione di 'stasimo' e considerarlo piuttosto un corale infraepisodico (cf., ad esempio, Hose 1991, 50; Baur 1997, 43), ma si vedano le condivisibili osservazioni di Cerbo 2012, 281-283.

entrato in scena nelle vesti di nunzio, ha riferito nel dettaglio a Elettra e alle giovani che compongono il coro in che modo Oreste ha ingannato e ucciso Egisto, pugnalandolo alle spalle durante l'esecuzione di un sacrificio; alla fine della lunga ῥῆσις ἀγγελική (vv. 774-858), Elettra e il coro possono finalmente dare spazio ai festeggiamenti con un canto che intende celebrare il compimento della vendetta da parte di Oreste.

Inserito all'interno di questa cornice drammatica, il corale risulta particolarmente funzionale ad esprimere un'estemporanea esplosione di gioia e appare quasi messo al servizio delle entrate e delle uscite dei personaggi, grazie ad alcune soluzioni sceniche di grande effetto. La sezione lirico-corale è ridotta a un'unica coppia strofica (vv. 859-865=873-879), che incastona al suo interno sette trimetri giambici pronunciati da Elettra (vv. 866-872) ed è immediatamente seguita dall'ingresso trionfale di Oreste e Pilade, 'accolto' a sua volta da altri dieci trimetri giambici di Elettra (vv. 880-889), con i quali si fa iniziare formalmente il quarto episodio. La strofe è intonata dal coro alla presenza della protagonista, alla quale sono dirette le esortazioni a danzare e cantare per celebrare la vittoria del fratello; Elettra, tuttavia, esce di scena dopo aver pronunciato i suoi trimetri giambici, perché – come si intuisce – dovrà 'entrare in casa' per prendere le ghirlande da porre sul capo dei *laudandi*³. L'antistrofe viene quindi eseguita dal coro a scena vuota, venendo a configurarsi quasi come un 'riempitivo' che potesse dare all'attore il tempo necessario per prendere gli oggetti di scena; il rientro in scena di Elettra, infatti, coincide con l'ingresso di Oreste e Pilade e quindi con la scena della loro incoronazione.

2. Il testo

Segue il testo dei vv. 859-889⁴, accompagnato da una traduzione di chi scrive, da un doppio apparato (critico-testuale e colometrico) e dalla scansione ed interpretazione metrica della sezione lirica⁵.

- 3 Il testo non mostra elementi validi per corroborare l'ipotesi di Kubo 1967, 24, secondo cui Elettra rimarrebbe sempre in scena perché è il coro stesso a porgerle le ghirlande al v. 873 (cf. Cerbo 2012, 283 n. 22 per le motivazioni contrarie a questa ricostruzione).
- 4 Per quanto concerne la *constitutio textus* della coppia strofica – tranne che per alcune emendazioni necessarie al ripristino della sintassi (v. 862, νίκας > νικᾶ; v. 863, τοῖς > τῶν) e della responsione (v. 863, ῥεέθροις τελέσας > ῥεέθροισι τελέσας; v. 877, τυραννεύσουσιν > ἀὖ τυραννεύσουσι) – ci si attiene in larga parte alla *paradosis*: al v. 864 è stato mantenuto ἐπάειδε contro la frequente correzione in ὑπάειδε, poiché l'intenzione espressa dal preverbo ἐπι- potrebbe essere quella di un canto da intonare "in aggiunta" alla *performance* orchestrale del coro (cf. Eur. *IA* 1492 e Denniston 1939, 155) e poiché il verbo ἐπάδω potrebbe essere un tecnicismo relativo all'esecuzione della καλλίνικος ᾠδή (cf. Cerbo 2012, 279 n. 6); al v. 876 si preferisce accettare il trådito ἀμέτεροι (concordato con οἱ πάρος... φίλοι βασιλῆες) in luogo della correzione ἀμετέρας (γαίας) proposta da Wecklein, in quanto la presunta ridondanza dell'espressione "i nostri cari sovrani di un tempo" potrebbe giustificarsi con l'intento di rimarcare la legittimità del trono per i figli di Agamennone. Per una più ampia discussione dei problemi testuali si rinvia a Distilo 2012, II 418-421.
- 5 Questa si basa sulla colometria tramandata dal codice L, dal quale P sembra dipendere, dal momento che ingloba le correzioni apposte da Demetrio Triclinio in L e al contempo ne eredita gli errori. La divergenza colometrica fra i due codici sul confine dei cola 4-5 è probabilmente dovuta a un errore di divisione causato dalla duplicazione di κρείσσω in L. Le sigle metriche sono tratte da Gentili – Lomiento 2003, XIII-XIV.

<p>859 Χο. θὲς εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, 860 ὡς νεβρὸς οὐράνιον 861 πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐα. 862 νικᾷ στεφαναφορίαν κρείσσω 863 τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροισι τελέσσας 864 κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε 865 καλλίνικον ὦδ' ἀν' ἐμῶ χορῶ.</p>	<p>Co. Disponi il piede per la danza, cara, come una cerbiatta che balza leggera in alto, con gioia! Ha vinto il diritto alla corona tuo fratello, poiché ha compiuto imprese più grandi di quelle che si compiono presso Olimpia. Su, intona un canto di vittoria in aggiunta alla mia danza!</p>
<p>866 Ηλ. ὦ φέγγος, ὦ τέθριππον ἡλίου σέλας, 867 ὦ γαῖα καὶ νύξ ἦν ἐδερχόμην πάρος, 868 νῦν ὄμμα τούμῶν ἀμπτυχαί τ' ἐλεύθεροι, 869 ἐπεὶ πατὴρ πέπτωκεν Αἴγισθος φονεύς. 870 φέρ', οἷα δὴ ἴχω καὶ δόμοι κεύθουσίν μου 871 κόμης ἀγάλματ' ἐξενέγκωμεν, φίλαι, 872 στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου.</p>	<p>El. Oh luce! Oh quadriga splendente del sole! Oh terra, e notte che prima mi circondava! Ora il mio sguardo può estendersi liberamente, ora che è morto Egisto, l'assassino di mio padre! Su, care, portiamo fuori gli ornamenti per il capo, quelli che tengo in casa: voglio incoronare mio fratello vittorioso!</p>
<p>873 Χο. σὺ μὲν νυν ἀγάλματ' ἄειρε 874 κρατί· τὸ δ' ἀμέτερον 875 χωρήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον. 876 νῦν οἱ πάρος ἀμέτεροι γαίαις 877 «αὖ» τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆς 878 δικαίως τοὺς δ' ἀδίκως καθελόντες. 879 ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοᾶ χαρᾶ.</p>	<p>CO. Tu corri subito a prendere gli ornamenti per il capo; intanto noi danzeremo la nostra danza cara alle Muse. Ora i nostri vecchi amati sovrani torneranno a regnare su questa terra giustamente, dopo aver eliminato chi ingiustamente regnava. Su, s'innalzi un grido di gioia in accordo con l'aulo!</p>
<p>880 Ηλ. ὦ καλλίνικε, πατὴρ ἐκ νικηφόρου 881 γεγώς, Ὀρέστα, τῆς ὑπ' Ἰλίῳ μάχης, 882 δέξαι κόμης σῆς βοστρύχων ἀνδήματα. 883 ἦκεις γὰρ οὐκ ἀχρεῖον ἔκπλεθρον δραμῶν 884 ἀγῶν' ἐς οἴκους ἀλλὰ πολέμιον κτανῶν 885 Αἴγισθον, ὃς σὸν πατέρα κάμῶν ὤλεσεν. 886 σὺ τ' ὦ παρασπίστ', ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου 887 παιδευμα, Πυλάδη, στέφανον ἐξ ἐμῆς χερὸς 888 δέχου· φέρη γὰρ καὶ σὺ τῶ δ' ἴσον μέρος 889 ἀγῶνος. αἰεὶ δ' εὐτυχεῖς φαίνοισθέ μοι.</p>	<p>El. Oh vincitore, nato da padre vittorioso nella guerra di Troia: Oreste, prendi i nastri per i riccioli della tua chioma! Poiché giungi a casa non dopo aver corso una gara vana nello stadio, ma dopo aver ucciso il nemico Egisto, assassino di nostro padre. E tu, suo compagno d'armi, figlio di un uomo correttissimo: Pilade, dalle mie mani prendi la corona! Poiché anche tu, con lui, hai preso parte all'agone. Che io vi veda sempre felici!</p>

apparato critico-testuale [L = Laur. Phit. 32.2; P = Laur. Conv. Soppr. 172; Tr = Triclinii annotationes in L] 860 οὐράνιον LP: αἰθέριον Wecklein in apparatu (cf. Eur. *Tro.* 325, πάλαι πόδ' αἰθέριον) 862 νικᾷ Canter: νίκας LP || στεφαναφορίαν LP: στεφαναφόρα Weil 863 κρείσσω iteravit L, del. Tr || τῶν Weil: τοῖς LP: τῆς Canter: τὰς Musgrave || ῥεέθροισι Murray: ῥεέθροις LP || τελέσσας Tr: τελέσας LP 864 ἐπάειδε LP: ὑπάειδε Blaydes 865 ὦδ' ἀν' LP 868 ἀμπτυχαί PTr: ἀναπτυχαί L 870 ἴχω Canter: ἴγω LP 871 ἐξενέγκωμεν Lenting: ἐξενέγκωμαι LP 873 νῦν LP: νυν Tr 876 ἀμέτεροι LP: ἀμετέρας Wecklein 877 αὖ post γαίαις add. Musgrave || τυραννεύσουσι TrP: τυραννεύσουσιν L || βασιλῆς LP: βασιλῆς Seidler 878 τοὺς δ' ἀδίκως Murray: τοῦσδ' ἀδίκως L^{pc}: τοῦσδ' ἀδίκους L^{pc}P: τοὺς ἀδίκους Matthiae 882 ἀνδήματα Blomfield: ἀναδήματα LP

apparato colometrico [LP] 862-863 νικᾷ - κρείσσω/ κρείσσω - τελέσας/ L: νικᾷ στεφαναφορίαν/ κρείσσω - τελέσας/ P 876-877 νῦν - ἀμέτεροι/ γαίαις - βασιλῆς/ P

859/873	kl kkl kkl k	en ^a
860/874	l kkl kkl	hem ^m
861/875	l l kl l l kkl kkl	iambel (reiz ^a hem ^m) vel epitr ^{ia} pros ^a
862/876	l l kkl kkl l l	2an vel ion ^{ma} hemiascl II
863/877	l kl l l kkl kkl l	pind (epitr ^r hem ^f)
864/878	kl l l kkl kkl k	ppind (ba hem ^f)
865/879	l kl kl l kl kl l	hypodo hypodo vel ithyph ia

3. Analisi della strofe (vv. 859-865)

La strofe si apre con un'esplicita esortazione alla danza che le coreute rivolgono a Elettra (v. 859, ὦ φίλα), chiedendole di mostrare la sua esultanza per la lieta notizia con una danza festosa (vv. 859-861), e si chiude con un ulteriore invito a intonare la καλλίνικος ᾠδή: questa *Ringkomposition* – ben evidenziata dall'uso dell'imperativo rispettivamente nella prima e nell'ultima frase (v. 859, θές; v. 864, ἐπάειδε) – incastona il nucleo centrale della strofe, dove viene esposto il motivo di festa (vv. 862-864). È in questa sezione che il lessico del coro diventa quasi tecnico e allude innegabilmente al mondo delle gare atletiche e alla poesia celebrativa ad esso legata: Oreste – dicono le giovani del coro – “ha vinto il diritto a portare la corona”⁶ (v. 862, νικᾷ στεφαναφορίαν) poiché ha compiuto imprese più ragguardevoli di una vittoria nei giochi olimpici, come lascia intendere la perifrasi τῶν παρ' Ἀλφειοῦ ῥέεθροισι (v. 863), che trova un vicinissimo parallelo in Pind. *Ol.* 9.17-18, πάρα/ Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον. Il sostantivo στεφαναφορία presenta una sola altra attestazione poetica, che si colloca proprio nelle *Olimpiche* di Pindaro in unione – come nel nostro testo – con una perifrasi geografica che indica Olimpia per mezzo del fiume Alfeo: Pind. *Ol.* 8.9-10, ἀλλ' ὦ Πίσσας εὐδενδρον ἐπ' Ἀλφεῶ ἄλσος,/ τόνδε κῶμον καὶ στεφαναφορίαν δέξαι, «su, sacro boschetto di Pisa ricco di alberi presso l'Alfeo, accogli questo corteo e le corone che porta!»⁷. La compresenza di una simile perifrasi geografica e del riferimento all'incoronazione dei vincitori dei giochi olimpici si ritrova agevolmente in altri luoghi pindarici⁸, come anche il semplice riferimento al corso dell'Alfeo come metonimia topografica per Olimpia, che ricorre così frequentemente nella poesia epinicia⁹ da poter essere considerato uno stilema tipico del genere. E la stessa iperbole con la quale viene descritta l'eccezionalità dell'impresa di Oreste (vv.

6 Sull'importanza della corona come onorificenza destinata agli atleti vincitori cf. Blech 1982, 145-153.

7 Alla luce di questa precisa corrispondenza e della rarità delle attestazioni del termine, sembra improbabile che il 'tecnico' στεφαναφορία sia frutto di una corruzione e che dunque debba essere corretto in στεφαναφόρα, come molti editori stampano seguendo la proposta di Weil (si veda l'apparato critico-testuale).

8 Cf. Pind. *Ol.* 7.15, πελώριον ἄνδρα παρ' Ἀλφειῶ στεφανωσάμενον; *Ol.* 9.17-20, πάρα/ Ἀλφειοῦ τε ῥέεθρον-/ ὄθεν στεφάνων ἄωτοι κλυτὰν/ Λοκρῶν ἐπαείροντι ματέρ' ἀγλαόδενδρον; *Nem.* 6.17-18, κεῖνος γὰρ Ὀλυμπιόνικος ἐὼν Αἰακίδαις/ ἔρνεα πρῶτος ἔννεικεν/ ἀπ' Ἀλφειοῦ; *Isthm.* 1.65-66, Ὀλυμπιάδων τ' ἐξαίρετοις/ Ἀλφειοῦ ἔρνεσι. E ancora si potrebbero citare come ulteriori confronti due passi bacchilidei: l'apostrofe a Zeus di *Ep.* 8.26-32, καὶ ἐπ' ἀργυροδίνα/ ὄχθαισιν Ἀλφειοῦ... περὶ κρατὶ τ' ὀπάσσαις/ γλαυκὸν Αἰτωλίδος/ ἄνδημ' ἐλαίας/ ἐν Πέλοπος Φρυγίου/ κλεινοῖς ἀέθλοις; ed *Ep.* 13.193-198 (= vv. 156-161 Irigoin), ἐπ' Ἀλφειοῦ τε ῥοαῖς... μυρίων τ' ἦδη μίτρασιν ἀνέρων/ ἐστεφάνωσεν ἐθειρας/ ἐν Πανελλάνων ἀέθλοις.

9 Cf. Pind. *Ol.* 1.92, Ἀλφειοῦ πόρω; *Ol.* 3.22, ζαθέοις ἐπὶ κρημνοῖς Ἀλφειοῦ; *Ol.* 13.35-36, ἐπ' Ἀλφειοῦ/ ῥέεθροισιν; Bacchyl. *Ep.* 6.3, ἐπ' Ἀλφειοῦ προχοαῖς; *Ep.* 11.26, Ἀλφεὸν πάρα καλλιρόαν.

862-863) allude a un'opinione largamente condivisa nell'ambito delle gare atletiche, secondo la quale non esistevano competizioni più prestigiose dei giochi olimpici¹⁰.

Il lessico usato in questi versi appare quindi marcatamente 'olimpionico', così come la presenza di una coerente tessitura metrica in *kat'enoplion*-epitriti, la quale lascia immaginare anche uno stile performativo analogo a quello dell'epinicio: l'impiego massiccio di questo tipo di versificazione da parte di Pindaro e di Bacchilide ci consente ragionevolmente di supporre che essa dovesse risultare particolarmente adatta al genere encomiastico¹¹ e anche significativamente connotata dal genere stesso. La chiusa in ipodocmi, che coincide con la nuova esortazione al canto e alla danza, genera una *metabolé* ritmica che potrebbe essere giustificata dall'esecuzione di movimenti orchestici più vivaci in corrispondenza della sospensione del canto: dal momento che non possiamo sapere quanto potesse essere lunga la cesura fra il v. 865 e l'inizio dell'intervento di Elettra, non è da escludere che la danza alla quale il coro allude (v. 865, ἐμῶ χορῶ) potesse continuare anche durante questo 'intervallo', accompagnata solo dalla musica. Considerato che il coro era chiamato a esprimere un sentimento di pronta esultanza, una coreografia piuttosto vivace non sarebbe stata inappropriata.

4. Iporchema o epinicio?

Il riferimento del coro alla propria danza, unito al tono di giubilo presente in tutta la scena e alla stringatezza della sezione lirica, ha indotto alcuni studiosi a proporre una lettura del canto in chiave iporchematica, sulla scia di un uso otto-novecentesco del termine 'iporchema' tramite il quale ci si riferisce non al genere lirico-corale arcaico, bensì a un canto di gioia in tragedia, generalmente collocato prima della catastrofe del dramma, che presenta evidenti elementi di danza¹². È da questo fraintendimento di lunga data che derivano certe espressioni di imbarazzo da parte di alcuni commentatori, posti di fronte all'apparente difficoltà di far convivere, all'interno della stessa ode, dei riferimenti così espliciti al genere epinicio con l'elemento (altrettanto evidente) dell'autoreferenzialità corale¹³.

Più recentemente queste considerazioni sono state riprese e sviluppate da Rosa Andújar in un saggio¹⁴ che, pur riconoscendo i chiari riferimenti all'epinicio nel vocabolario, nell'immaginario e nel

10 Cf. Pind. *Ol.* 1.7, μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον ἀυδάσομεν. E si veda anche l'apostrofe a Zeus in Pind. *Ol.* 2.12-13, dove il dio è salutato come patrono "dell'eccellenza delle gare e del corso del fiume Alfeo" (v. 13, ἀέθλων τε κορυφὰν πόρον τ' Ἀλφειῶ).

11 Probabilmente perché «più solenne e monocorde» rispetto all'altro tipo di versificazione usata negli epinici, caratterizzata da «strutture ritmiche più inquiete e dinamiche [...] aperte a una continua variazione di schemi» (Gentili 2006, 181-182).

12 Per un sunto della questione si veda ora Maganuco 2020, con bibliografia pregressa.

13 Cf. Cropp 2013, 203; Carey 2012, 23-24; Distilo 2012, II 417.

14 Si veda Andújar 2018. A partire da questo saggio la lettura iporchematica del corale è stata recentemente sposata anche da Fernández Delgado 2020, il quale, pur non negando la presenza di forti riferimenti all'epinicio, ritiene altrettanto evidente la componente iporchematica e propone addirittura che Euripide abbia messo in atto un consapevole stravolgimento di Sapph. 58 Voigt, frammento che viene interpretato a sua volta come afferente a un possibile iporchema.

ritmo di questo corale, pone tali elementi in secondo piano per focalizzarsi sui riferimenti alla danza. La studiosa ritiene infatti che identificare il canto meramente con il genere epinicio non riesca a rendere conto di quella «explicit indication of vigorous dancing» (Andújar 2018, 284) che non rientrerebbe nelle caratteristiche performative proprie di questo genere lirico-corale, quanto piuttosto in quelle dell'antico iporchema. La novità rispetto ai sostenitori primo-novecenteschi di questa interpretazione del canto in chiave iporchematica consiste nel fatto che tale etichetta non viene più impiegata nel suo significato tardoantico e moderno di 'canto di gioia vivacemente danzato': attraverso una lettura ragionata delle fonti sull'iporchema, la studiosa cerca di recuperare la dimensione performativa del genere lirico-corale, dando un peso notevole a quelle testimonianze che parlano di una divisione dei compiti fra cantori e danzatori nell'esecuzione dell'antico iporchema¹⁵. Ella ritiene, di conseguenza, che l'elemento discriminante per l'individuazione di 'veri iporchemi' in tragedia sia da individuare proprio in questa separazione dei ruoli fra gli esecutori della *performance*, cosa che si verificherebbe – seppur in una forma molto peculiare – nel terzo stasimo dell'*Elettra* euripidea, quando le giovani del coro alludono alla possibilità di una divisione dei ruoli performativi invitando Elettra a cantare per accompagnare la loro danza (vv. 864-865). Sebbene questa eventualità non prenda mai concretamente forma sulla scena – dal momento che Elettra rifiuta il canto e risponde in trimetri giambici –, la Andújar suppone che l'idea di una netta divisione dei compiti, allusa tramite l'evocazione della modalità iporchematica, sia mantenuta nel forte stacco che si viene a creare fra l'esecuzione dinamica (poiché cantata e danzata) dei coreuti e la 'staticità' dei trimetri recitati dall'attore¹⁶: «a certain and irreparable process of separation» (Andújar 2018, 286) fra attore e gruppo corale, che avrebbe la precisa funzione drammaturgica di enfatizzare la particolare condizione di isolamento in cui Euripide ha posto Elettra in questo dramma¹⁷.

Per quanto questa prospettiva possa apparire affascinante, anche in virtù di quest'ultimo collegamento fra la ricostruzione della *performance* lirica e una lettura dell'intero dramma, sembra alquanto difficile che uno spettatore a teatro potesse cogliere un riferimento di questo tipo di fronte al vero e proprio 'bombardamento' di immagini atletiche e di caratteristiche compositive del canto di vittoria, che il poeta ha disseminato per tutta la durata della scena. Oltre agli elementi della strofe già messi in rilievo, non andrebbe sottovalutato il fatto che il coro stesso parla di καλλίνικος ᾠδή, definizione che poteva designare sia il «canto intonato ad Olimpia per celebrare in modo estemporaneo i vincitori negli

15 Cf. Andújar 2018, 267-276 (con Ath. 15d [= I 27 Kaibel] e Lucian *Salt.* 30; ma *contra* Plut. *Quaest. conv.* 748a e Ath. 631c [= XIV 30 Kaibel]). La studiosa giunge così alla seguente definizione dell'iporchema arcaico: «a choral genre that separated the chorus into two visible groups of dancers and singers, as opposed to the normal practice of having the chorus perform both singing and dancing, in order to accommodate a more mimetic dance» (Andújar 2018, 276).

16 Cerbo 2012, 284 e 295 propone invece che questi trimetri giambici fossero eseguiti in recitativo, come suggerisce il confronto con gli esametri dattilici pronunciati da Neottolema fra strofe e antistrofe del coro in *Soph. Phil.* 839-842.

17 Andújar 2018, 288: «Electra's status as a virgin who is now married is clearly problematic in the framework of these rituals, as is the fact that she is wed to someone who is her social inferior. By birth, she should lead the Argive dances but her ambiguous status means that she has no role in festival, and therefore no way to perform. Euripides' echo of the *hyporchēma*, if taken to mean a strategic disjunction between dancers and singers, would be an important way to illustrate and further emphasise Electra's unique but separate situation in his play». A conclusioni analoghe giunge anche Weiss 2018, 70-73.

agoni» (Cerbo 2012, 277-278), sia l'epinicio vero e proprio¹⁸. Anche la coerenza della partitura metrico-ritmica in *kat' enoplion*-epitriti in un contesto simile¹⁹ è sufficiente a farci immaginare un'esecuzione orchestrale e musicale del canto analoga a quella comunemente impiegata nell'epinicio; lo stesso non si può dire per l'iporchema, genere per il quale non sembrano attestare sequenze metriche di questo tipo²⁰. D'altra parte, la mera presenza di riferimenti espliciti alla danza non può smentire da sola la lettura epinicia dello stasimo: se è pur vero che gli epinici di Pindaro e Bacchilide risultano ricchi di elementi di autoreferenzialità del coro, è altrettanto vero che un tipo di danza detta *καλλίνικος* viene menzionata da alcune fonti fra varie tipologie di danza che prevedevano l'accompagnamento dell'aulo²¹. Dal momento che la chiusa dell'antistrofe contiene un riferimento all'uso di questo strumento (v. 879, ξύναυλος βοά), non è da escludere che la *performance* orchestrale accompagnata dall'aulo si rifacesse proprio alla ὄρχησις καλλίνικος²². A sostegno di questa ipotesi si potrebbe citare l'epodo del secondo epinicio di Bacchilide, dove l'accompagnamento musicale del canto di vittoria è costituito dal "dolce suono degli auli" (Bacchyl. *Ep.* 2.12, γλυκεῖαν ἀύλων καναχάν): l'uso del solo strumento a fiato potrebbe essere stato destinato ad accompagnare forme di celebrazione immediata della vittoria, in quanto adatto a canti brevi e dai tratti particolarmente vivaci²³.

E ci riporta a Bacchilide – nonché alla poesia epinicia – l'immagine usata da Euripide per trasmettere l'idea di questa tipologia di danza eseguita dal coro: l'immagine, cioè, della cerbiatta leggiadra che, quando corre per i campi, sembra saltellare per la gioia (v. 861, σὺν ἀγλαΐα²⁴). Come è stato più volte evidenziato²⁵, infatti, l'attacco del corale non solo risulta molto simile a quello del terzo stasimo delle *Baccanti*, ma entrambi i testi sembrano riecheggiare l'*Epinicio* 13 di Bacchilide, che contiene la prima apparizione in poesia di questa similitudine. Si vedano i due *loci similes*:

18 Cf. Pind. *Pyth.* 5.106-107, dove l'espressione τὸ καλλίνικον... μέλος χαρτέν sembra chiaramente riferibile all'epinicio stesso; e ancora, se prestiamo fede ai codici, Pind. *Nem.* 4.16, ὕμνον καλλίνικον (ma proprio su questo punto il testo è molto discusso, come si può leggere nei commenti di Willcock 1995, 96; Henry 2005, 32; Cannatà Fera 2020, 353). Sulla relazione più o meno identitaria fra καλλίνικος ὕμνος ed epinicio si veda anche Agócs 2012, 215-216.

19 Cerbo 2012, 294: «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».

20 Per una carrellata dei metri possibilmente 'iporchematici' cf. Maganuco 2020, 54-55.

21 Cf. Ath. 618c (= XIV 9 Kaibel); Poll. *Onom.* 4.100; Hsch. κ 481 Latte.

22 Questa, secondo la ricostruzione di Lawler 1948, doveva essere una danza per lo più di tipo processionale, non molto diversa da quella che, a suo parere, accompagnava gli epinici di Pindaro e Bacchilide: «the *kallinikos* dance... can be brief (as in the snatches performed in the drama) [...] It can be in honor of Heracles himself, of some other divinity, of an athletic victor, of a dramatic victor or prospective victor, of some great hero, or of a military or tactical victory. It is always accompanied with flute-music and song, and is quite obviously joyous» (Lawler 1948, 262; si noti che a p. 256 la studiosa fa riferimento anche a questo corale euripideo).

23 Tale ipotesi nasce dal fatto che la menzione del solo aulo negli epinici di Pindaro e Bacchilide risulta meno frequente dell'accompagnamento della lira o della compresenza dei due strumenti; si ritiene, perciò, che la presenza del solo strumento a fiato nell'esecuzione dell'epinicio potesse essere poco consueta (cf. Henry 2007).

24 Di nuovo l'uso di un vocabolo (ἀγλαΐα) molto caro alla poesia pindarica, come nota Carey 2012, 23 (con raccolta delle occorrenze alla n. 21).

25 Già a partire da van Herwerden 1899, 231-232.

Eur. *Bacch.* 862-867:

ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς	Potrò mai disporre il candido piede
θήσω ποτὲ λευκὸν	in danze che durano tutta la notte,
πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν	esultando nel rito bacchico, innalzando
αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ',	il collo verso il cielo rugiadoso,
ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἐμπαί-	come una cerbiatta che si diverte
ζουσα λείμακος ἠδοναῖς...	fra i verdi piaceri della radura?

Bacchyl. *Ep.* 13.87-90 (=54-57 Irigoin):

ἤϋτε νεβρὸς ἀπενθῆς	Come una cerbiatta che, lontana
ἀνθεμόεντας ἐπ' ὄχθους	dalle preoccupazioni, saltella
κοῦφα σὺν ἀγχιδόμοις	agilmente sui colli fioriti insieme
θρώσκουσ' ἀγακλειταῖς ἐταίραις...	alle gloriose compagne vicine...

I tre passi sono accomunati anche dal collegamento dell'immagine della cerbiatta con il giubilo di un coro femminile che si appresta a festeggiare la vittoria di un uomo²⁶, ma fra le due attestazioni euripidee si può notare anche una sostanziale differenza: mentre nell'*Elettra* la similitudine si trova fra *kat'epinolon*-epitriti (come nell'ipotesto bacchilideo), nelle *Baccanti* essa si colloca in un contesto gliconico. Tale distinzione appare significativa se si guarda ai due diversi momenti scenici nei quali l'immagine è stata calata: nel primo caso Oreste ha già portato a compimento la sua impresa, proprio come l'atleta vincitore dell'epinicio, perciò l'uso di una partitura metrica così caratterizzante serve non solo a richiamare la forma metrica dell'ipotesto lirico, ma anche a celebrare il *laudandus* con il metro tipico del canto di vittoria; nella seconda ripresa, d'altro canto, la vendetta di Dioniso su Penteo non si è ancora compiuta e il coro si limita a sperare di poter festeggiare la vittoria del dio, esprimendo tale augurio in un canto modulato sui 'meno parlanti' metri gliconici²⁷.

5. Analisi della sezione epirrematica (vv. 866-872)

Per quanto riguarda, infine, il ruolo di Elettra in questa cerimonia di celebrazione della vittoria del fratello, se è pur vero che la protagonista non raccoglie l'invito al canto e alla danza, va anche sottoli-

26 Nell'epinicio bacchilideo i versi citati si riferiscono alla lode della ninfa Egina, che danza insieme alle altre ninfe per celebrare la vittoria nel pancrazio dell'egineta Pitea; nelle *Baccanti* Euripide colloca la similitudine già usata nell'*Elettra* in un canto che esprime la speranzosa attesa del coro per la vittoria di Dioniso sul miscredente Penteo.

27 In seguito, quando la vittoria di Dioniso si sarà finalmente compiuta, il coro intonerà una propria *καλλίνικος ᾠδή* (Eur. *Bacch.* 1153-1164), ma a quel punto del dramma la celebrazione sarà velata dal racconto del macabro delitto di Agave e dunque il metro del canto sarà principalmente docmiaco.

neato che la sua apostrofe alla luce del sole, alla terra e alla notte (vv. 866-867) – lungi dall'introdurre un convenzionale monologo tragico – viene rapidamente interrotta da un nuovo dinamismo scenico: Elettra, infatti, coglie il riferimento del coro alla στεφανναφορία (v. 862) e sceglie di metterla subito 'in scena' (vv. 870-872). Oreste, in verità, ha già ottenuto l'onore della corona sul luogo del delitto: come sappiamo dal resoconto del messaggero, i servi di Egisto, una volta riconosciuto il sovrano legittimo, hanno abbassato le proprie armi e lo hanno incoronato intonando le rituali grida di vittoria²⁸. Se dietro le ἀλαλαί degli uomini si può celare l'autentica καλλίνικος ᾠδή, intonata estemporaneamente sul luogo della 'gara' e coincidente con la proclamazione del 'vincitore', questo canto corale può forse corrispondere all'epinicio eseguito per il *laudandus* al momento del *nostos*. Insieme al canto del coro, però, occorrerà una degna cerimonia d'incoronazione (e questa volta in scena, affinché sia vista anche dagli spettatori): perciò Elettra, unico membro della famiglia in grado di svolgere questo compito, rifiuta di unirsi alle danze per apprestare invece i preparativi necessari all'incoronazione. Questo atteggiamento non sembra manifestare la volontà di non prendere parte ai festeggiamenti²⁹, quanto piuttosto quella di integrarli con le azioni necessarie ad allestire la più calorosa accoglienza per il ritorno del fratello νικηφόρος (v. 872). Di nuovo, dunque, l'impiego di un vocabolo frequente nella poesia epinicia, dove è consueto celebrare e salutare i vincitori degli agoni sportivi come νικηφόροι³⁰; e ancora una volta un celebre *locus* pindarico ci aiuta a 'illuminare' l'espressione con cui Elettra esprime la volontà di incoronare il fratello (v. 872, στέψω τ' ἀδελφοῦ κρᾶτα τοῦ νικηφόρου): quasi con la medesima punta di vanto, infatti, alla fine dell'*Olimpica* 1 Pindaro proclamava "tocca a me incoronarlo (*scil.* Ierone I di Siracusa)" (*Ol.* 1.100-103, ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι/ κεῖνον... χρή). E non bisogna dimenticare che l'attenzione posta su questa incoronazione si pone in stretta relazione con un desiderio espresso dallo stesso Oreste in un momento precedente della tragedia, quando affermava di essere tornato in patria proprio per ottenere "questa corona"³¹.

L'azione intrapresa da Elettra in questi versi, dunque, non è affatto separata dalla celebrazione corale della vittoria, ma è perfettamente integrata al suo interno: il canto di vittoria e il gesto dell'incoronazione si completano a vicenda, senza lasciare alcun dubbio sul modo in cui questa scena doveva essere percepita dagli spettatori di allora. Difficilmente Euripide avrebbe insistito così tanto sulle corone, se non avesse voluto marcare in maniera netta la valenza simbolica di questo atto³². La stessa uscita temporanea di Elettra dalla scena andrebbe forse letta in questa prospettiva: l'attenzione posta

28 Eur. *El.* 854-855, στέφουσι δ' εὐθύς σοῦ κασιγνήτου κάρα/ χαίροντες ἀλαλάζοντες.

29 Appare quantomeno esagerata, in quest'ottica, l'affermazione di Henrichs 1994-1995, 87, secondo il quale «Elektra is less than fully cooperative».

30 Cf. Pind. *Ol.* 1.115-116, εἴη... ἐμέ... νικαφόροις/ ὀμιλεῖν; *Ol.* 2.5-6, Θήρωνα δὲ τετραορίας ἔνεκα νικαφόρου/ γεγωνητέον; *Nem.* 3.67, βῶα δὲ νικαφόρῳ σὺν Ἀριστοκλείδα πρέπει.

31 Eur. *El.* v. 614, ἦ κω' πὶ τόνδε στέφανον· ἀλλὰ πῶς λάβω;

32 Come ha suggerito Marshall 1999-2000, 332-333, la scena dell'incoronazione di Oreste concretizza una metafora ricorrente in tutto il dramma: l'interpretazione dell'omicidio come una vittoriosa competizione atletica (cf. Arnott 1981, 187-189; Myrick 1993-1994, 138-141; Visa-Ondarçuhu 1999, 343-347; Alonge 2007, 267-271; Swift 2010, 156-170). In questo senso essa può essere considerata un chiaro esempio di "significant action" (Taplin 2003, 42: «small deeds may be imbued with a meaning reaching far beyond the mere action itself»).

sui κόμης ἀγάλαττα, menzionati da *Elettra* al v. 871, e sulla loro collocazione “dentro casa” (v. 870, οἷα δὴ ἔχω καὶ δόμοι κεύθουσί μου) è tale che l'uscita dell'attore sembra quasi preparata, giustificata e anche enfatizzata da ‘didascalie sceniche’ così puntuali.

6. Analisi dell'antistrofe (vv. 873-879) e *stephanāphoria* (vv. 880-889)

L'idea che le azioni di *Elettra* siano complementari all'esecuzione corale è confermata anche dall'attacco dell'antistrofe, che riecheggia il *focus* sugli “ornamenti per il capo” (vv. 873-874, ἀγάλαττα... κρατί) mostrando così una perfetta consonanza d'intenti fra la protagonista e le coreute. L'antistrofe, nella sua struttura metrica e tematica, risponde in modo così preciso alla struttura della strofe che sembra essere stata modellata su di essa, cosa che contribuisce notevolmente a farcela percepire come un ‘riempitivo scenico’. Si ripete, infatti, la medesima struttura ad anello:

- l'*incipit* contiene nuovamente un imperativo rivolto a *Elettra* (v. 859, θές εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἕχνο; vv. 873-874, σὺ μὲν νυν ἀγάλαττ' ἄειρε/ κρατί), la quale non viene più invitata a prendere parte ai festeggiamenti, ma – in accordo con il desiderio espresso – esortata a prendere le corone per Oreste;
- il canto prosegue con un nuovo riferimento alla danza (vv. 860-861, ὡς νεβρός... σὺν ἀγλαΐα; vv. 874-875, τὸ δ' ἀμέτερον... χόρευμα), che questa volta si limita a una mera dichiarazione d'intenti, senza fornire dettagli o istruzioni sulle effettive modalità della *performance* orchestrale;
- i *cola* 4-6 riprendono l'esposizione dei motivi che spingono il coro a gioire, focalizzandosi questa volta non tanto sull'impresa vittoriosa e sulla persona di Oreste (vv. 862-864), quanto sul merito del risultato conseguito, cioè il ritorno al potere dei legittimi sovrani (vv. 876-878);
- infine l'intervento corale si chiude con un nuovo preciso riferimento alla qualità della sua *performance*, che richiama la chiusa della strofe anche attraverso delle significative corrispondenze sintattiche e omofoniche (vv. 864-865, ἀλλ' ἐπάειδε/ καλλίνικον ᾠδὸν ἐμῶ χορῶ; v. 879, ἀλλ' ἔτω ξύναυλος βοὰ χαρᾶ).

L'allusione all'accompagnamento dell'aulo proprio alla fine dell'antistrofe rende alquanto plausibile un'ipotesi di Ester Cerbo, secondo la quale un assolo strumentale alla fine dell'intervento corale avrebbe potuto coprire «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» (Cerbo 2012, 293). Conquistata la scena con questo ingresso trionfale³³ che comprende anche, come trofeo da esibire, il cadavere di Egisto – desti-

33 Il testo non ci permette di stabilire se Oreste e Pilade entrassero in scena da soli oppure accompagnati dai servi di Egisto. Qualora questi servi avessero composto un piccolo κῶμος che scortava i due 'atleti' vincitori, il loro ingresso in scena risulterebbe ancora più connotato come il ritorno in patria dopo una vittoria atletica (cf. Slater 1984, 246-247).

nato non al compianto, bensì all'oltraggio da parte di Elettra³⁴ –, Oreste e Pilade vengono accolti dalla sorella del primo con una formula di saluto dagli stilemi altamente istituzionali: Oreste viene subito apostrofato come καλλίνικος³⁵, in un'espressione (v. 880, ὦ καλλίνικε) che – oltre a richiamare le parole con cui il messaggero era entrato in scena per annunciare il buon esito dell'impresa³⁶ – sembra rifare il verso all'archilocheo τήνελλα καλλίνικε (fr. 324 West, v. 1), il *refrain* che veniva «ripetuto sul luogo della gara subito dopo ogni dichiarazione di vittoria»³⁷; a seguire Elettra, prima di pronunciare il nome di Oreste, lo qualifica come figlio di un uomo a sua volta νικηφόρος (vv. 880-881), secondo una consueta norma formale della poesia encomiastica; poi gli consegna la corona, premio per l'impresa compiuta (v. 882), plausibilmente accompagnando le proprie parole con il gesto della mano mentre gli pone le ghirlande intorno al capo; infine enuncia il motivo dell'elogio, cioè l'agone in cui il *laudandus* si è distinto (vv. 883-885). Il medesimo schema formale si ripete subito dopo per l'incoronazione di Pilade:

- l'apostrofe espressa in vocativo (v. 880, ὦ καλλίνικε; v. 886, σύ τ', ὦ παρασπίστ');
- la lode del padre (vv. 880-881, πατρός ἐκ νικηφόρου/ γεγώς... τῆς ὑπ' Ἰλίω μάχης; vv. 886-887, ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου/ παίδευμα);
- il nome proprio³⁸ del *laudandus* (v. 881, Ὀρέστα; v. 887, Πυλάδη);
- l'invito a prendere la corona (v. 882, δέξαι κόμης σῆς βοστρύχων ἀνδήματα; vv. 887-888, στέφανον ἐξ ἐμῆς χερὸς/ δέχου);
- la menzione della 'gara' appena vinta (vv. 883-885, ἦ κεις γὰρ οὐκ ἀχρεῖον ἔκπλεθρον δραμῶν/ ἀγῶν' ἐς οἴκουσ ἀλλὰ πολέμιον κτανῶν/ Αἴγισθον, ὃς σὸν πατέρα κάμὸν ὤλεσεν; vv. 888-889, φέρη γὰρ καὶ σὺ τῷ δ' ἴσον μέρος/ ἀγῶνος);
- il *makarismós* finale rivolto a entrambi (v. 889, αἰεὶ δ' εὐτυχεῖς φαίνοισθέ μοι).

Oltre alle corrispondenze tematiche e all'ordine degli argomenti, risaltano anche alcuni elementi evidenziati per corrispondenza isometrica all'interno dell'*ordo verborum*: la posizione incipitaria del verbo δέχομαι (v. 882, δέξαι; v. 888, δέχου) e del sostantivo ἀγών (v. 884, ἀγῶνα; v. 889, ἀγῶνος); la posposizione del nome proprio al sostantivo che lo qualifica come "figlio di" (v. 881, γεγώς, Ὀρέστα; v. 887, παίδευμα, Πυλάδη).

34 Al v. 902 del dramma è usata, infatti, la forte espressione νεκροὺς ὑβρίζειν. L'eccezionalità di questo uso del cadavere in scena è evidenziata in Di Benedetto–Medda 1997, 288-289.

35 In Pind. *Pyth.* 1.32-33, ad esempio, καλλίνικος è il titolo riconosciuto a Ierone (Ἱέρωνος ὑπὲρ καλλινίκου/ ἄρμασι). Sull'uso del termine in Pindaro, nei suoi vari significati, si veda la raccolta di passi in Agócs 2012, 216 (con la n. 161) e 223.

36 Cf. Eur. *El.* 761-762, ὦ καλλίνικοι παρθένοι Μυκηνίδες,/ νικῶντ' Ὀρέστην πᾶσιν ἀγγέλλω φίλοις, dove il 'titolo' di vincitore è esteso peculiarmente anche alle giovani donne in scena.

37 Angeli Bernardini 1992, 968. Sul frammento archilocheo e sulla sua posizione nella storia del genere epinicio cf. Thomas 2007, 144-145.

38 Sulla 'necessità' di esprimere il nome proprio nella letteratura encomiastica si veda Pavese 1967, 124.

Questi trimetri giambici, così ricchi di lessemi e stilemi tipici dell'epinicio, possono essere considerati la degna conclusione della scena fin qui analizzata, e dunque parte integrante della *performance* corale, la cui funzione sembra essere stata proprio quella di preparare il *setting* scenico e gli spettatori per l'incoronazione che adesso finalmente si compie. Tutta questa attenzione formale, dunque, potrebbe far pensare che questa sezione epirrematica possa essere considerata la reale conclusione dello stasimo: anche se manca una distribuzione simmetrica dei due interventi di Elettra, si potrebbe proporre per questa struttura strofica uno schema del tipo "A 3ia A' 3ia", che mostra chiaramente come le due voci (solista e corale) si uniscano armoniosamente in questa scena celebrativa, pur mantenendo due modalità esecutive differenti che adempiono a distinte funzioni drammaturgiche. Se il coro danza e canta per gioire della vittoria di Oreste, come si addice a un gruppo di giovani donne, Elettra si fa carico – in questa particolare circostanza che vede entrambi i fratelli in esilio dal proprio palazzo – del compito istituzionale di accogliere il ritorno a casa dell'atleta vittorioso, al quale spettano di diritto canti e corone³⁹.

Gli espedienti scenici messi in atto da Euripide in questa sezione della tragedia – con l'inedita congerie di movimenti di entrate e uscite dei personaggi, insieme alla *variatio* strutturale che scardina la consueta forma dello stasimo⁴⁰ – si giustificano tutti nell'ottica di una deliberata riproposizione drammatica della celebrazione di una vittoria atletica. Tutti i livelli semantici indagati in queste pagine (lessico, stilemi retorico-formulari, tessitura metrico-ritmica) ci portano dunque indiscutibilmente nella direzione di una lettura epinicia dell'ode, che ad oggi rimane quella più largamente condivisa. Rimane da indagare, però, un ultimo aspetto: quali reazioni potrebbe aver voluto suscitare Euripide fra gli spettatori attraverso la scena dell'incoronazione di Oreste e l'esecuzione di un canto di vittoria? Sarebbe possibile leggere in questa scelta un messaggio etico e/o politico dell'autore?

7. Un messaggio etico e/o politico: Oreste come Alcibiade?

Secondo un'interpretazione di Geoffrey Arnott che ha avuto largo seguito⁴¹, in questa tragedia Euripide avrebbe voluto mostrare ai suoi contemporanei l'inadeguatezza del codice d'onore arcaico, ancora abbarbicato a valori eroici di matrice omerica che ormai risultavano nettamente in contrasto con la classe aristocratica dell'Atene di fine V sec. a.C., dove la concreta adesione a tali valori interessava, più che gli aristocratici, le classi più umili. Il moralmente irreprensibile marito di Elettra, ad esempio, presenta un comportamento talmente nobile da porsi in netto contrasto con la violazione della

39 Swift 2010, 160: «the suggestion that Orestes' victory calls for a song and accompanying choral dance is also epinician in ethos, for it evokes the *topos* that praise-song is a central part of the recognition of the victor's *aretē*». Sul collegamento, invece, fra il momento del ritorno dell'eroe e l'esecuzione del canto di vittoria in tragedia si veda Carey 2012, 18.

40 Su questi aspetti innovativi della composizione lirico-drammaturgica di Euripide cf. Cerbo 2012, 280-283.

41 Cf. Arnott 1981; Easterling 1988, 101-108; de Jong 1990, 16-19 (= 2003, 382-388); Raeburn 2000, 160-161; Swift 2010, 158-159, 162-163 e 170; Carey 2012, 22-23; Cerbo 2012, 284; Wohl 2015, 72-73; Verheij 2016, 760-784 (in particolare le pp. 769-777).

ξενία e della ritualità del sacrificio messa in atto da Oreste in occasione dell'omicidio di Egisto⁴². Nel solco di questa linea interpretativa, la considerevole concentrazione di immagini atletiche in questo dramma andrebbe perciò letta in chiave ironica: il poeta avrebbe caricato a tal punto il personaggio di Oreste di un'*allure* eroica – veicolata dai ricorrenti rimandi a Olimpia, agli agoni atletici, alle corone che spettano al vincitore – solo per mostrare il contrasto fra questa ideologia aristocratica ormai inattuale (che mostra il rampollo per ciò che dovrebbe essere, non per ciò che è) e la cruda realtà dei fatti, che emerge in modo inequivocabile nel momento in cui Oreste colpisce alle spalle, per di più durante un rito sacrificale, l'ospite che lo aveva così benevolmente accolto. Osservate da questo punto di vista, dunque, la celebrazione festosa del coro e l'insistenza di Elettra sulle corone – dettagli che contribuiscono a restituire l'immagine di un Oreste 'atleta olimpico', degno delle più alte lodi e di onori magnificenti – si configurano come il punto culminante di una rappresentazione amaramente ironica dei protagonisti del dramma⁴³.

Tale "doppiezza" del messaggio euripideo – per richiamare il titolo di Arnott, "Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*" – non solo darebbe ulteriori elementi alla lettura epinicia dello stasimo, ma spiegherebbe anche (e in maniera piuttosto soddisfacente) per quale motivo Euripide abbia composto questo canto corale non solo insistendo così ostinatamente sull'immaginario agonale e atletico, ma anche cercando di riprodurvi un'arcaicità formale che a quei tempi doveva ormai risultare anacronistica: l'elogio della vittoria di un singolo aristocratico era ovviamente in contrasto con l'ideologia democratica di Atene e forse per questo motivo nella seconda metà del V sec. a.C. il genere epinicio sparì quasi del tutto⁴⁴.

Si diceva 'quasi del tutto', perché si ha notizia di un epinicio per Alcibiade composto proprio da Euripide in occasione della sua vittoria alle Olimpiadi del 416 a.C.⁴⁵; vittoria molto discussa già nell'antichità, perché alla gara delle quadrighe parteciparono ben sette carri della scuderia di Alcibiade, garantendogli così tutti i primi posti della classifica⁴⁶. L'eccezionalità della vittoria comportò

42 Si sono dichiarati contrari a questa raffigurazione problematica dell'omicidio di Egisto Lloyd 1986, 15-16; Pippin Burnett 1998, 233-235; Papadimitropoulos 2008, 120-123.

43 Cf. Arnott 1981, 187-189 e, in particolare, 188: «the chorus then erupts in joyful (dare one also say, Pindaric?) dactylo-epitrites [...] Such a heavy accumulation of games imagery in this brief section must be deliberate. Its function is complex but primarily ironizing». Questo sarebbe, dunque, uno di quei casi in cui «the lyric genre presents a positive set of values and beliefs, which are questioned and undermined in tragedy» (Swift 2010, 172).

44 Così Swift 2010, 106-112 e Aloni 2012, 25-26 e 33; ma è molto probabile che al declino del genere dovettero contribuire diversi fattori concomitanti (cf. Agócs – Carey – Rawles 2012, 3-4).

45 Sul componimento si vedano Bowra 1960; Visa-Ondarçuhu 1999, 324-330; Mann 2001, 105-111; Gentili – Catenacci 2007, 364-366; Swift 2010, 115-118.

46 Come notava già Plutarco nell'introdurre il frammento euripideo (cf. Plut. *Alc.* 11), c'è una discordanza fra le fonti sulle esatte posizioni 'vinte' dagli aurighi di Alcibiade: Tucidide – nel discorso agli Ateniesi pronunciato dallo stesso Alcibiade prima della spedizione in Sicilia – fa riferimento a primo, secondo e quarto posto (Thuc. 6.16.2, ἐνίκησα δὲ καὶ δεῦτερος καὶ τέταρτος ἐγενόμην); Euripide nel suo epinicio parla di primo, secondo e terzo, in accordo con la testimonianza di Isocrate (Isoc. 16.34, καὶ πρῶτος καὶ δεῦτερος γενέσθαι καὶ τρίτος). Sulla partecipazione di Alcibiade a quei giochi olimpici si vedano anche Catenacci 1992, 32-34; Vickers 2008, 123-125; e l'analisi storica di Gribble 2012, il quale tuttavia non crede che l'epinicio sia veramente attribuibile a Euripide.

Luci e ombre dell'epinicio sulla scena tragica: il caso dell'*Elettra* di Euripide

una sua altrettanto eccezionale celebrazione, tramite la ripresa di un genere poetico non più in voga e l'affidamento della committenza a un poeta che, a quel tempo, era fra i più popolari⁴⁷. Quel poco che possiamo ancora leggere di questo componimento può risultare interessante, poiché presenta alcune caratteristiche di arcaicità formale analoghe a quelle rilevate nello stasimo dell'*Elettra*, sia per l'uso dei *kat'enoplion*-epitriti, sia per l'impostazione dei contenuti⁴⁸. Si riporta di seguito il breve frammento dell'epinicio euripideo tramandato da Plutarco nella *Vita di Alcibiade*, secondo il testo e la colometria di Page (*PMG 755*)⁴⁹, con una traduzione di chi scrive, un minimo apparato critico, scansione ed interpretazione metrica⁵⁰.

1	... σὲ δ' ἄγαμαι,	... Ti ammiro, figlio di Clinia!
2	ὦ Κλεινίου παῖ· καλὸν ἂ νίκα,	Bella cosa la vittoria, ma la cosa più bella
3	κάλλιστον δ', ὃ μή τις ἄλλος Ἑλλάνων,	(impresa compiuta da nessun altro greco!) è
4	ἄρματι πρῶτα δραμεῖν καὶ δεύτερα καὶ τρίτα<τα>,	arrivare primi, secondi e terzi nella gara del carro
5	βῆναί τ' ἀπονητὶ Διὸς στεφθέντ' ἐλαίᾳ	e andare a farsi proclamare dall'araldo senza aver
6	κάρυκι βοᾶν παραδοῦναι.	faticato, con il capo cinto dall'ulivo di Zeus.

[N = *Matr.* 4685; U = *Vat. Gr.* 138; A = *Par. Gr.* 1671] 1 ἄγαμαι Lindskog: ἄγαμε N: ἀείσομαι UA 3 δ' N: om. UA || μή τις Page metri causa: μηδεῖς codd. 4 τρίτα<τα> Bergk: τρίτα codd. 5 τ' UA: δ' N || Διὸς Hermann: δις codd.: τρίς Reiske 6 βοᾶν codd.: βοᾶν Bergk (cf. Her. 6.103.2 νικῶν παραδιδοῖ Πεισιστράτῳ ἀνακηρυχθῆναι)

1	... r kl ũH	... cr
2	l l kl l kkl l l	epitr ^{ia} hem ^m
3	l l l kl kl kl l l	do do ^{kaibel}
4	l kkl kkl l l kkl kkl ũ ^u	hem ^m pros ^a
5	l l kkl kkl l l kl l	pros ^a reiz ^a
6	l l kkl kkl l	en ^a

Si noti anche in questo componimento la conformazione del poeta agli aspetti formali del genere epinicio: nella tessitura metrica in *kat'enoplion*-epitriti; nell'attestazione di ammirazione per il *laudandus* (v. 1, σὲ δ' ἄγαμαι); nella menzione del padre all'interno dell'apostrofe al vincitore (v. 2, ὦ Κλεινίου παῖ); nell'uso della frase nominale per esprimere una massima universale (v. 2, καλὸν ἂ νίκα), immediatamente seguita dal passaggio avversativo all'occasione del canto (v. 3, κάλλιστον δ'...); nell'elogio dell'eccezionale vittoria olimpica (vv. 3-4), per la quale si specifica il tipo di gara (v. 4, ἄρματι...

47 Sul carattere propagandistico del progetto si veda Angeli Bernardini 1992, 972-974.

48 Un primo raffronto su queste basi è stato proposto da Cerbo 2012, 293.

49 Per scelte testuali alternative si vedano Bowra 1960, 74 e Gentili – Catenacci 2007, 365-366.

50 Per le sigle metriche si rinvia nuovamente a Gentili – Lomiento 2003, XIII-XIV.

δραμῆν); nella menzione della cerimonia d'incoronazione (vv. 5-6, Διὸς στεφθέντ' ἐλαΐα/ κάρυκι βοᾶν παραδοῦναι).

Ci sono, tuttavia, alcuni elementi stridenti che potrebbero farci leggere anche in questo componimento un intento ironico dell'autore, espresso attraverso una sottile sovversione delle norme metriche e del codice etico dell'epinicio, forse a sottintendere un velo di critica per il chiacchierato vincitore: pare, infatti, che la vittoria di Alcibiade fosse stata ai limiti della legalità, se prestiamo fede alle fonti che lo accusano di aver sottratto con l'inganno una quadriga a un cittadino ateniese e di averla fatta correre a suo nome⁵¹. A partire dal dato metrico, risaltano per contrasto i due docmi (v. 3) che non ci aspetteremmo all'interno di un contesto altrimenti così omogeneo: raramente *cola* di questa famiglia ritmica si riscontrano fra *kat'enoplion*-epitriti e in questi versi risultano certamente più dissonanti dei due ipodocmi dello stasimo dell'*Elettra*, perché la *metabolé* ritmica non sembra 'giustificata' né dal contenuto del verso, né da un eventuale effetto clausolare. Suona quantomeno strano, poi, l'uso dell'avverbio ἀπονητί (v. 5): elogiare il vincitore di una gara per "non aver faticato" sarebbe stato paradossale nella visione del mondo di Pindaro, che invece è solito enfatizzare l'importanza del πόνος come uno degli elementi imprescindibili per ottenere il successo⁵². Si vedano, infatti, le seguenti γνῶμαι sull'argomento tratte dagli epinici pindarici: *Ol.* 10.22-23, ἄπονον δ' ἔλαβον χάσμα παῦροί τινες, / ἔργων πρὸ πάντων βίῳ φάος, «sono pochi quelli che senza fatica conseguono la gioia, che illumina la vita più d'ogni altra impresa»; *Pyth.* 12.28-29, εἰ δέ τις ὄλβος ἐν ἀνθρώποισιν, ἄνευ καμάτου / οὐ φαίνεται, «se esiste fra gli uomini una qualche felicità, essa non appare mai senza sforzi»; *Nem.* 7.74, εἰ πόνος ἦν, τὸ τερπνὸν πλεόν πεδέρχεται, «quando c'è stata fatica, segue un piacere ancora maggiore». E forse può non apparire privo di significato il fatto che nell'*Elettra* una massima dal contenuto molto simile sia messa in bocca all'umile contadino: vv. 80-81, ἀργὸς γὰρ οὐδεὶς θεοὺς ἔχων ἀνὰ στόμα / βίον δύναιτ' ἄν ξυλλέγειν ἄνευ πόνου, «infatti non c'è persona pigra che, pur avendo il nome degli dèi sempre sulla bocca, possa guadagnarsi da vivere senza fatica».

Qualcuno potrebbe pensare, invece, che ἀπονητί intenda richiamare alla memoria l'avverbio ἀκονητί (o ἀκονιτί), "senza (sporcarsi di) polvere", come si definivano tecnicamente quelle vittorie nella lotta o nel pancrazio ottenute effettivamente senza combattere, perché l'avversario si era ritirato dalla gara⁵³: se ἀπονητί fosse da leggere come una variante di ἀκονητί, la puntualizzazione potrebbe voler indicare che Alcibiade ha vinto quasi "senza contesa", non a causa di un rifiuto da parte degli avversari – e in questo consisterebbe la sostanziale differenza –, ma perché essi erano quasi inesistenti. Bisognerà domandarsi, tuttavia, se sia lecito attribuire all'avverbio un senso più ampio e figu-

51 Cf. Ps.-Andoc. 4.26; Isoc. 16.1; Plut. *Alc.* 12; Diod. Sic. 13.74.3. Si veda anche Vickers 2008, 124-125.

52 Anche Bowra 1960, 77 e Mann 2001, 107-111 notano l'assenza di riscontri pindarici per questa espressione, ma cercano di giustificare l'avverbio senza leggerci alcuna sfumatura ironica. Gentili – Catenacci 2007, 366, d'altra parte, lo commentano in questo modo: «la vittoria è così schiacciante da sembrare ottenuta "senza fatica" o, secondo un'altra ipotesi, è tale perché Alcibiade, com'era normale nelle gare equestri, non aveva guidato le quadrighe, ma ne era lo sponsor». Risulterà chiaro nel prosieguo della trattazione per quale motivo tale spiegazione non appare del tutto persuasiva.

53 Cf. Harris 1972.

rato (da “senza combattere” a “senza faticare”) che non sembra ancora attestato nel V sec. a.C.⁵⁴ e, di conseguenza, come mai Euripide – qualora intendesse davvero riferirsi a una vittoria facile e scontata, senza avversari – abbia posto l'accento sull'assenza di πόνος piuttosto che sull'assenza di κόνις. È vero che il vincitore designato di una gara equestre non era colui che aveva materialmente compiuto la “fatica” atletica, ma non sembra che Pindaro fosse solito evidenziare l'ἀπινία del vincitore negli epinici composti per celebrare le vittorie con il carro o il cavallo montato: contrariamente a ciò, capita piuttosto che il poeta attribuisca al proprietario dei cavalli i meriti sportivi dell'auriga⁵⁵.

Di fronte a queste sottili incongruenze, non è forse plausibile che la vicinanza – forse anche cronologica⁵⁶ – fra l'epinicio per Alcibiade e il terzo stasimo dell'*Elettra* sia da cercare non solo negli aspetti formali e nel genere lirico di riferimento, ma anche nell'intento ironico (o quantomeno problematizzato) con cui Euripide li ha composti? La stessa presentazione dell'eccezionalità del trionfo olimpico di Alcibiade – con quell'imprecisione forse anche intenzionale sul terzo posto in luogo del quarto – non potrebbe apparire ironicamente esagerata, come l'incoronazione di Oreste messa in scena nella tragedia? Si pensi anche a come lo stesso Pindaro sia solito evitare «un 'eccesso di lode'» che «finirebbe col provocare invidia (φθόρος)» (Lomiento 2015, 134), attenendosi a un principio di ‘giusta misura’ anche nell'enumerazione dei meriti del *laudandus*.

Naturalmente l'ipotesi di lettura che qui si propone fa leva sull'ambivalenza del dettato euripideo e ci porta inevitabilmente a presumere l'idea di un rapporto ambiguo fra Euripide e Alcibiade, anche nella loro veste rispettivamente di poeta e committente. E tuttavia, pur nella cornice di un codice formale come quello del genere epinicio, dove l'espressione della lode per il vincitore dovrebbe (almeno intuitivamente) apparire priva di dubbi, possiamo davvero ammettere senza riserve che un tragediografo si attenesse severamente a tali ‘regole non scritte’ anche sullo scorcio del V sec. a.C., quando tale genere lirico non era quasi più praticato? È lecito affermare fideisticamente e semplicisticamente che una personalità così complessa e progressista come quella di Euripide «had thus been in Alcibiades' pocket ever since he wrote a praise poem in honour of Alcibiades' Olympic victory of 416 BC» (Vickers 2015, 45) e dunque credere, senza sollevare alcun dubbio, in una sua ‘incondizionata fedeltà’ al committente? Un singolo episodio di committenza non può certamente costituire una prova certa della simpatia di Euripide per Alcibiade all'altezza della sua tanto discussa vittoria olimpica, né abbiamo prove certe per

54 Si veda l'uso di ἀκονιτί in Thuc. 4.73.2 e in Xen. *Ages.* 6.3 (le due attestazioni più antiche), dove l'avverbio viene estrapolato dal suo contesto sportivo per riferirsi all'effettiva assenza di combattimento in operazioni belliche. E ancora nel senso ‘letterale’ di “senza contendenti”, nel IV sec. a.C. ἀκονιτί è usato dagli oratori in riferimento a contesti bellici (cf. Dem. 18.200 e 19.77) o all'arena politica (cf. Dem. 15.31) e giudiziaria (cf. Aeschin. 1.64). Solo più tardi, con Polibio, si registra uno slittamento del significato verso un più generico e metaforico “senza fatica” (si veda soprattutto Polyb. 38.3, μη [...] ἐπελθῶν ἕτερος ἀκονιτί λάβη τὴν ἐπιγραφὴν τῶν ἐκείνου πόνων).

55 Si veda, a tal proposito, il caso esemplare di *Pyth.* 2.8, con Burton 1962, 113; Carey 1981, 26; e il commento di E. Cingano in Gentili – Angeli Bernardini – Cingano – Giannini 1995, 368. Per qualche considerazione più generale su tale consuetudine cf. Nicholson 2005, 25-41.

56 È probabile, infatti, che l'*Elettra* euripidea sia stata scritta e rappresentata intorno a quegli stessi anni: contro l'invalsa datazione bassa che, per ragioni storiche, collocava la tragedia nel 413 a.C. (cf. Denniston 1939, XXXIII-XXXIV), oggi si tende a considerarla precedente (cf. Basta Donzelli 1978, 27-71; Cropp 2013, 31-33; Avezù 2003, 178-179; Roisman – Luschign 2011, 28-32; Distilo 2012, I 1-6).

ciò che riguarda gli anni successivi⁵⁷. In questa situazione, quindi, forse non ci resta che tenere aperta ogni possibilità interpretativa, anche limitandoci a esprimere un ragionevole dubbio sulle effettive convinzioni politiche dell'autore.

Rimane il fatto che un simile percorso esegetico sia reso possibile soltanto dal riconoscimento di quei dettagli formali che collegano la composizione e la rappresentazione della scena drammatica con il genere dell'epinicio: solo sulla base di queste premesse si può giungere a una lettura contrastiva di questo tipo, che risulta in perfetta armonia con un'ambivalenza che sembra pervadere l'intera tragedia.

Bibliografia

- Agócs, P. "Performance and Genre: Reading Pindar's κῶμοι", in Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (eds.) *Reading the Victory Ode*. Cambridge, 2012, 191-223.
- Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. "Introduction", in Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (eds.) *Receiving the Komos. Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*. London, 2012, 1-16.
- Alonge, T. "Anomalie sofoclee in Euripide. Per una cronologia relativa delle due Elette", *Maia* 59.2, 2007, 263-277.
- Aloni, A. "Epinician and the Polis", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 55.2, 2012, 21-37.
- Andújar, R. "Hyporchematic Footprints in Euripides' *Electra*", in Andújar, R. – Coward, T. R. P. – Hadjimichael, T. A. (eds.) *Paths of Song. The Lyric Dimension of Greek Tragedy*. Berlin-Boston, 2018, 265-289.
- Angeli Bernardini, P. "La storia dell'epinicio", *Studi Italiani di Filologia Classica* 10.2 (III s., a. 85), 1992, 965-979.
- Arnott, W. G. "Double the Vision: A Reading of Euripides' *Electra*", *Greece & Rome* 28.2, 1981, 179-192.
- Avezzù, G. *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*. Venezia, 2003.
- Bagordo, A. *Reminiscenzen früher Lyrik bei den attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*. München, 2003.
- Basta Donzelli, G. *Studio sull'Elettra di Euripide*. Catania, 1978.
- Baur, D. "Chor und Theater: Zur Rolle des Chores in der griechischen Tragödie unter besonderer Berücksichtigung von Euripides' *Elektra*", *Poetica* 29.1/2, 1997, 26-47.
- Blech, M. *Studien zum Kranz bei den Griechen*. Berlin – New York, 1982.
- Bowra, C. M. "Euripides' Epinician for Alcibiades", *Historia* 9.1, 1960, 68-79.
- Burton, R. W. B. *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation*. Oxford, 1962.
- Cannatà Fera, M. (ed.) *Pindaro. Le Nemee*. Milano, 2020.
- Carey, C. *A Commentary on Five Odes of Pindar. Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem, 1981.

57 Non sembrano dirimenti, a tal proposito, le letture proposte da Michael Vickers su alcuni drammi euripidei, che a suo parere celerebbero sotto la coltre del mito una persistente propaganda del poeta a favore di Alcibiade (cf. Vickers 2008, 5, 82-94 e 106-111; Vickers 2015, 45-53, 57, 89-90 e 107).

- Carey, C. "The Victory Ode in the Theatre", in Agócs, P. – Carey, C. – Rawles, R. (eds.) *Receiving the Komos. Ancient and Modern Receptions of the Victory Ode*. London, 2012, 17-36.
- Catenacci, C. "Il tiranno alle Colonne d'Eracle. L'agonistica e le tirannidi arcaiche", *Nikephoros* 5, 1992, 11-36.
- Cerbo, E. "Il corale 'ibrido' della καλλίνικος ᾠδή nell'*Elettra* di Euripide (vv. 859-879)", *Seminari Romani di cultura greca* 1.2 (n.s.), 2012, 277-298.
- Cropp, M. (ed.) *Euripides. Electra*. Oxford, 2013²[1988].
- Denniston, J. D. (ed.) *Euripides. Electra*. Oxford, 1939.
- Di Benedetto, V. – Medda, E. *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino, 1997.
- Distilo, L. *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*. 2 vols. Padova, 2012.
- Easterling, P. E. "Tragedy and Ritual. «Cry 'Woe, woe', but may the good prevail!»", *Mètis* 3.1-2, 1988, 87-109.
- Fernández Delgado, J. A. "Inversión euripidea (*El*, 859-889) de *hyporchema* sáfico", *Rivista di cultura classica e medioevale* 62.2, 2020, 383-395.
- Gentili, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, 2006⁴ [1984].
- Gentili, B. – Angeli Bernardini, P. – Cingano, E. – Giannini, P. (eds.) *Pindaro. Le Pitiche*. Milano, 1995.
- Gentili, B. – Catenacci, C. (eds.) *Polinnia. Poesia greca arcaica*. Messina-Firenze, 2007³.
- Gentili, B. – Lomiento, L. *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*. Milano, 2003.
- Gribble, D. "Alcibiades at the Olympics: Performance, Politics and Civic Ideology", *The Classical Quarterly* 62.1, 2012, 47-71.
- Harris, H. A. "The Method of Deciding Victory in the Pentathlon", *Greece & Rome* 19.1, 1972, 60-64.
- Henrichs, A. "«Why Should I Dance?»: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", in Golder, H. – Scully, S. (edd.) *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*. *Arion* 3.1 (III s.), 1994-1995, 56-111.
- Henry, W. B. (ed.) *Pindar's Nemeans. A Selection*. München – Leipzig, 2005.
- Henry, W. B. "Pindaric accompaniments", in Finglass, P. J. – Collard, C. – Richardson, N. J. (edd.) *Hesperos, Studies in Ancient Greek Poetry Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday*. Oxford, 2007, 126-131.
- van Herwerden, H. "Euripidea", *Mnemosyne* 27 (n.s.), 1899, 225-245.
- Hose, M. *Studien zum Chor bei Euripides*. Teil 2, Stuttgart, 1991.
- de Jong, I. J. F. "Three Off-Stage Characters in Euripides", *Mnemosyne* 43.1/2 (IV s.), 1990, 1-21 [rist. in Mossman, J. (ed.) *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*. Oxford, 2003, 369-389].
- Kubo, M. "The Norm of Myth: Euripides' *Electra*", *Harvard Studies in Classical Philology* 71, 1967, 15-31.
- Lawler, L. B. "Orchêsis Kallinikos", *Transactions of the American Philological Association* 79, 1948, 254-267.
- Lloyd, M. "Realism and Character in Euripides' *Electra*", *Phoenix* 40.1, 1986, 1-19.
- Lomiento, L. "Il silenzio nell'encomio. Riflessioni sulle figure del non detto nell'epinicio pindarico", in Angeli Bernardini, P. (ed.) *Le funzioni del silenzio nella Grecia antica. Antropologia, poesia, storiografia, teatro, Convegno del Centro Internazionale di Studi sulla cultura della Grecia Antica (Urbino, 9-10 ottobre 2014)*. Pisa-Roma, 2015, 129-139.

- Maganuco, A. "Tracce di *performance* iporchematica nei canti tragici: alcune considerazioni preliminari", in Albanese, A.–Arpaia, M. (eds.) *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*. Ravenna, 2020, 51-57.
- Mann, C. *Athlet und Polis im archaischen und frühklassischen Griechenland*. Göttingen, 2001.
- Marshall, C. W. "Theatrical Reference in Euripides' *Electra*", in Cropp, M.–Lee, K.–Sansone, D. (edd.) *Euripides and the Tragic Theatre in the Late Fifth Century. Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000, 325-341.
- Myrick, L. D. "The Way up and Down: Tracehorse and Turning Imagery in the Orestes Plays", *The Classical Journal* 89.2, 1993-1994, 131-148.
- Nicholson, N. J. *Aristocracy and Athletics in Archaic and Classical Greece*. Cambridge, 2005.
- Papadimitropoulos, L. "Causality and Innovation in Euripides' *Electra*", *Rheinisches Museum für Philologie* 151.2, 2008, 113-126.
- Pavese, C. O. "Alcmane, il Partenio del Louvre", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 4, 1967, 113-133.
- Pippin Burnett, A. *Revenge in Attic and Later Tragedy*. Berkley–Los Angeles–London, 1998.
- Raeburn, D. "The Significance of Stage Properties in Euripides' *Electra*", *Greece & Rome* 47.2, 2000, 149-168.
- Rodighiero, A. *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*. Tübingen, 2012.
- Roisman, H. M.–Luschnig, C. A. E. *Euripides' Electra. A Commentary*. Norman, 2011.
- Slater, W. "Nemean One: The Victor's Return in Poetry and Politics", in Gerber, D. E. (ed.) *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*. Chico (California), 1984, 241-264.
- Swift, L. A. *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford, 2010.
- Taplin, O. *Greek Tragedy in Action*. London-New York, 2003² [1978].
- Thomas, R. "Fame, Memorial, and Choral Poetry: The Origins of Epinikian Poetry—an Historical Study", in Hornblower, S.–Morgan, C. (eds.) *Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*. Oxford, 2007, 141-166.
- Verheij, M. J. O. "Hospitality and Homicide. Violation of *xenia* in Euripides' *Electra*", *Mnemosyne* 69.5, 2016, 760-784.
- Vickers, M. *Sophocles and Alcibiades. Athenian Politics in Ancient Greek Literature*. Stocksfield, 2008.
- Vickers, M. *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*. Berlin–Boston, 2015.
- Visa-Ondarçuhu, V. *L'image de l'athlète d'Homère à la fin du V^e siècle avant J.-C.* Paris, 1999.
- Weiss, N. A. *The Music of Tragedy. Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland, 2018.
- Weiss, N. "Generic Hybridity in Athenian Tragedy", in Foster, M.–Kurke, L.–Weiss, N. (eds.) *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models*. Leiden, 2020, 167-190.
- Willcock, M. M. (ed.) *Pindar. Victory Odes. Olympians 2, 7, 11; Nemean 4; Isthmians 3, 4, 7*. Cambridge, 1995.
- Wohl, V. "How to Recognize a Hero in Euripides' *Electra*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 58.1, 2015, 61-76.