

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Filologia Greca e Latina**

**Ciclo XXIV**

**Settore concorsuale: 10/D2**

**Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LET/02**

*Studi testuali sulle parti liriche dell'Elettra di Euripide*

**Presentata  
dalla Dott.<sup>ssa</sup>  
Michela Curti**

**Coordinatore Dottorato**  
Chiar.mo Prof.  
Renzo Tosi

**Relatore**  
Chiar.mo Prof  
Renzo Tosi

**Esame finale anno 2013**

## ndice

Premessa.....	3
Monodia di Elettra e Parodo (vv. 112-212).....	4
Monodia di Elettra (vv.112-166).....	4
Monodia di Elettra (vv. 112-116): testo e traduzione.....	50
Monodia di Elettra (vv. 112-116): interpretazione metrica.....	56
Parodo (vv. 167-212).....	58
Parodo (vv. 167-212): testo e traduzione.....	81
Parodo (vv. 167-212): interpretazione metrica.....	85
Il primo stasimo (vv. 432-486).....	86
Il primo stasimo (vv. 432-486): testo e traduzione.....	147
Il primo stasimo (vv. 432-486): interpretazione metrica.....	153
Il secondo stasimo (vv. 699-746).....	155
Il secondo stasimo (vv. 699-746): testo e traduzione.....	186
Il secondo stasimo (vv. 699-746): interpretazione metrica.....	189
Il matricidio (vv. 1147-1176).....	190
Il matricidio (vv. 1147-1176): testo e traduzione.....	206
Il matricidio (vv. 1147-1176): interpretazione metrica.....	210
Il <i>kommos</i> (vv. 1177-1232).....	211
Il <i>kommos</i> (vv. 1177-1232): testo e traduzione.....	264
Il <i>kommos</i> (vv. 1177-1232): interpretazione metrica.....	270
Sigle.....	272
Abbreviazioni bibliografiche.....	273

## Premessa

Si offre, con il presente lavoro, un commento alle principali parti liriche dell'*Elettra* di Euripide: la monodia di Elettra (vv. 112-166) e la parodo (vv.167-212); il primo stasimo (vv. 432-486), il secondo (vv. 699-746) ed il quarto (1147-1171); il *kommos* (1177-1232). Sono stati tralasciati, nell'analisi, i brevi canti corali costituiti dai vv. 859-866 = 873-879 e 988-996 ed il dialogo lirico finale, vv. 1292-1359: lo studio, dapprima nato come una serie di *adversaria* testuali alle parti liriche di maggiore interesse e difficoltà, e dunque destinato inizialmente a trattare soltanto alcuni dei problemi offerti da tali sezioni, si è poi evoluto in un commento verso per verso di natura non solo testuale, ma anche letteraria ed interpretativa. Non è stato dunque possibile, nei limiti di questo lavoro, applicare un'analisi di tal genere a tutte le parti liriche nella loro interezza.

Ciascun capitolo è relativo ad ognuna delle parti liriche trattate. I lemmi del commento fanno riferimento al testo dell'edizione oxoniense di J. Diggle<sup>1</sup>; alla fine di ogni sezione si offre tuttavia il testo frutto dell'analisi effettuata corredato di un sintetico apparato, che dà ragione del testo adottato quando esso non corrisponda a quello dei manoscritti (**L**, Laur. 32,2, del 1315 circa; **P**, rappresentato per l'*Elettra* da Laur. conv. soppr. 172, del 1320 circa); ogni capitolo è corredato da un'interpretazione metrica della rispettiva parte lirica trattata.

In merito all'annosa questione del rapporto tra i due codici portatori del testo dell'*Elettra*, la linea adottata tanto nell'edizione oxoniense, quanto nella teubneriana ad opera di G. Basta Donzelli<sup>2</sup> è quella di Zuntz (1965) che vuole **P** come apografo di **L**, copiato dopo che Demetrio Triclinio aveva corretto per una prima volta il Laur. 32,2, ma prima che vi dedicasse una seconda ed una terza serie di correzioni. Essa è stata tuttavia messa parzialmente in dubbio in due lavori recenti: Magnani 2000 e Distilo 2012, che, rilevano come, all'ipotesi di **P** copia diretta di **L**, osti soprattutto una considerazione relativa alla disposizione delle colonne di scrittura in **L**: in **P** infatti il testo è disposto secondo il più antico modello verticale, mentre **L** presenta una disposizione orizzontale, più moderna: se **P** fosse stato copiato direttamente da **L**, avrebbe dovuto recare almeno alcuni errori di copia dovuti alla diversità del *layout*, errori che non sono tuttavia presenti in **P**, il cui scriba è tutt'altro che accurato. Secondo Magnani 2000 e Distilo 2012, la ricostruzione zuntziana non sembra dunque essere del tutto persuasiva, e vari elementi conducono gli studiosi a vagliare l'ipotesi che i due codici, benché appartenenti ad un ambiente comune,

---

<sup>1</sup> J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford 1891-1994.

<sup>2</sup> G. Basta Donzelli, *Euripides, Electra*, Stuttgart 1995.

siano forse indipendenti l'uno dall'altro. In effetti, non sono rari i casi in cui **P** presenta delle lezioni migliori di quelle di **L**: per l'*Elettra* vd. ad esempio v. 981 οὐδ' ἄν **L**, οὐκ ἄν **P**, v. 119 φόνια **L**, φοίνια **P**. Basta Donzelli, nella sua introduzione all'edizione teubneriana, li considera come casi di 'errori felici' (e può ad ogni modo essere possibile, data la scarsa entità dei cambiamenti); potrebbe tuttavia trattarsi di un' ulteriore spia in favore di una eventuale indipendenza del codice **P** dal Laur. 32,2.

Avendo potuto personalmente visionare soltanto il codice **L** nelle riproduzioni fotografiche a colori della *Teca Digitale Laurenziana*, ci si limita nel presente lavoro a tener conto degli ultimi sviluppi dell'analisi stemmatica e, contrariamente alle edizioni di riferimento, nel piccolo apparato che accompagna il testo verrà data anche la lezione di **P**, qualora questa sia differente da quella di **L**.

Per quanto riguarda la datazione dell'*Elettra*, si segue la linea di Cropp-Fick 1985, che, in base ad un'analisi del numero della posizione delle soluzioni nei trimetri presenti nelle tragedie euripidee, data l'*Elettra* agli anni intorno al 420 a.C; contro l'ipotesi di Weil 1877 (ripresa da Denniston nell'introduzione alla sua edizione commentata dell'*Elettra*),<sup>3</sup> secondo cui la tragedia sarebbe da datare al 413 in virtù della presunta allusione alla spedizione ateniese in Sicilia di quell'anno (vv. 1347ss.), nonché della altrettanto presunta allusione alla rappresentazione dell'*Elena* nell'anno successivo (vv. 1278-1283), si vedano le argomentazioni di Zuntz 1955, 66.

*Desidero ringraziare tutto il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, per avermi dato l'opportunità di svolgere questo lavoro e per avermi accolto, fin dai primi giorni, nel modo più cordiale possibile. Un ringraziamento particolare va al prof. R. Tosi, che ha seguito e corretto la scrittura del lavoro e che ha trascorso interi pomeriggi a discutere con me di numerose problematiche, con competenza, pazienza e sagacia. Un ringraziamento particolarmente sentito va inoltre al prof. E. Medda, a cui devo tutta la mia formazione presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e l'Università di Pisa, che mi ha sempre esortato a dare il meglio, spronandomi e a volte chiudendo un occhio, con la sensibilità che lo contraddistingue, quando difficoltà oggettive me lo hanno impedito. I suoi insegnamenti saranno un bagaglio che mi resterà. Ringrazio inoltre il prof. C. Neri, per aver letto con pazienza e precisione parti di questo lavoro ed avermi dato i suoi preziosi consigli, ed il prof. D. J. Mastrorarde, che durante il mio soggiorno presso la University of California, Berkeley, mi ha dispensato validi suggerimenti in merito alle problematiche che via via affrontavo e mi ha inoltre dato modo di cimentarmi nella 'greek prose composition'.*

*Un grazie particolare va poi a tutti i giovani studiosi assieme a cui, giorno per giorno, ho trascorso questi anni: Elena Firinu, Sofia Carrara, Marco Ercoles, Rachele Pierini, Stefano Caciagli. La mia gratitudine va infine a mio papà e a mia sorella: sostegno ed appoggio sempre presenti.*

---

<sup>3</sup> J. D. Denniston, *Euripides, Electra*. Oxford 1939.

## Monodia di Elettra e Parodo (vv. 112-212)

### *Monodia di Elettra (vv. 112-167)*

Elettra entra da una delle εἴσοδοι portando una brocca d'acqua sulla testa. Ella aveva precedentemente lasciato la scena al v. 76 per recarsi ad una fonte, da immaginare nei dintorni della ἀγρόπειρα ἀλλή («rustica abitazione») in cui l'Elettra euripidea, a differenza di quella eschilea e sofoclea, è rappresentata condurre la propria esistenza: Clitemestra infatti, per compiacere Egisto, non solo ha esiliato, come da tradizione, Oreste, ma ha cacciato dal palazzo regale anche Elettra, dandola in sposa ad un umile contadino. La σκηνή rappresenta dunque la casa di Elettra: con un effetto di grande impatto, Euripide sostituisce alla facciata del sontuoso palazzo di Agamennone (luogo in cui le sanguinose vicende della famiglia degli Atridi sono ambientate in tutte le altre trasposizioni teatrali del mito, -*Agamennone* e *Coefore*, *Elettra* di Sofocle ed *Oreste*-), quella di una misera abitazione di campagna, da immaginare situata nelle zone pedemontane intorno alla campagna di Argo, a poca distanza dai confini della terra Argiva. Le due εἴσοδοι rappresentano dunque degli erti sentieri di campagna che conducono alla casa: uno la collegava con la città (e da qui giungono il Coro al v. 197, il Pedagogo al v. 487, Clitemestra sul suo carro regale al v. 988) un altro con le zone montane dei dintorni, in cui si trova appunto la fonte da dove Elettra torna carica del τεύχος al v. 112. Un altro importante elemento di innovazione, da questo punto di vista, è la collocazione della tomba di Agamennone: essa, che costituiva il punto focale dello spazio scenico delle *Coefore*, dove il defunto re viene costantemente invocato dai due fratelli e dal Coro affinché, quasi risalendo dall'Ade, sia loro alleato nel compimento della vendetta (si pensi al lungo *kommos* che occupa la parte centrale della tragedia e che verrà 'stravolto' da Euripide nella forma di cui si vedrà in seguito, pp. 211ss.), nella trasposizione euripidea è dislocata in uno spazio extrascenico lontano non solo dalla casa di Elettra, ma anche dalla città stessa, che pure di quello spazio extrascenico fa parte.<sup>4</sup> Come sottolinea Medda 2007, 60s., nella rappresentazione teatrale euripidea al tradizionale esilio di Oreste, bandito dalla casa poco dopo l'uccisione di Agamennone, si aggiunge non solo l'esilio di Elettra,

---

<sup>4</sup> Sul rapporto tra lo spazio extrascenico costituito dalla città e dalla reggia, sempre presente nella mente dell'esule Elettra, e quello scenico della misera abitazione dell'eroina, vd. Medda 2007, 55ss.; vd. anche *infra* ad v. 209.

cacciata dalla reggia che pure le appartiene e costretta a condurre una misera vita da serva in un tugurio di campagna, ma anche l'‘esilio’ di Agamennone, facendo, dello sradicamento e della ‘cacciata’, immagini ricorrenti nel dramma: al v. 61 Elettra dichiara che la madre ἐξέβαλε μ'οἴκων, nella parodo, v. 209, si definirà δόμων πατρίων φυγὰς, e ancora, quando Clitemestra arriva in tutto il suo sfarzo regale sul carro, ai vv. 1004s. Elettra la rimprovera di averla cacciata dalla casa paterna δούλη γὰρ ἐκβεβλημένη / δόμων πατρώων δυστυχεῖς οἰκῶ δόμους. Parimenti, anche Agamennone, sepolto nella sua tomba non curata e non onorata da alcuno, lontano dalla città, viene definito da Elettra ἐκβληθεὶς δόμων (v. 289): in maniera appropriata Medda, *l.c.* 61, rileva a tal proposito come «il verbo ἐκβάλλειν diventi una sorta di *leitmotiv* del dramma».

Entrando dunque in scena con la brocca d'acqua sulla testa, nell'atto di svolgere una mansione servile (non perché vi fosse costretta, ma per mostrare agli dei la ὕβρις che subisce da parte di Clitemestra ed Egisto, vv. 57s.)<sup>5</sup>, Elettra intona una monodia in cui piange per il padre ucciso, per il fratello esiliato, e per la propria misera condizione. Al termine della monodia sopraggiunge il Coro, che intonerà col personaggio la parodo commatica: tale schema è stato ripreso da Sofocle nella sua *Elettra*, ma risale ad ogni modo al *Prometeo*, vv. 88-167 dove l'eroe incatenato dapprima lamenta la crudele punizione a cui è sottoposto invocando il sole ad assistere alle sue sofferenze, poi intonerà la parodo assieme al coro di Oceanine. Euripide impiega tale forma anche in *Tro.* 98-197, dove Ecuba, stesa a suolo e prostrata dal dolore fisico e psichico, piange la fine di Troia in un canto monodico per poi, nella parodo, rispondere alle domande delle prigioniere troiane e piangere con loro; così anche nell' *Ipsipile*, dove, dai frammenti che restano, si intuisce che Ipsipile dapprima canta da sola suonando uno strumento per far addormentare il piccolo Ofelte, poi intona la parodo assieme al Coro; altri esempi di monodia che precede la parodo, sebbene quest'ultima non in forma commatica, sono *Andr.* 103-116, *Hec.* 59-97, *Ion.* 81-182. In tutti questi casi, così come nelle due *Elettre*, il personaggio che canta è solo sulla scena: in primo luogo, si ha dunque un'espressione monologica in totale solitudine<sup>6</sup>; in secondo luogo, fatta eccezione per il caso dello *Ione*, la monodia si configura come un vero e proprio lamento threnodico. Rispetto ai predecessori, Euripide ha dato uno spazio notevolmente maggiore a queste due forme (oltre che, in generale, ai canti *a solo* di singoli personaggi di natura non threnodica, basti pensare, oltre a quella

---

<sup>5</sup> Sulla tematica della ὕβρις nell' *Elettra* vd. Steidle 1968, 66.

<sup>6</sup> Quella che Leo 1908 vedeva come la forma vera e propria di monologo opposta a quelli che chiamava *Monologsurrogate*, cioè allocuzioni con cui il personaggio, sebbene non solo sulla scena, parla con se stesso. Questa visione è stata criticata innanzitutto da Schadewaldt 1926, che individuava piuttosto delle forme vere e proprie di monologo nei passi in cui trapela l'emozionalità ed il *pahtos* del personaggio, distinguendoli dalle semplici forme di soliloquio (*Selbstgespräch*). Sul superamento di tale via interpretativa vd. in contributi come Medda 1983 e 2006, vd. *infra* p. 5.

sopra citata di Ione nella tragedia omonima, alla monodia del Frigio nell'*Oreste*, vv. 1369-1502, che, in via del tutto eccezionale, svolge la funzione di una ῥῆσις ἀγγελικὴ cantata, per di più con un notevole sperimentalismo lirico): per quanto riguarda la prima tipologia, ovvero la forma di espressione monologica in solitudine, si pensi ad esempio al monologo di *Medea* 1-95, o ai monologhi di Menelao in *Hel.* 483-514 o di Cresfonte in fr. 448a K., 57-72. A tal proposito vd. Medda 1983 e 2005: degli studi che, a partire dal fondamentale lavoro di Shadewaldt in proposito (1926) ne correggono e ne ampliano le prospettive guardando gli esempi di monologhi tragici non nell'ottica di chi vuole distinguere, con Schadewaldt, tra monologo vero (quello volto ad esprimere le emozioni dei personaggi) e semplice *Selbstanrede*, ma sul piano della funzione che tali forme di espressione convenzionale hanno nell'ottica dell'azione drammatica: si predilige pertanto «rivolgere l'attenzione all'individuazione di specifiche situazioni che si associano alle enunciazioni monologiche»<sup>7</sup>. Per quanto riguarda le monodie invece, oltre a quelle sopra citate, si aggiungano altri canti *a solo* di lamento come ad esempio *Hec.* 1056-1106, *Ion* 859-922, *IA* 1283-1335. Battezzato 1995, 154-176, ha messo in evidenza come Euripide, nell'arco della sua produzione, in qualche modo violi la struttura antifonale dei tradizionali lamenti rituali (γόοι e *kommoi*): dapprima, nell'*Eracle*, dà infatti luogo ad un rovesciamento delle parti, poiché ai vv. 875 il ruolo tipico dell'ἔξαρχος, ovvero quello di esortare al pianto, spetta al Coro mentre le lamentazioni vegono intonate da Anfitrione; in seguito, sostituisce progressivamente la forma del lamento monodico a quella del *kommos*. Vd. a tal proposito anche Seaford 1989, 354s. secondo cui, così operando, Euripide metterebbe in un certo senso in discussione la funzione dei lamenti rituali.

<sup>7</sup> Medda 2005, 13. In tale contributo, si dimostra come i monologhi sopra citati di Menelao e Cresfonte rientrino in uno schema che lo studioso definisce dell'«eroe alla porta»: in entrambi i casi il personaggio bussa alla porta di una casa nella quale non viene fatto entrare, e rimane da solo sulla scena a riflettere sulla nuova situazione in cui si trova. In particolare, la situazione di Cresfonte nella tragedia omonima sembra riecheggiare alcuni elementi delle tragedie dedicate al mito Elettra: innanzitutto, come Oreste, egli giunge in incognito per vendicare l'uccisione del padre; inoltre, nel monologo che fa séguito al 'divieto' di entrare in casa, si rivolge alla Terra e ad Ade affinché lo aiutino a portare a compimento la vendetta nei confronti dell'assassino del padre Polifonte. Tale preghiera richiama l'inizio delle *Coefore* e l'appello di Oreste ad Hermes ctonio ed alla terra, affinché lo aiutino nello stesso scopo, nonché, come rileva Medda, *Ch.* 722-725 ὃ πότνια χθὼν καὶ πότνι' ἀκτὴ / χόματος, ἢ νῦν ἐπὶ ναύαρχωι / σώματι κεῖσαι τῷ βασιλείωι, / νῦν ἐπάκουσον, νῦν ἐπάρηξον. Lo stesso Medda riscontra inoltre un'analogia con la preghiera ad Ade ed alle potenze ctonie di *S. El.* 110-117 ὃ δῶμ' Αἰδου καὶ Περσεφόνης / ὃ χθόνι' Ἑρμῆ καὶ πότνι' Ἀρά, / σεμναί τε θεῶν παῖδες Ἑρινύες κτλ.

Nella monodia dell'*Elettra* euripidea invece, l'eroina non si rivolge ad Ade ma tale divinità è ben presente nel suo lamento, vd. vv. 144ss., dove Elettra ripete enfaticamente che invierà al padre morto un «canto di Ade» (al v. 143 accetto la congettura di Hermann Αἶδα, ma vd. commento *ad l.*). Inoltre, la preghiera finale a Zeus che conclude il monologo di Cresfonte riechieggia i vv. 137-139 della monodia dell'*Elettra* euripidea, dove l'eroina invoca Zeus affinché giunga un vendicatore che la liberi dalle sue pene. Su tale invocazione vd. *infra* ad v. 137.

La monodia che precede la parodo è dunque uno schema amato da Euripide, che Sofocle avrebbe mutuato dal tragediografo più giovane nella composizione della sua *Elettra*<sup>8</sup>. In *Hec.* 59-89 e *Tr.* 98-152 oltre che nell'*Elettra*, la monodia fa séguito ad un prologo pronunciato da un altro personaggio, che ha la funzione di delineare l'ambientazione e di svelare al pubblico alcuni dettagli importanti per la comprensione di quanto rappresentato in scena. Tali dettagli non sono tuttavia noti al personaggio che intona la monodia: si pensi ad esempio, per quanto riguarda le due *Elettre*, al ritorno di Oreste: svelato nel prologo, è tuttavia ignorato da Elettra la quale, in entrambe le tragedie, dà sfogo a tutto il suo dolore e alla sua solitudine nella monodia. L'impiego di tale schema euripideo da parte di Sofocle era molto probabilmente dettato proprio dalla necessità di mettere in risalto l'isolamento della protagonista: se si pensa al precedente eschileo, sia la versione euripidea che quella sofoclea presentano infatti una grande innovazione, e cioè l'entrata in scena di un'Elettra sola, non accompagnata dal Coro; nelle *Coefore*, invece, Elettra entrava assieme alle ancelle che avrebbero versato con lei la libagione per Agamennone. In entrambi i casi, l'espressione monologica in cui il personaggio, solo sulla scena, si profonde, è volta a metterne in evidenza la solitudine e l'isolamento: nel caso dell'eroina sofoclea si tratta un'isolamento nell'ambito della propria stessa casa, rispetto alla quale, non potendo integrarsi nella vita domestica, il personaggio ha dei moti di rigetto che lo conducono, appena può, a fuggire all'esterno gridando alla luce del sole il proprio dolore<sup>9</sup>; nella trasposizione euripidea invece, l'isolamento è forse di portata più vasta, poiché riguarda l'intera collettività: a causa della propria condizione di 'esule' dalla casa paterna, di principessa costretta ad indossare vesti logore ed a svolgere mansioni servili, di νόμῳ ma allo stesso tempo πάρθενος, Elettra è relegata ad esprimere il proprio dolore lontano dalla società, dove nessuno può sentirla, senza poter neanche partecipare agli eventi ed alle celebrazioni che scandivano la vita collettiva.

Dal punto di vista formale, la monodia di Elettra si configura proprio come uno di quegli esempi di sperimentalismo lirico a cui si è sopra accennato: essa è infatti costituita da due coppie strofiche (strofe e antistrofe α, 112-124 = 127-139), strofe e antistrofe β (140-149=157-167); tra la prima strofe e la prima antistrofe occorre un mesodo astrofico di due versi, 125-126, mentre tra la seconda strofe e la seconda antistrofe si ha un secondo

<sup>8</sup> Così Finglass 2007, 119.

<sup>9</sup> Vd. a tal proposito Medda 1983, 67 e n.135 in merito alla valenza profondamente emotiva della monodia di Elettra in Sofocle: «in essa confluiscono numerose istanze: l'espressione del dolore di Elettra, la preghiera per la vendetta, l'ammissione da parte di Elettra stessa di essere ormai allo stremo della resistenza. La rappresentazione della giovane, così sola fuori dalla casa di Agamennone, dà subito la dimensione esatta del suo dolore». Per quanto riguarda invece il rapporto dell'Elettra sofoclea con lo spazio retroscenico costituito dalla reggia, rapporto che conduce il personaggio a desiderare costantemente l'esterno come fuga dalla casa-prigione e come spazio in cui gridare a tutti il proprio dolore e la sfrontatezza di Clitemestra ed Egisto, vd Medda 2007, 44-55.



mesodo astrofico che consta di sette versi (150-156); in più, strofe e antistrofe  $\alpha$  iniziano con un ritornello di due versi (σύντειν' (ῶρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ, / ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα) con cui Elettra scandisce i propri passi, e che mette in evidenza la fatica, fisica e mentale, della principessa nel compiere l'atto servile di portare, proprio lei, il peso della brocca piena d'acqua; esso può inoltre anche evocare la ripetitività con cui, giorno dopo giorno, la principessa svolge tristemente e stancamente tale mansione (così come l'*Elettra* sofoclea, giorno dopo giorno, si strugge continuamente nel suo pianto e nel suo dolore, cf. e.g. S. *El.* 132s. οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε, / μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον, 225. οὐ σχήσω / ταύτας ἄτας, / ὄφρα με βίος ἔχη). Tale ritornello è preannunciato dal primo mesodo, in cui Elettra si autoesorta a «svegliare il medesimo pianto, v. 125», ovvero quello che dava inizio alla prima strofe ed alla monodia. Inoltre, tutte le strofi e tutte le antistrofi terminano con lo stesso schema metrico (due gliconei seguiti da un ferecrateo).<sup>10</sup> Infine, strofe e antistrofe  $\alpha$  sono concluse da un gruppo di tre versi sintatticamente separato dal resto, in cui il personaggio si profonde in un'invocazione: ad Agamennone nella strofe (vv.122ss. ὦ πάτερ κτλ...), a Zeus nell'antistrofe (vv. 137ss. ὦ Ζεῦ Ζεῦ κτλ.).

Battezzato 2005 ha messo in evidenza come, dal punto di vista strutturale, la monodia di *Elettra* sembri essere in parte affine a quella della parodo dell'*Ipsipile*, costituita da un dialogo lirico tra Ipsipile ed il Coro, dove le parti di Ipsipile non sembrano in responsione<sup>11</sup>: se si suppone che vi sia responsione il testo dovrebbe infatti essere corretto in più punti per ottenere le corrispondenze metriche richieste.<sup>12</sup> Accettando questo assetto, si constata tuttavia che le conclusioni delle parti astrofiche e di una delle sezioni del Coro sono metricamente molto simili, dando luogo ad una sorta di ritornelli ritmici: dunque, proprio ciò che si verifica nella monodia di *Elettra*, dove, oltre ad un 'ritornello' vero e proprio, tutte le strofi e le antistrofi sono caratterizzate dalla stessa chiusa ritmica (*2glpher*). Un altro caso, sebbene controverso, in cui una sezione lirica non in responsione è inserita all'interno di una struttura strofica si ha nella parodo dell'*Ecuba*, affine a quella dell'*Elettra* anche per il modulo per cui il Coro entra in séguito ad una monodia di lamento del personaggio. Si ha infatti, con la maggior parte degli editori tra cui Diggle, una monodia di Ecuba in anapesti lirici ed altri metri cantati (vv. 59-97), parodo in anapesti lirici intonata dal Coro di prigioniere Troiane (99-153), strofe di Ecuba (154-175), un

<sup>10</sup> Su tali forme liriche, in cui mesodi si alternano tra le parti strofiche, o queste ultime sono precedute da mesodi, vd. Münscher 1927 (in particolare, per l'*Elettra*, 167-170), Cerbo 1994 (per l'*Elettra* pp. 119-120), Guardasole 2000; sui 'ritornelli' vd. invece Grimaldi 2000.

<sup>11</sup> Così Diggle 1995, 38-41, 1998, seguito da Jouan-Van Looy 2002.

<sup>12</sup> Già Grenfell-Hunt 1908, 84-85, intervenivano sul testo e sulla colometria accettando alcune proposte di Wilamowitz che davano luogo ad una lunga strofe cantata in parte da Ipsipile ed in parte dal Coro, un'antistrofe recante lo stesso schema, ed un epodo; Bujis 1985 individuava invece la seguente struttura: proodo di Ipsipile, strofe del Coro, strofe di Ipsipile, antistrofe del Coro, antistrofe di Ipsipile, ma egli stesso notava come, anche con questo assetto, fosse impossibile ottenere esatta corrispondenza.

mesodo lirico-anapestico cantato da Ecuba e Polissena (178-196), antistrofe di Polissena (196-215). Occorre infine ricordare, per una struttura simile, anche la parodo del *Ciclope*, costituita da strofe (vv.41-48), mesodo (49-54), antistrofe (55-62), epodo (63-81). E' dunque probabile che, già a partire da *Ecuba* ed *Elettra*, rispettivamente da datare al 424 ed agli anni intorno al 420, Euripide abbia incominciato a proporre delle forme di sperimentalismo lirico che avrebbe poi perfezionato in una fase più tarda della sua produzione, a cui appartengono anche *Ipsipile* e *Ciclope*.

La monodia di *Elettra* presenta tuttavia un'ulteriore particolarità formale: il secondo mesodo non è sintatticamente indipendente, ma trova il suo completamento nella seconda antistrofe. Kranz 1933, 153s., 179s., 230 rilevava che la tendenza euripidea è generalmente quella di costruire strofi ed antistrofi sintatticamente autonome tra loro e che, nei casi in cui tale autonomia sintattica viene meno, il legame che in genere si riscontra è costituito da una proposizione relativa, come ad esempio *Hipp.* 764, *Hel.* 1353, *Ba.* 997. Quello che si ha tra il secondo mesodo e la seconda antistrofe della monodia di *Elettra* risulta dunque un legame sintattico più forte e pertanto anomalo, in quanto costituito da un participio congiunto (ὕδρανάμενον, v. 157).

Per eliminare tale anomalia, ed al tempo stesso trovare una soluzione alternativa per le difficoltà testuali che vessano i vv. 142-145 in responsione con 165-162, su cui vd. *infra ad l.*, Kovacs propone un nuovo assetto strutturale per la monodia: innanzitutto fa, dei primi tre versi della strofe β (139-142), un secondo mesodo che chiama β; dopodiché, per avere responsione tra strofe ed antistrofe β, associa i primi due versi di antistrofe β al mesodo costituito dai vv. 150-156 (denominato γ nella sua edizione), che in questo modo acquisisce autonomia sintattica; a questo punto mancherebbe soltanto un verso per completare l'inizio della strofe: postula pertanto una lacuna da colmare con delle interiezioni di lamento prima del v. 143 (in responsione dunque con ἰὼ μοι μοι del v. 160). Tale assetto ha il vantaggio di poter correggere liberamente il v. 142 senza essere condizionati dalla responsione strofica, poiché il verso farebbe in questo modo parte del mesodo astrofico β: Kovacs vi accetta pertanto la proposta di Willink ἐπ' ὄρθρον βοᾶσσω, *2ba* che di per sé offrirebbe un buon senso, «griderò all'aurora». Tuttavia, se si accettasse questa sistemazione, oltre allo svantaggio che si avrebbe nel dover postulare la lacuna dopo il v. 143, sembrerebbe forse curioso che i due versi che costituirebbero il mesodo astrofico β (140-141) siano in perfetta responsione quelli che chiuderebbero il mesodo astrofico γ (158-159). E' forse opportuno attenersi alla struttura tradizionale, ed attribuire la mancata autonomia sintattica del secondo mesodo all'intento, da parte di Euripide, di riprendere in questo canto delle precise forme eschilee: Eschilo è infatti solito costruire

strofe ed antistrofe in maniera più libera e fluida, senza che vi debbano essere dei rigidi confini sintattici: cf. e.g. *Ag.* 175-176, 237-238, *Supp.* 56-58; inoltre, è l'uso stesso del mesodo a configurarsi *in primis* come uno stilema eschileo, basti pensare al primo stasimo delle *Eumenidi*, vv. 306-396, in cui ciascuna strofe e ciascuna antistrofe sono intervallate da dei mesodi, due dei quali si configurano proprio come un ritornello. Questa ipotesi può essere avallata dalla constatazione che l'*Elettra* è una tragedia in cui il dialogo intertestuale con Eschilo è elemento fondamentale: come si vedrà in séguito, pp. 210ss., esso è molto sottile ed avviene a più livelli: non è dunque escluso che esso possa consistere anche in una ripresa ed in una nuova contestualizzazione di determinate forme metrico-ritmiche. Per quanto riguarda, ad esempio, l'uso dei mesodi e del ritornello, se quest'ultimo, nel primo stasimo delle *Eumenidi* (il terribile ed inquietante ὄμιος δέσμιος delle Erinni) sembra avere la funzione di far piombare l'ascoltatore in una atmosfera lugubre e terrificante attraverso il recupero di forme espressive tipiche di certi àmbiti magici<sup>13</sup>, nella monodia di Elettra sembrano invece avere una funzione più canonicamente rituale, sebbene rielaborata da Euripide in modo tale da mettere in evidenza l'isolamento del personaggio. In altre parole, il ritornello fa parte del γόος di Elettra, un γόος che, oltre che per il padre morto, è anche per se stessa, costretta a vivere in tale misera condizione; ma soprattutto, oltre che *per se stessa*, è un canto intonato solo ed esclusivamente *da se stessa*, senza che nessuno accompagni i suoi lamenti o risponda alle sue esortazioni (si pensi agli imperativi dei vv. 112, 125, 140 e 150, su cui vd. *infra*).

Sotto questa luce, la monodia dell'*Elettra* euripidea risulta assai differente da quella sofoclea: sebbene infatti, come si è visto, ad un livello strutturale entrambe rientrano nello stesso schema (monodia in un personaggio solo sulla scena, ingresso del coro e parodo commatica) Euripide ha conferito al lamento in solitudine della sua eroina un virtuosismo musicale che è assente dal canto dell'omonimo personaggio sofocleo: la monodia dell'*Elettra* di Sofocle è infatti esclusivamente anapestica, caratteristica che potrebbe avvicinarla ad esempio alla monodia di Ecuba nell'omonima tragedia (59-89), anch'essa in metro anapestico. Gli anapesti della monodia sofoclea sono tuttavia recitati, fatto che non si riscontra in quelle euripidee. Finglass 2007, 117, attribuisce questa caratteristica alla particolare lunghezza della parodo che segue la monodia: se anche Elettra avesse cantato in metro lirico, «a further thirty five lines of song added to the hundred and thirty of the parodos would have given us a lyric section of Aeschylean proportions». Anche dal punto di vista meramente formale la monodia sofoclea appare nettamente più semplice: essa al massimo può essere divisa in due metà, 86-102 e 103-120. Nella prima Elettra afferma di

<sup>13</sup> Vd. a tal proposito Lebeck 1971, 150-159, Faraone 1985, Curti 2012.

piangere notte e giorno (86-93), racconta l'assassinio di suo padre (94-99) e sottolinea la sua solitudine (100-102); nella seconda afferma che non smetterà mai di piangere (103-109), chiede vendetta (110-116) ed auspica il ritorno del fratello (117-120). Se, dunque, dal punto di vista contenutistico, le monodie delle due Elettre presentano svariate affinità (in particolare il motivo del piangere giorno e notte, e del pianto che consuma e lacera, la rievocazione dell'assassinio di Agamennone e l'auspicio che Oreste torni a soccorrere l'eroina) –affinità che si traducono anche in specifici richiami lessicali, che verranno evidenziati nel commento–, dal punto di vista formale Euripide, con l'inserimento dei mesodi astrofici, dei ritornelli, dei richiami ritmici tra le parti finali di tutte le strofe, e limitando l'uso degli anapesti ai soli primi due versi di stoffe e antistrofe  $\alpha$ , per poi far cantare Elettra nel virtuoso metro eolo-coriambico, produce qualcosa di totalmente diverso. Che tra i due testi vi sia un gioco di rimandi e richiami è innegabile. Nell'annosa questione relativa alla cronologia relativa delle due tragedie, probabilmente destinata a non avere soluzione certa, sembra dunque che, relativamente alla monodia di Elettra, Euripide abbia voluto mostrare la sua capacità di innovare dall'interno uno schema (monodia seguita da parodo commatica) che il tragediografo più anziano, oltre che dal *Prometeo*, sembra aver mutuato proprio dal più giovane. L'Elettra euripidea, nella sua monodia, canta (anche se in un contesto, in una situazione ed in uno spazio scenico del tutto diverso) le stesse sciagure, le stesse lacrime notturne e diurne, lo stesso anelito al ritorno del fratello di quella sofoclea: ma lo fa in una forma nuova e del tutto inaspettata. Tutto ciò, coerentemente con una tragedia che fa del riuso e, al tempo stesso, dello stravolgimento di moduli, forme e contenuti noti, quasi una sua ragion d'essere: da questo punto di vista, ancora più inaspettato è il trattamento che Euripide riserva alla forma del *kommos*, impiegato non già per evocare il defunto padre e avere da lui la forza per compiere il matricidio, come nelle *Coefore*, ma addirittura per compiangere Clitemestra stessa (a tal proposito vd. *infra* pp. 210ss.); per quanto riguarda le innovazioni a livello scenico, di impatto altrettanto notevole, si è accennato sopra (vd. anche ad v. 209). Sui significati insiti in un trattamento tanto innovativo a tutti i livelli, e sulla messa in discussione, in questa tragedia, di tutto un sistema di valori, *in primis* religione e mito, vd. *infra* pp. 210ss. e *passim*.

**Vv. 112s. σύντειν' (ῶρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ, / ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα.** I primi due versi della monodia sono stati messi in dubbio da parte della critica per lo iato che li separa (ῶ, / ἔμβα), per lo iato interno al v. 113 (ἔμβα ἔμβα) e per la *brevis in longo* che caratterizza quest'ultimo verso. Tali fenomeni sono lamentati da Matthiae 1824 *ad l.*, Dindorf 1825 *ad l.*, Herwerden 1899 e da ultimo Kovacs 1996, 100s. Kovacs sostiene infatti che i paralleli apportati da Denniston 213 per la *brevis in longo*, E. *IT* 147 ἐν κηδείοις οἴκτοσιν e *Ion.* 167 λίμνας ἐπίβας τάς Δηλιάδος, non siano probanti, il primo in quanto un paremiaco (e non un dimetro anapestico come il nostro verso), il secondo poiché «could be cured, [...] by transposing two lines». In *Ion.* 167 non vi è tuttavia alcun bisogno di tale intervento (ovvero la reciproca trasposizione dei vv. 168 e 169, vagliata anche da Diggle in apparato, poiché la *brevis in longo* è giustificata dal segno di interpunzione, come peraltro in E. *IT* 147); è inoltre difficile spiegare come tale corruttela possa essersi originata. Kovacs propone pertanto la trasposizione, al v. 113, di ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα in ἔμβα κατακλαίουσ', ἔμβα, stampata nell'edizione del 1998, che risolverebbe entrambe le difficoltà: ma vale anche in questo caso l'obiezione relativa alla difficoltà di spiegare l'origine della corruttela. Per eliminare il solo iato interno è stato invece proposto ἔμβα βᾶ (Dindorf 1833) e ἔμβαθ'ἔμβα (Herwerden 1899): verrebbe tuttavia meno la *geminatio*, che è una figura retorica molto amata da Euripide (vd. Breitenbach 1967, 214ss. e *infra* ad vv. 1186). Tutti gli interventi menzionati dovrebbero inoltre essere applicati ai vv. 128s., che L riporta senza alcuna variazione: il che li rende dunque ancor meno probabili.

Iato e *brevis in longo* sono fenomeni ampiamente tollerati nei docmi<sup>14</sup> ed occorrono, talvolta, anche negli anapesti: cf., per lo iato, A. *Ag.* 1537 ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' (anapesti), *Pers.* 1019s. ὄρῶ ὄρῶ (giambi) S. *Ant.* 1328 ἴτω ἴτω, e, per la *brevis in longo*, E. *Hipp.* 1377 (anapesti), *Hec.* 82 (paremiaco in contesto anapestico) *Ion.* 167 cit. *supra* (sempre anapesti).

Come mette in evidenza anche Distilo 2012, 67, lo iato e la *brevis in longo* possono essere tollerati in questo contesto in quanto occorrono in corrispondenza di lamenti ed esclamazioni, nella recitazione dei quali, probabilmente, l'attore si soffermava effettuando delle pause: esse da un lato andavano a 'compensare' la *brevis in longo*, dall'altro rendevano lo iato meno avvertibile.

**ἔμβα ἔμβα.** Si è a lungo dibattuto sugli imperativi presenti nella monodia qui e ai vv. 125 ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον, 140 θεὸς τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατός e 150 ἔ ἔ, δρῦπτε κάρα. Ci si è chiesti infatti a chi si riferissero. E' ormai fuor di dubbio che ἔμβα ἔμβα nel nostro verso, ἴθι al v. 125 e δρῦπτε al v. 150 siano delle esortazioni che Elettra rivolge a se stessa.

<sup>14</sup>Vd. in merito Medda 2000.

In questa monodia Elettra sembra infatti svolgere al tempo stesso il ruolo che era proprio dell'ἔξαρχος durante il lamento rituale, cioè quello di guidare il *threnos* ed esortare al pianto (cf. Hom. *Il.* XXIV 725-775, XIX 282-300, XXII 431-436, 477-514), ed il ruolo di lamentatrice.<sup>15</sup> In tragedia, tali ruoli vengono di solito svolti rispettivamente da attore e Coro: cf. *e.g.* A. *Pers.* 619ss. ἀλλ', ὦ φίλοι, χαῖσι ταῖσδε νερτέρων / ὕμνους ἐπευφημεῖτε, τὸν τε δαίμονα / Δαρεῖον ἀνακαλεῖσθε,<sup>16</sup> in cui Atossa esorta il Coro ad intonare lamenti sulla tomba di Dario, *Cho.* 150s. ὑμᾶς δὲ κωκυτοῖς ἐπανθίζειν νόμος / παιῶνα τοῦ θανόντος<sup>17</sup> ἔξαιδωμένας, dove ad esortare il Coro alla lamentazione è la stessa Elettra. Obbedendo all'invito di Elettra, in *Cho.* 152ss. il Coro intona dunque un breve lamento astrofico, che inizia appunto con una autoesortazione non dissimile da quelle che l'eroina rivolge a se stessa nella monodia euripidea: ἴετε δάκρυ καναχῆς ὀλόμενον / ὀλομένωι δεσπόται κτλ. Per altre autoesortazioni rivolte da un Coro a se stesso cf. E. *Pho.* 1350 ἀνάγετ' ἀνάγετε κωκυτὸν, *Or.* 141, 1353s. ἰὼ ἰὼ φίλαι, κτύπον ἐγείρετε,<sup>18</sup> e cf. inoltre, nella parodo delle *Supplici* euripidee, i vv. 71ss. dove il coro di madri<sup>19</sup> invita le ancelle a partecipare all'ἄγων γόων, i «lamenti antifonali»: ἀγὼν ὄδ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόοις / διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρρες. / ἴτ' ὦ ξυνωιδοὶ κακοῖς, / ἴτ' ὦ ξυναληγδόνες, / χορὸν τὸν Ἄιδας σέβει· κτλ.

Se dunque gli imperativi dei vv. 113 = 128, 125 e 150 appartengono senza dubbio a questa tipologia, controversa è l'interpretazione dell'imperativo θές al v. 140: alla maggior parte della critica sembra infatti curioso che Elettra dica a se stessa θές τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατός, «deponi questa brocca dal mio capo». Così notava già Denniston, 64 *ad l.*: «In what language can one say 'put down this pot from my head'?). Com'è noto, in Omero ed in tragedia sono frequenti delle forme di soliloquio o monologo in cui un personaggio si rivolge a se stesso o a parti del suo corpo: cf. *e.g.* E. *Tro.* 98ss. ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν κεφαλήν / ἐπάειρε δέρην <τ'>· οὐκέτι Τροία / τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας. /

<sup>15</sup>Vd., a tal proposito, Alexiou 1974, 10ss., 102ss.

<sup>16</sup>E' opportuno ravvisare, in questa scena dei *Persiani*, un influsso di quelle pratiche di γοητεία con cui tramite opportune lamentazioni ed invocazioni, si intendeva richiamare un morto dall'Ade. Vd., in merito a questo passo dei *Persiani*, Broadhead 1960, Hall 1995, Garvie 2009 e Curti 2012.

<sup>17</sup>Sulla singolare espressione παιῶνα τοῦ θανόντος, «un peana (canto di vittoria) per il morto» vd. Garvie 1986 *ad l.*, Rutherford 2001, 119, Firinu 2012, 60 n.210.

<sup>18</sup>Su tali passi vd. Willink 1990a, 340.

<sup>19</sup>Condivido la tesi di Collard 1975, 126, secondo Cui il coro sarebbe composto dalle madri degli eroi arigivi morti a Tebe, e che le esortazioni al pianto presenti nella parodo siano rivolte a delle ancelle, le πρόσπολοι nominate al v. 71. Contro la tesi di Willink 1990a, secondo cui il Coro delle *Supplici* sarebbe composto da delle ancelle (il che farebbe dunque supporre che le esortazioni al pianto dei vv.72ss., ἴτ' ὦ ξυνωιδοὶ κακοῖς, / ἴτ' ὦ ξυναληγδόνες, sarebbero delle autoesortazioni), valgono le argomentazioni di Firinu 2012, 15s: se il Coro fosse composto da ancelle piuttosto che dalle madri, la supplica che esse rivolgono ad Etra perderebbe di forza; al verso 42 il Coro parla della propria vecchiaia e dei propri figli: tali affermazioni si addicono più a delle madri che a delle ancelle; infine, e soprattutto, ai vv. 88ss. Teseo chiede di chi siano i lamenti che ode, ed Etrò risponde che sono appunto i lamenti delle madri degli eroi morti a Tebe.

μεταβαλλομένου δαίμονος ἄνσχου, esortazioni rivolte da Ecuba a se stessa in una monodia che, al pari di quella di Elettra, precede immediatamente la parodo, e, per casi in cui il personaggio apostrofa una parte del suo corpo, Hom. *Od.* XX 18ss. τέτλαθι δῆ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης (versi ripresi nella famosa esortazione al θυμός del fr. 67 a D. di Archiloco), oppure, in tragedia, l'analoga esortazione di E. *Med.* 1056ss. μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε· / ἔασον αὐτούς, ὧ τάλαν, φεῖσαι τέκνων κτλ.<sup>20</sup>

Nel caso dell'esortazione θῆς τόδε τεῦχος ἐμαῖς ἀπὸ κρατὸς del v. 140 ciò che, secondo la maggior parte della critica, disturba ed impedisce di interpretare l'imperativo come rivolto da Elettra a se stessa è l'uso dell'aggettivo ἐμός: sembra infatti strano, o meglio straniante, che Elettra possa dire a se stessa «deponi questa brocca dal *mio* capo». Gran parte degli studiosi dunque (Shadewaldt 1926, 215, Denniston e Cropp *ad l.*, Bain 1982, 273 e da ultimo Distilo 2012 *ad l.*) è orientata dunque a ritenere che l'imperativo del v. 140, a differenza degli altri, sia rivolto ad un servo entrato in scena appositamente per rimuovere la brocca: se, infatti, avesse fatto il suo ingresso assieme ad Elettra al v. 112, si suppone che Oreste lo avrebbe visto, mentre al v. 107 afferma di vedere soltanto una πρόσπολον τινα / πηγαῖον ἄχθος ἐν κεχαρμένωι κάρᾳ / φέρουσιν. Si suppone dunque che tale servo entri proprio in corrispondenza del v. 140 al solo scopo di deporre la brocca dal capo di Elettra e di portarla all'interno della casa. Di questo parere anche Bain 1981, 219 n.3, un contributo dedicato proprio alle modalità in cui, in tragedia, vengono impartiti ordini ai servi<sup>21</sup>. Unica voce contraria, quella di Basta Donzelli 1978, 288ss. La studiosa nutre dei dubbi in merito al fatto che un attendente possa entrare in scena, ed uscirne immediatamente, al mero scopo di portare via un oggetto: «si ha l'impressione che ci sia una certa contraddizione nel far vivere teatralmente un personaggio di cui si postula che tale non sia».<sup>22</sup> Ed in effetti risulta forse difficile immaginare che un attendente entri nel bel mezzo della monodia, al solo scopo di deporre la brocca dalla testa del personaggio che canta e di portarla in casa; ed è ancor più difficile immaginare, come rileva la Basta Donzelli, che Elettra possa impartire l'ordine all'*attendant* facendolo «vivere teatralmente» a questo mero scopo. Aggiungerei inoltre che ciò sarebbe in contraddizione con la sua decisione di svolgere in prima persona i lavori di casa spettanti ai servi, per rimarcare agli occhi di uomini e dei la bassezza della condizione in cui la madre l'ha gettata. La Basta Donzelli coglie inoltre a mio avviso nel segno nell'evidenziare la particolare valenza che la

---

<sup>20</sup>Sull'espressione monologica vd. Medda 1983, uno studio che, prendendo le mosse da Schadewaldt 1926, ne amplia le prospettive e apporta ulteriori contributi alla comprensione della forma del monologo in *epos* ed in tragedia.

<sup>21</sup>Sul ruolo di personaggi muti e comparse, che affiancavano spesso i personaggi principali per aumentare l'impatto scenico o per svolgere determinati ruoli, come in questo caso, vd. anche Di Benedetto – Medda 1997, 211ss.

<sup>22</sup>Basta Donzelli 1978, 290.

brocca d'acqua ha in questo contesto. Innanzitutto, nel momento in cui Elettra entra in scena recando sul capo la brocca, non poteva non tornare alla mente del pubblico il ricordo del precedente eschileo delle *Coefore*, dove Elettra, in quel caso accompagnata dal Coro, entra in scena sì con una brocca, ma per versare delle libagioni sulla tomba del padre. La brocca con cui invece entra in scena l'Elettra euripidea è, al contrario, il simbolo della sua condizione degradata, dello stato quasi servile in cui è ridotta: non a caso Oreste, che osserva di nascosto la scena, al suo entrare la scambia proprio per una serva, reputandola tale, forse, almeno finché la stessa Elettra non si presenta al v. 114s. Come fa giustamente notare Cropp 109, che tuttavia sostiene la tesi dell' *attendant*, «the pitcher is dramatically prominent», come dimostra anche l'impiego del deittico τόδε. Risulta dunque a mio avviso appropriato, in quest'ottica, che Elettra la deponga da sé dal suo capo, e che la lasci lì, ben visibile sulla scena, e destinata probabilmente a rimanervi durante tutta la parodo e l'episodio successivo<sup>23</sup>: il τεῦχος è infatti il simbolo della sua situazione di degrado e di 'esilio', tanto dalla casa paterna quanto dalla comunità.

Per quanto riguarda nello specifico l'uso dell'aggettivo possessivo in prima persona, emerge forse una difficoltà oggettiva nella mancanza di precisi paralleli grammaticali: tra i *loci similes* che Basta Donzelli 1978, 295, forse l'unico probante è *Hec.* 736s. δύστην', ἐμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσα σέ, / Ἐκάβη, τί δράσω;, in cui, sebbene non vi si trovi, come nel nostro passo, un imperativo alla seconda persona singolare seguito da un riferimento del parlante a sé stesso, bensì un vocativo seguito da una domanda alla prima persona, presenta in un certo modo un livello di «sdoppiamento»<sup>24</sup> del parlante simile a quello che si avrebbe nel nostro verso. Aggiungerei che l'uso del possessivo alla prima persona può essere volutamente enfatico, dettato dalla volontà di Elettra di sottolineare fino a che punto di degradazione possa essere giunta. Tale uso sarebbe in linea con l'atteggiamento psicologico che conduce la protagonista a svolgere in prima persona i lavori servili: è lei, una principessa di alto rango, che va a cogliere l'acqua; è lei in prima persona, ed in totale solitudine, a deporre la brocca dalla sua stessa testa: la testa della principessa figlia di Agamennone, deturpata dalle chiome rasate e squallide (su cui il personaggio richiamerà l'attenzione nella parodo, v. 184 σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν κτλ.) e destinata a portare il peso, concreto ed al tempo stesso metaforico, della brocca servile. Alla luce delle precedenti considerazioni sarei dunque orientata ad interpretare anche l'imperativo del v. 140 come rivolto da Elettra a se stessa.

<sup>23</sup> Così anche Raeburn 2000, 153s.

<sup>24</sup> In questi termini parla Basta Donzelli 1978, 295.



**Vv. 115s. ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος / καὶ μ' ἔτικτε Κλυταιμῆστρα.** Questo il testo stampato da Diggle e Basta Donzelli per il tràdito ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος κοῦρα / καὶ μ' ἔτεκε Κλυταιμῆστρα, dove l'espunzione di κοῦρα è intervento di Seidler 1813 mentre la correzione ἔτικτε per ἔτεκε fu proposta da Hermann 1816, 529, a partire da un altro possibile emendamento dello stesso Seidler 1813, ovvero καὶ με τίκτη. Tali interventi sono motivati dalla mancata responsione che il testo tràdito offrirebbe con gli antistrofici 131s.:

$\cup\cup \cup - \cup \cup - \cup -   - \cup$ V. 115 ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος κοῦρα	<i>gl</i> + $-\cup$
$- \cup \cup \cup - - -$ καὶ μ' ἔτεκε Κλυταιμῆστρα	?

in responsione con

$\cup\cup \cup - \cup\cup - \cup -$ V. 130 τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ὦ,	<i>gl.</i>
$- - - \cup\cup - --$ τλᾶμον σύγγονε λατρεύεις	<i>gl.</i>

λάτρεύεις L, ἀλατεύεις Hartung 1850, prob. Basta Donzelli

Con l'assetto accettato da Diggle e Basta Donzelli si avrebbe invece:

$\cup\cup \cup - \cup \cup - \cup -$ V. 115 ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος	<i>gl.</i>
$- \cup - \cup \cup - - -$ καὶ μ' ἔτικτε Κλυταιμῆστρα	<i>gl.</i>

115 [κοῦρα] Seidler 1813 | 116 καὶ μ' ἔτικτε Hermann 1816

in responsione con

$\cup\cup \cup - \cup\cup - \cup -$ V. 130 τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ὦ,	<i>gl.</i>
$- - - \cup \cup - --$ τλᾶμον σύγγον' ἀλατεύεις	<i>gl.</i>

σύγγον' ἀλατεύεις Hartung 1850, σύγγονε λάτρεύεις L prob. Basta Donzelli

L'intervento di Hermann 1816, 529 risulta forse, paleograficamente, più lontano dal testo tràdito rispetto ad altri emendamenti proposti in séguito (vd. *infra*), ma tale soluzione dà tuttavia luogo ad un metro del tutto regolare e va presa in considerazione. L'uso dell'imperfetto non è obiettabile: di un impiego del verbo τίκτω all'imperfetto si riscontrano in Euripide ventinove occorrenze, ed alcune proprio in passi in cui un personaggio, come Elettra all'inizio della nostra monodia, espone i propri natali: cf. *e.g.* E. fr. 481.13s. Κ. Χίρωνος δέ με / ἔτικτε θυγάτηρ Αἰόλωι, *Pho.* 289 ἔτικτε δ' Ἰοκάστη με, παῖς Μενουκίεως, E. *Alc.* 637s. οὐδ' ἦ τεκεῖν φάσκουσα καὶ κεκλημένη / μήτηρ μ' ἔτικτε, Inoltre il verbo τίκτω è usato più volte all'imperfetto nella stessa *Elettra*, in riferimento a

Clitemestra: cf. *El.* 1184 ἄ μ' ἔτικτε κούραν, 1212 ματρὸς ἄ σ' ἔτικτεν, 1229 φονέας ἔτικτες ἄρά σοι. L'aoristo ἔτεκεν risulta in Euripide più frequente dell'imperfetto (quarantotto occorrenze nelle tragedie pervenuteci), ma questa constatazione potrebbe giustificare la corruzione: un copista potrebbe aver alterato l'imperfetto in un aoristo in quanto lo avvertiva più conforme all'uso.

Lo stesso Hermann, prima della pubblicazione dei suoi *Elementa Doctrinae Metricae* (1816), proponeva privatamente allo stesso Seidler la seguente possibile soluzione:

$\cup\cup\cup - \cup\cup - \cup -$	
V. 115 ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος	<i>gl</i>
$- \cup - \cup - \cup \cup - - -$	
κοῦρα καί μ' ἔτικτε Κλυταιμῆστρα	-~ <i>gl</i>
in responsione con	
$\cup\cup\cup - \cup\cup - \cup -$	
V. 130 τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ᾧ,	<i>gl</i>
$- \cup - - - \cup \cup - - -$	
<τλᾶμον> τλᾶμον σύγγονε λατρεύεις	~ <i>gl</i>
<τλᾶμον> Hermann : σύγγονε λάτρεύεις L, prob. Basta Donzelli, σύγγον' ἀλατεύεις Hartung 1850	

Il metro a cui tale proposta dà luogo, un gliconeo preceduto da un piede giambico, non risulta tuttavia convincente.

Wilamowitz 1875, 62, accettando l'espunzione di κοῦρα al v. 115, proponeva invece per il v. 116 κᾶτεκέν με:

$\cup\cup\cup - \cup\cup - \cup -$	
V. 115 ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος	<i>gl</i>
$- \cup - \cup - \cup - - -$	
κᾶτεκέν με Κλυταιμῆστρα	<i>gl</i>
115 [κοῦρα] Seidler 1813 : 116 κᾶτεκέν με Wilamowitz 1875	
in responsione con	
$\cup\cup\cup - \cup\cup - \cup -$	
V. 130 τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ᾧ,	<i>gl.</i>
$- - - \cup \cup - - -$	
τλᾶμον σύγγον' ἀλατεύεις	<i>gl.</i>
σύγγον' ἀλατεύεις Hartung 1850, σύγγονε λάτρεύεις L, prob. Basta Donzelli	

Tale proposta risulta piuttosto vicina al testo tràdito, ed è stata accolta anche da Weil 1868 e 1877, Keene 1893, Dale *MATC* II, 91. Basta Donzelli 1993, 274, ne mette tuttavia in evidenza un punto debole: la crasi. Esempi di crasi sono infatti numerosi nei trimetri giambici, nei tetrametri trocaici e negli anapesti (cf. κᾶτεκεν proprio nella stessa *Elettra*, v. 969), ma sono molto rari nei metri lirici. Nondimeno, Basta Donzelli *loc. cit.* ne conta

alcuni in Euripide: *Supp.* 809 *κἀμέ* (congetturale), *El.* 1230 *κοῦ*, *IT* 452 <*κἀν*>, *Ion.* 1481 *κοῦ*, *Or.* 1420 *κἀδόκει*, *Ph.* 683 *χαί* (congetturale). Distilo 2012, 69 reputa quest'ultima proposta preferibile a quella di Hermann 1816 poiché l'atto del partorire, in quanto azione puntuale, richiederebbe un aoristo. Questa affermazione è tuttavia smentita dai numerosi passi euripidei in cui il verbo *τίκτω* è usato all'imperfetto (vd. *supra*). Infine, non risulta forse cauto inserire nel testo, per via congetturale, un fenomeno che si configura come una rarità.

Un'altra proposta, infine, è quella di Camper 1831, accettata da Murray *καί μ' ἔτεκεν*, difesa da Denniston 214 e Distilo 2012, 69, che offrirebbe il seguente assetto:

$\cup \cup - \cup \cup - \cup -$ V. 115 <i>ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος</i>	<i>gl</i>
$- \cup \cup - \cup - - -$ <i>καί μ' ἔτεκεν Κλυταιμῆστρα</i>	<i>2cho</i>
115 [κοῦρα] Seidler 1813   116 <i>καί μ' ἔτεκεν</i> Camper 1831	

in responsione con

$\cup \cup \cup - \cup \cup - \cup -$ V. 130 <i>τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ᾧ,</i>	<i>gl</i>
$- - - \cup \cup - - -$ <i>τῶμον σύγγον' ἀλατεύεις</i>	<i>gl</i>
<i>σύγγον' ἀλατεύεις</i> Hartung 1850, <i>σύγγονε λάτρεύεις</i> L, prob. Basta Donzelli	

Questa scelta testuale darebbe luogo, per i vv. 116 ~131, ad un dimetro coriambico A con realizzazione 'pesante' del secondo *metron* in responsione con un gliconeo, ma non esistono altri casi di responsione tra quest'ultimo ed un dimetro coriambico come quello che si avrebbe, accogliendo la correzione di Murray, al v. 116. Denniston 214 nota che «the metre of 116 is attested in itself, and [...] the correspondence of normal glyconics with normal choriambic dimeters is not infrequent», ma non si tratta di argomentazioni sufficienti per avallare l'inserimento, per via congetturale, di una responsione non attestata<sup>25</sup>.

Tra tutte le proposte prediligo dunque, con Diggle e Basta Donzelli, quella di Seidler – Hermann.

**V. 120** *φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων* ~ **V. 135** *ἔλθοις δὲ πόνων ἐμοί*. Questo il testo stampato da Diggle e Basta Donzelli, dove *δέ* al v. 135 è intervento di Hermann 1831 per il trådito *τώνδε*, che non offrirebbe esatta responsione poiché darebbe luogo ad un gliconeo in responsione con un telesilleo:

<sup>25</sup> Vd. a tal proposito anche Dale *LMGD* 135.

1  
V. 120 φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων

*tel*

in responsione con

— — — ∪ ∪ — ∪ —

V. 135 ἔλθοις τῶνδε πόνων ἐμοί

*gl*

L'espunzione [τῶν]δε suggerita da Hermann fa dunque sì che si abbia un telesilleo anche nell'antistrofe, regolarizzando la responsione. Un altro possibile in intervento era tuttavia già stato proposto dallo stesso Triclinio, che in L aggiungeva <τῶν> al v. 120:

— — — ∪ ∪ — ∪ —  
V. 120 φεῦ φεῦ <τῶν> σχετλίων πόνων  
<τῶν> Tr.<sup>2</sup>

*gl*

in responsione con

— — — ∪ ∪ — ∪ —

V. 135 ἔλθοις τῶνδε πόνων ἐμοί

*gl*

Per questa soluzione opta Distilo 2012, che segue le argomentazioni di Slings 1997, 137s. Quest'ultimo mette infatti in evidenza come l'inserimento della particella δέ al v. 135 non sia forse una soluzione felice. Il δέ avrebbe qui valore di connettivo, ma l'asindeto offerto dal testo tràdito sarebbe preferibile: lo studioso fa infatti notare come l'asindeto sia «naturale» quando il discorso viene interrotto dall'espressione di un augurio o di un desiderio da parte di un personaggio, e si appella a passi come *Hel.* 162s. κακῶς ὄλοιτο μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ρόας / ἔλθοι· σὺ δ' εἴης εὐτυχῆς ἀεὶ, γύναι, *Pho.* 161ss. ὀρῶ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὀρῶ δέ πως / μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξεικασμένα. / ἀνεμώκεος εἶθε δρόμον νεφέλας / ποσὶν ἐξανύσαιμι δι' αἰθέρος / πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα, 190ss. μήποτε μήποτε τάνδ', ὧ πότνια, / χρυσεοβόστρυχον ὧ Διὸς ἔρνος / Ἄρτεμι, δουλοσύναν τλαίην, 966s. οὐδ' ἂν τὸν αὐτοῦ παῖδά τις δοίη κτανεῖν. / μή μ' εὐλογεῖτω τὰμά τις κτείνων τέκνα. Cita inoltre altri passi in cui l'asindeto marca il passaggio da un tipo di «speech act» ad un altro: E. *Hipp.* 118, 591, 1071, 1241s., *Hel.* 663, 781. *Pho.* 584 *et al.* Distilo 2012, 72 aggiunge che «l'inserimento per errore di τῶν[δε] è difficile da spiegare dal punto di vista paleografico mentre al contrario la soluzione di Triclinio si spiegherebbe facilmente come errore di aplografia che trova ragione, forse, nella presenza di due termini (σχετλίων πόνων) con la medesima terminazione nell'ambito dello stesso verso.».

Tali osservazioni non sono certo fuori luogo, ma d'altra parte l'aggiunta di <τῶν> al v. 120 si presenta come il tipico riempitivo metrico di cui non si avverte, dal punto di vista testuale, alcuna necessità. Anzi, il testo ne risulta forse peggiorato, poiché verrebbe meno

la corrispondenza con la parte successiva dell'esclamazione, dove il nesso καὶ στυγεράς ζόας (ζόας Hermann 1816, 559, *edd. omnes*, ζώας L) al v. 121, dipendente da φεῦ φεῦ assieme a σχετλίων πόνων, è anch'esso privo di articolo.

Nell'impossibilità di trovare interventi più soddisfacenti che possano risolvere la difficoltà metrica senza peggiorare il testo, è forse da chiedersi se non sia possibile, con Denniston 213, mantenere il testo trådito accettando la responsione tra un telesilleo ed un gliconeo: il telesilleo è infatti una forma acefala dello stesso gliconeo, e, considerata la libertà con cui Euripide fa uso dei metri eolo-coriambici, una responsione di questo tipo non dovrebbe, forse, configurarsi come impossibile. Per delle simili responsioni 'anomale' tra metri eolo-coriambici cf. *e.g.* E. *Phaeth.* Fr. 773 K., 25 ὀρθρευομένα γόοις (– – ∪ ∪ – ∪ –, *tel.*) ~ 33 παγαῖς τ' ἐπ' Ὀκεανοῦ (– – ∪ – ∪ ∪ –, *ar.*), S. *Phil.* 1125 γελᾷ μου, χερὶ πάλλων (∪ – – ∪ ∪ – –, *pher.*) ~ χῶρος οὐρεισιώβατας (– ∪ – ∪ ∪ – ∪ –, *gl.*). Sulla responsione tra gliconei in generale *vd.* comunque Itsumi 1984.

**V. 123 κείσαι σᾶς ἀλόχου σφαγαῖς.** Diggle stampa la congettura σφαγαῖς per il trådito σφαγεῖς, proposta indipendentemente da Hermann 1808, 143 e Porson 1812, 272. Il testo trådito, σᾶς ἀλόχου σφαγεῖς, presupporrebbe infatti un genitivo d'agente (σᾶς ἀλόχου) non retto da alcuna preposizione, costruito che risulta dubbio ed attestato soltanto in in E. *Or.* 497 dove i manoscritti tramandano πληγεῖς θυγατρὸς τῆς ἐμῆς ὑπὲρ κάρα: tuttavia, anche tale passo è con ogni probabilità corrotto, e pertanto viene generalmente emendato: Diggle vi stampa infatti la proposta di Brunck κάρα θυγατρὸς τῆς ἐμῆς πληγεῖς ὑπο, che offre sicuramente un testo soddisfacente ma, come fa notare Willink 1986, 168 *ad l.*, forse «the reshuffle is too arbitrary»: quest'ultimo propone dunque πληγεῖς θυγατρὸς <κράτα> τῆς ἐμῆς ὑπο, citando a supporto, per tale uso di ὑπο, E. *Med.* 1125s. ὄλωλεν.../... φαρμάκων τῶν σῶν ὑπο, e, per la posizione del sostantivo κάρα all'interno del verso, 1387 Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνωι πεπληγμένος: tale correzione è accolta anche da Medda 2001. Di Benedetto 1987 vi accettava invece il semplice intervento di Triclinio ὑπαὶ per ὑπὲρ: πληγεῖς θυγατρὸς τῆς ἐμῆς ὑπαὶ κάρα. La forma ὑπαὶ (variante aulica di ὑπό) è tuttavia altamente poetica e molto rara, e si riscontra in Euripide soltanto una volta, al v. 1188 della stessa *Elettra*, nell'ambito del *kommos*. Come giustamente fa notare Willink, una forma così preziosa sarebbe forse fuori luogo in un ordinario dialogo in trimetri, per quanto, va detto, la correzione sia molto semplice e paleograficamente probabile: un copista potrebbe aver infatti corretto l'insolito ὑπαὶ nel banale ὑπὲρ.

Per tornare al nostro verso dell'*Elettra*, Distilo 2012, 75 tenta di mantenerci il testo trådito, ed eventualmente anche nel passo dell'*Oreste*, paragonando il nesso σᾶς ἀλόχου σφαγεῖς a

costrutti come S. *Hel.* 524 ἄφιλος φίλων, S. *Ant.* 847 ἄκλαντος φίλων, dove tuttavia, come la studiosa stessa afferma, «la nozione di agente non è primaria ma si ottiene grazie agli aggettivi che contengono tale accezione e giustificano in al modo un uso ‘ablativale’ del genitivo». Non è tuttavia possibile, a mio avviso, paragonare i nessi σᾶς ἀλόχου σφαγαίς del nostro verso e πληγείς θυγατρὸς τῆς ἐμῆς di *Or.* 497 a tali costrutti, in cui il genitivo non dipende da un participio bensì da un aggettivo di significato negativo, in cui l’alfa privativo crea una sorta di ossimoro che rende tollerabile tale uso del genitivo. Scriveva ad esempio Wilamowitz 1892, 241 in merito al costrutto πατρός ...ἀπάτορ(α) di E. *HF* 114: «Die altionische und auch altattische sprache [...] setz gern ein mit α privativum gebildetes adjectiv statt nackt von jemandem auszusagen, dass er das und das entbhere, ἄπαις γόνου, ἀνέστιος οἴκου, ἀπαθῆς νόσου, zum teil in sehr kühnen wendungen wie ἀχάλκωτος ἀσπίδος, ἀνήνεμος χειμώνων, ἀγείτων φίλων». A tali costrutti non può essere di certo paragonato il genitivo in dipendenza da un participio passivo che si avrebbe al verso in questione ed in *Or.* 497. La Distilo (cit. *supra*) propone di far leva, in ultima analisi, sull’ossimoro che sarebbe insito nell’espressione σᾶς ἀλόχου σφαγαίς e che potrebbe accostarla ad ἄκλαντος φίλων di *Hel.* 524, ma tale deduzione risulta forzata.

In K.-G. I, 334 n.1 il nesso σᾶς ἀλόχου σφαγαίς viene invece paragonato ad E. *El.* 335 ὄ τ’ ἐκείνου τεκῶν (=πατήρ), *Alc.* 167 αὐτῶν ἢ τεκοῦσα (=μητέρα), ma questi due luoghi non costituiscono dei paralleli probanti poiché i participi che vi figurano sono sostantivati (ed infatti K.-G. I. cit. traducevano «Der ermordete seines Weibes»): scrive giustamente, a tal proposito, Denniston 65 *ad l.* che in tal caso «ὄ σφαγαίς would be needed for this». Il passo va dunque emendato. L’intervento di Hermann e Porson è palmare: esso restituisce al testo una grammatica corretta ed uno stilema di uso euripideo. Infatti, nel nesso κεῖσαι σᾶς ἀλόχου σφαγαίς il genitivo σᾶς ἀλόχου è un genitivo soggettivo, mentre σφαγαίς è un plurale di carattere poetico da intendere non con «le ferite»<sup>26</sup>, ma con «l’uccisione». L’assassinio di Agamennone da parte di Clitemestra viene infatti assimilato ad una uccisione sacrificale (il verbo σφάζω e suoi derivati indicano infatti lo sgozzamento sacrificale della vittima presso l’altare), secondo una prassi propria della tragedia che consiste nel rappresentare metaforicamente uccisioni e/o atti di violenza attingendo al lessico dell’area sacrificale: tale prassi si riscontra peraltro nell’*Elettra* in maniera rilevante, *vd.* a tal proposito *infra* ad vv. 1173s.: <...> / τροπαῖα, δείγματ’ ἀθλίων προσφραγμάτων, 1222 *s.v.* φασγάνωι κατηρξάμαν e Mirto 1980. Per il plurale, oltre che per il medesimo uso del sostantivo σφαγή, cf. E. *IA* 1317 φονεύομαι διόλλυμαι / σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός, *Or.* 39s. ἕκτον δὲ δὴ τόδ’ ἡμᾶρ ἐξ ὅτου σφαγαῖς / θανοῦσα

<sup>26</sup>Distilo 2012, *l.cit.*

μήτηρ πυρὶ καθήγγισται δέμας, *Hel.* 142 σφαγαῖς ἀδελφῆς οὐνεκ' ἐκπνεῦσαι βίον, *infra* v.137s. αἰμάτων αἰσχίστων (αἰσχίστων Seidler, ἐχθίστων L), 1173 ἀθλίων προσφαγμλατων (προσφαγμάτων Musgrave 1778, προσφθεγμάτων L). Dal punto di vista grammaticale si pensi infine all'uso poetico del sostantivo θάνατος al plurale, frequente in tragedia in riferimento a morti molto compiante, cf. *e.g.* *S. El.* 206 θανάτους αἰκεῖς διδύμωιν χειροῖν, *A. Cho.* 51ss. ἀνήλιοι βροτοστρυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτῶν θανάτοισι e *vd.* a tal proposito Diggle 1977, 113 e *infra* ad v. 483.

Alla luce delle precedenti considerazioni l'intervento σφαγαῖς è forse da prediligere rispetto alla proposta ἔκ σαῖς ἀλόχου σφαγαῖς di Kamerbeek 1987, 276s., stampata da Basta Donzelli e preferita anche da Distilo 2012, 76. Tale proposta restituisce in modo molto economico la preposizione che il testo tràdito richiederebbe per ottenere un complemento d'agente, ma il suo punto debole è la prodelisione ἔκ, che non sembra attestata in tragedia: Diggle 1973, 242s. proponeva, per *E. Supp.* 44, un testo che presupponeva proprio l'inserimento per via congetturale di una simile prodelisione, ἄνα μοι τέκνα λῦσαι ἔκ φθιμένων νεκῶν ὄν, salvo poi, nella sua edizione, stampare il testo tràdito tra *crucis* (†ἄνομοι τέκνα λῦσαι φθιμένων νεκῶν οἴ†) e relegare la proposta all'apparato; similmente in *A. Pers.* 604 dove Blaydes 1901, 149 proponeva ἐν ὄμμασιν τ' ἀνταῖα φαίνεται ἔκ θεῶν, per il tràdito ἐν ὄμμασιν τ' ἀνταῖα φαίνεται θεῶν, intervento che Broadhead 1960, West 1990 e Garvie 2009 non accolgono: ciò che si mostra ad Atossa è appunto «l'ostilità degli dei» e sebbene la particella ἐκ renda forse più chiaro il nesso «ostilità che proviene dagli dei», essa non risulta necessaria. Cf. inoltre *S. fr.* 440 R. ἀνταῖα θεοῦ.

**V. 126 ἄναγε πολύδακρυν ἄδονάν.** Quello del piacere che viene dal lamento è un *topos* di matrice omerica, cf. il celebre τεταρπόμεθα γόοιο di *Hom. Il.* XXIII 98 ed inoltre XXIV 513 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα γόοιο τετάρπετο δῖος Ἀχιλλεύς κτλ., *Od.* IV 102s. ἄλλοτε μὲν τε γόοιο φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε / παύομαι, XI 212, XIX 213, 251 ἢ δ' ἐπεὶ οὖν τάρφθη πολυδακρύτοιο γόοιο. In Eschilo tale *topos* viene ripreso nel *kommos* delle *Coefore*, vv. 447-449 μυχῶι δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν / ἐτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη / χέουσα (Dobree 1833; χέρουσα M<sup>ac</sup>, χάιρουσα M<sup>pc</sup>) πολύδακρυν γόνον κεκρυμμένα, «rinchiusa nei recessi della casa come un cane feroce, versavo (gioivo di?) gocce di pianto più volentieri che riso, libando di nascosto un lacrimevole pianto»: in tale passo peraltro Elettra, per descrivere il pianto con cui si affligge dopo l'uccisione del padre, usa proprio l'aggettivo πολύδακρυν impiegato nel nostro verso; sempre per quanto riguarda Eschilo, cf. anche *fr.* 385 R., dove gli στεναγμοὶ vengono definiti πόνον ἐρείσματα. Il motivo è

reimpiegato anche da Sofocle proprio nell'*Elettra*, vv. 285ss., dove l'idea del piacere apportato dal lamento è associata a quella della volontà di piangere fino a quando non se ne sia sazi: οὐδὲ γὰρ κλαῦσαι πάρα / τοςόνδ' ὅσον μοι θυμὸς ἡδονὴν φέρει. Anche tale idea della 'sazietà di pianto' risulta essere un *topos* diffuso<sup>27</sup>, vd *e.g.* *Il.* XXIII 157 γόιο ἄσαι, XXIV 717 ἄσεσθε κλαυθομοῖο, Eur. *Alc.* 185, S. *El.* 123 ἀκόρεστος οἰμωγὰ. Euripide, infine, sviluppa ampiamente tali tematiche: nella parodo delle *Supplici*, vv. 79-85, il Coro parla di una ἄπληστος ... χάρις γόων πολύπονος, un «piacere tormentato insaziabile di lamenti» e paragona il suo continuo pianto ad una corrente d'acqua che scorre in un interminabile flusso, mentre nella monodia di Ecuba nelle *Troiane*, per molti aspetti affine a questa di *Elettra*, la regina prostrata dalle sofferenze definisce le lacrime, i lamenti ed il canto di dolore una «dolcezza» per coloro che soffrono: ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν / θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μοῦσά θ' ἢ λύπας ἔχει<sup>28</sup>. Si consideri inoltre un passo dell'*Andromaca*, vv. 93-95, in cui si parla del piacere tipicamente femminile di piangere e lamentare le proprie sventure. Ad ogni modo, l'impiego di tale *topos* nel nostro passo sembra essere particolarmente confacente al personaggio di *Elettra*, che si presta a mansioni servili benché non obbligata e, nonostante i ripetuti inviti del Coro, nella parodo rifiuta di partecipare alle celebrazioni in onore di Hera, ornandosi delle collane e dei gioielli che le ragazze del Coro si offrono di prestarle. Interessante è da questo punto di vista la notazione di Raeburn 2000, 152, che evidenzia come, con l'espressione πολὺδάκρυον ἄδονάν «Euripides is subverting the commonplace oxymoron about joy in tears to describe a psychological reality», cioè la realtà psicologica di un personaggio che, in fondo, trova piacere nell'autocompiangimento: così ad esempio anche Albini 1996, 97, che sostiene che «*Elettra* vuole essere vittima fino in fondo».<sup>29</sup> E' tuttavia opportuno notare come i comportamenti di *Elettra* sopra menzionati, ovvero il suo svolgere lavori servili ed il suo rifiuto di partecipare alle feste, sono sì dettati da una scelta personale, ma a tale scelta personale *Elettra* è in un certo modo costretta: è l'«esilio» dalla casa paterna in cui la madre l'ha gettata, nonché la privazione di un matrimonio di rango che le sarebbe spettato di diritto, ad imporle, in un certo senso, tali scelte: così ad esempio Zeitlin 1970, 649: «For her condition is pitiable [...] She is orphaned [...], rejected [...] and her current situation marks a further stage in maltreatment and abuse. For by her banishment from the palace, she is deprived of family, home, and social status».

<sup>27</sup> Su tale tematica vd. Arnould 1990, 96, Palmisciano 1998, 200s.

<sup>28</sup> Vd. in merito a tale espressione Biehl 1989 *ad l.*, Segal 1989, 348, Battezzato 2005a, 81 n.39, che la mettono in relazione con i vv. 394s. σιγᾶν ἄμεινον ταῖσγρά, μηδὲ μοῦσα μοι / γένοιτο αἰοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά, ma vd. a tal proposito Firinu 2012, 17ss.

<sup>29</sup> Per bibliografia relativa all'atteggiamento della critica nei confronti dei personaggi di *Elettra* ed Oreste vd. *infra* p. 60.



Vv. 130s. τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον, ὧ / τλᾶμον σύγγον', ἀλατεύεις. Diggle, Cropp e Distilo 2012 accettano, al v. 131, la congettura ἀλατεύεις («vaghi esule») proposta da Hartung 1825 per il trådito λατρεύεις («conduci vita da servo»), accolto invece dalla Basta Donzelli nella sua edizione ed in un precedente studio (1993, 275s.). Hartung basava tale correzione su tre motivazioni: 1) l'uso di λατρεύω con l'accusativo sarebbe attestato solo negli scrittori ecclesiastici, mentre Euripide sarebbe solito costruire il verbo con il dativo della persona; 2) non vi sarebbe motivo per cui Elettra avrebbe dovuto immaginare il fratello condurre vita da servo; 3) Oreste avrebbe potuto semmai servire una casa, οἶκον, ma non una città, πόλιν. Le prime due motivazioni sono state agilmente confutate da Basta Donzelli 193, 275s.: quanto alla prima, esiste infatti un parallelo in Euripide per un uso di λατρεύω con l'accusativo, *IT* 1115 παῖδ' Ἀγαμεμνονίαν λατρεύω; in merito alla seconda, la Basta Donzelli fa notare che ai vv. 205 la stessa Elettra immagina il fratello condurre una vita da servo μέλεος ἀλαίνων ποτὶ θῆσσαν ἐστίαν. La terza obiezione sembra invece cogliere nel segno: Basta Donzelli (cit. *supra*) cerca di confutarla in base ad E. *Tro.* 424-426, dove si dice che Taltibio fa parte di coloro che sono περί τυράννους καὶ πόλεις ὑπηρέται: ma se un araldo poteva benissimo qualificarsi come 'servitore' di una comunità o di una città, non è chiaro in che modo potesse esserlo Oreste.

D'altro canto, neanche la correzione ἀλατεύεις sembra esente da difficoltà: il significato di ἀλατεύω è infatti «vagare» (cf. LSJ<sup>9</sup> 64 s.v., «wander, roam»): gli accusativi πόλιν ed οἶκον indicherebbero dunque il moto per luogo, «der Raum oder Weg, über den sich eine Bewegung erstreckt»<sup>30</sup>: ma, chiaramente, dire che Oreste «vaghi» per una casa sarebbe incongruo. Sono state pertanto avanzate, a partire dall'intervento di Hartung, delle correzioni volte ad eliminare οἶκον, come τίνα δ' αἶαν (Weil 1868), τίνα δὲ χθόνα (Wecklein 1898), τίνα δ' οἶμον Vitelli 1880, 411, τίνα χῶρον (Schmidt 1886, 148): correzioni che, assieme all'intervento di Hartung, comporterebbero una eccessiva alterazione del testo trådito per poter cogliere nel segno. Distilo 2012, 72 intende dunque il verbo ἀλατεύειν nell'accezione di «vivere una vita da esule», accezione che, essendo ἀλατεύω riferito spesso al vagare degli esuli, potrebbe non essere fuori luogo; per tale accezione la studiosa si rifà a S. *OC* 444 πτωχὸς ἠλώμην αἰεί, 1361s. ἐκ σέθεν δ' ἄλώμενος / ἄλλους ἐπαιτῶ τὸν καθ' ἡμέραν βίον. Tuttavia, se si attribuisse al verbo questa accezione, i sostantivi πόλιν ed οἶκον sembrerebbero esprimere lo stato in luogo, valore che per l'accusativo non è attestato. Può essere presa in considerazione l'esegesi di Cropp 109 *ad l.*, che intende il nesso τίνα πόλιν, τίνα δ' οἶκον ... ἀλατεύεις come «a mild oxymoron; city

<sup>30</sup>K.-G. I, 312.

(*polis*) and home (*oikos*) stand for stability of civilised life; in them the ‘wanderer’ (ἀλήτης) is a singularly outcast figure», traducendo semplicemente «What city, what home, ... do you wander» (Cropp 13): nell’interpretazione di ἀλατεύειν sarebbe dunque da far leva più sulla nozione di «essere esule» che su quella di «vagare», in modo da rendere accettabile la reggenza di οἶκον; ma a mio avviso ciò risulta comunque, in una certa misura, forzato.

Cercando di mantenere il più possibile il testo dei manoscritti, è stato proposto un intervento che risolverebbe la difficoltà insita nel sostantivo πόλιν in dipendenza dal trådito λατρεύειν (per il quale sembra propendere anche la Basta Donzelli nello studio del 1993 [276] salvo poi stampare il testo trådito in entrambi i versi nella successiva edizione teubneriana): si tratta di τίν ἀν’ οἶκον di Dobree 1874, 121, dove la preposizione ἀνά, secondo uno schema ἀπὸ κοινοῦ spesso impiegato da Euripide<sup>31</sup>, regge sia πόλιν che οἶκον: cf. e.g., per dei costrutti simili, E. *Hec.* 144 ἀλλ’ ἴθι ναοῦς, ἴθι πρὸς βωμούς, *Herac.* 755 μέλλω τᾶς πατριωτίδος γᾶς, μέλλω καὶ ὑπὲρ δόμων, *IA* 1085 οὐ σύρριγγι τραφεῖσαν, οὐδ’ ἐν ροιβδήσεσι βουκόλων, passi a cui, peraltro, il testo offerto dalla congettura di Dobree sarebbe affine anche per l’anafora. Paleograficamente, il testo potrebbe essersi facilmente corrotto in τίνα δ’ poiché un copista, non avendo inteso la reggenza ἀπὸ κοινοῦ, potrebbe aver normalizzato la sintassi. Con tale proposta si avrebbe dunque «presso quale città, presso quale casa, o fratello, conduci vita servile»: un testo a cui, di per sé, non si avrebbe nulla da obiettare. Coloro che preferiscono stampare ἀλατεύεις lo fanno «perché la congettura di Hartung introduce e sottolinea una nozione che si avverte come prioritaria nel lamento di Elettra, quella dell’esilio del fratello»<sup>32</sup> (espressa quasi sempre, peraltro, o con il verbo ἀλατεύω o con dei deverbativi, cf. v. 139, dove Elettra auspica che Oreste venga a liberarla dalle sue pene Ἄργει κέλσας πόδ’ ἀλάταν, oppure 201s. οἴμοι τοῦ καταφθιμένου / τοῦ τε ζῶντος ἀλάτα, 233 ποῦ γῆς ὁ τλήμων τλήμονας φυγᾶς ἔχων; 1113 πῶς οὐ κομίζηι παῖδ’ ἀλητεύοντα σόν) mentre un’allusione ad una sua eventuale condizione servile sarebbe fuori luogo. Quest’ultima constatazione, a mio avviso, non sembra tuttavia corrispondere a verità. In questo inizio di tragedia Elettra insiste particolarmente sulla sua misera condizione, che ella equipara alla vita di una serva: ella stessa, benché non fosse obbligata, si reca a cogliere l’acqua come una schiava per denunciare agli dei la ὕβρις di Egisto, che a tale vita l’ha relegata (vv. 57-60). Il suo ingresso con il τεύχος, la brocca, sulla testa è costruito in voluto contrasto con l’entrata in scena della stessa Elettra nelle *Coefore* di Eschilo, dove ella recava sì una brocca, ma non

<sup>31</sup> Vd. Breitenbach 1967, 212.

<sup>32</sup> Basta Donzelli 1993, 276.

per svolgere mansioni servili bensì per offrire libagioni al padre morto: non a caso, nelle *Coefore* Oreste riconosce immediatamente la sorella, mentre l'Oreste eschileo la scambia appunto per un'ancella (v. 107 πρόσπολόν τινα). E' dunque possibile che, avendo una tale visione della propria vita, Elettra immagini anche il fratello versare in una condizione 'servile' simile alla sua: il trädito λατρεύω sarebbe in quest'ottica pienamente giustificato. Inoltre, Distilo 2012, 72, appoggia la correzione ἀλατεύεις sulla base della constatazione per cui ἀλατεύεις sarebbe «*difficilior*» in quanto le occorrenze euripidee del verbo sono numericamente inferiori rispetto a quelle di λατρεύω. A prescindere dalle obiezioni che a tale assunto potrebbero essere mosse in via generale, il fatto che Elettra, nel suo lamento ed in séguito nella tragedia, si riferisca all'esilio del fratello usando quasi sempre derivati del verbo ἀλητεύω, quando non addirittura il verbo stesso (vd. passi riportati sopra), induce, al contrario, a ritenere difficile che un copista possa avere, anche inavvertitamente, alterato un eventuale ἀλατεύω nel trädito λατρεύω. Mantengo dunque al v. 131 il testo trädito, accettando al v. 130 la correzione di Dobree: τίνα πόλιν, τίν' ἀν' οἶκον, ὧ / τλᾶμον σύγγονε, λατρεύεις κτλ.

**V. 133. πατρώοις ἐπὶ συμφοραῖς.** In questo verso quasi tutti gli editori stampano la correzione πατρώοις del Vettori al posto del trädito πατρώοις, difeso tuttavia da Slings 1997 e accolto, sulla scorta delle argomentazioni di quest'ultimo, da Distilo 2012, 79. Con il testo trädito si avrebbe, vv. 132ss: οἰκτρὰν ἐν θαλάμοις λιπὼν / πατρώοις ἐπὶ συμφοραῖς ἀλγίσταισιν ἀδελφάν, dove al sostantivo συμφοραῖς sarebbero riferiti due aggettivi, nessuno invece al sostantivo θαλάμοις. Il testo reciterebbe dunque «...lasciando la misera sorella nelle case a causa delle dolorosissime sventure paterne», cf. la traduzione di Slings 1997, 139, «leaving me, your sister, behind, on account of Agamemnon's fate, most grievous as it is». Con la correzione πατρώοις il testo godrebbe invece di un bilanciamento migliore, poiché ciascuno dei due sostantivi sarebbe accompagnato da un aggettivo: ««...lasciando la sorella nel palazzo paterno, misera nelle sue dolorosissime sventure», in cui il valore di ἐπὶ con dativo è al tempo stesso metaforicamente locativo (vd. LSJ<sup>9</sup> 621 s.v., B I.1.g «of condition or circumstances *in which one is*, ταύταις ἐ. συντυξίαις Pind. *PIND.*1.36; ἐπ' εὐπραξίαι S.*OC* 1554») e causale (vd. LSJ<sup>9</sup> 621 s.v., B III.1).

L'argomentazione principale addotta da Slings, cit. *supra*, per mantenere il trädito πατρώοις fa leva sul fatto che Elettra non si trova più nel palazzo paterno, «so Victorious' correction brings up an irrelevant point, whereas ἐν θαλάμοις without an adjective has the advantage of vagueness». Tale affermazione pecca, forse, di un eccesso di razionalismo, e d'altra parte, volendo rimanere su questo stesso terreno, si può facilmente obiettare che, al

momento in cui Oreste fu mandato in esilio, molto probabilmente la sorella non era ancora stata data in sposa al Contadino, e si trovava dunque proprio nei «palazzi paterni». Dal punto di vista sintattico inoltre, il nesso ἐν θαλάμοις privo di qualsiasi aggettivo appare forse troppo vago per poter essere accettabile, per quanto Slings cit. *supra* consideri l'espressione come una reminiscenza dell'omerico λείπειν ἐν μεγάροισι di Hom. *Od.* XIX 339, XXIV 726 *et al.*

A sostegno della correzione del Vettori πατρώις vale infine un'ultima considerazione: mantenendo il tràdito πατρώιας, le sventure, συμφοραὶ ἀλγίσται, risulterebbero essere quelle di Agamennone; tuttavia tale menzione sarebbe molto più appropriata in riferimento ad Elettra stessa, che, nel corso della monodia e del successivo dialogo lirico con il Coro, insiste proprio sulle sue sofferenze e sulla misera condizione in cui versa (v. 132ss. οἰκτρὰν ἐν θαλάμοις λιπὼν / πατρώις ἐπὶ συμφοραῖς / ἀλγίσταισιν ἀδελφάν, 184ss. σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν / καὶ τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων, / εἰ πρόποντ' [πρέποντ Reiske 1754, εἰ πέρ ποτ L] Ἀγαμέμνονος / κούραι τᾶι [κούραι τᾶι Reiske 1754, κούρας τὰ L] βασιλεία, 208ss. αὐτὰ δ' ἐν χερνῆσι δόμοις / ναίω ψυχὰν τακομένα / δωμάτων φυγὰς πατρίων / οὐρείας ἀν' ἐρίπνας.). Alla luce di tutto ciò, è dunque opportuno riferire l'aggettivo πατρώιος al sostantivo θάλαμος, con Vettori e quasi tutti gli editori, ottenendo al tempo una sintassi più bilanciata ed un riferimento da parte di Elettra alle proprie personali sofferenze, riferimento che si configura del tutto appropriato al contesto.

**Vv. 137s. πατρί θ' αἱμάτων / αἰσχίστων ἐπίκουρος.** Seidler 1813 propose di correggere al v. 138 il tràdito ἐχθίστων in αἰσχίστων. La correzione è accettata da Diggle, Cropp, Basta Donzelli e Distilo 2012, mentre svariati studiosi tra cui Weil 1868 e 1877, Murray e Denniston *ad l.* mantengono il testo tràdito. Con la lezione manoscritta l'assassinio di Agamennone verrebbe definito «molto odioso», qualificazione a cui, di per sé, non si avrebbe nulla da obiettare. Tuttavia la correzione di Seidler restituirebbe forse una definizione più pregnante: l'uccisione di Agamennone verrebbe in tal caso definita «molto turpe». Basta Donzelli 1993, 277, nota giustamente a tal proposito che «la congettura di Seidler rende l'espressione di Elettra più rilevante, poiché sottolinea la natura particolarmente oltraggiosa del crimine, compiuto tra congiunti». La studiosa cita inoltre alcuni passi tragici in cui una uccisione tra consanguinei viene definita, per l'appunto, «molto turpe»: E. *Or.* 499, in cui proprio l'uccisione di Agamennone da parte di Clitemestra viene chiamata αἰσχίστων ἔργον, Ba. 1307 dove si legge αἰσχίστα καὶ κάκιστα a proposito del dilaniamento di Penteo da parte della madre, ed infine *Pho.* 1369 dove,

stando al testo della maggior parte dei manoscritti, Polinice auspica di compiere l'uccisione del fratello, 'impresa' definita αἰσχιστον στέφανον.

Quest'ultimo verso viene tuttavia espunto dalla maggior parte degli studiosi assieme ai due versi successivi, seguendo la proposta di Valckenaer 1755: [αἰσχιστον αἰτῶ στέφανον, ὁμογενῆ κτανεῖν. / πολλοῖς δ' ἐπήρει δάκρυα τῆς τυχῆς ὄση, / κάβλεψαν ἀλλήλοισι διαδόντες κόρας]. Già nei versi precedenti, infatti, Polinice aveva pregato Era di concedergli di uccidere il fratello: pertanto, da un lato la ripetizione di tale preghiera risulterebbe ridondante, dall'altro sembra strano che Polinice possa, poco prima del duello con il fratello, definire «molto turpe» l'uccisione di quest'ultimo: tale ammissione risulterebbe poco coerente con la precedente preghiera. Mastronarde 1994 tenta di salvare i versi dall'espunzione accettando la variante αἰτῶν per αἰτῶ al v. 1369: in tal modo i tre versi si configurerebbero come un commento da parte dal messaggero, ma verrebbe meno la simmetria con la successiva preghiera di Eteocle che resta invece priva di commento. A ciò si aggiungono delle difficoltà di ordine linguistico che riguardano in particolare il nesso τῆς τύχης ὄση, dove, come fa notare Medda 2006, 347, non è chiaro l'uso di τύχη ed il costruito con ὄση sarebbe forse eccessivamente ellittico. Risulta dunque opportuno espungere i tre versi, o quantomeno considerarli fortemente dubbi.

A prescindere da tali necessarie considerazioni in merito a *Pho.* 1369, gli altri due passi riportati da Basta Donzelli, cit. *supra*, risultano a mio avviso probanti. Accetto dunque la correzione di Seidler 1813 che inserisce nel testo una nozione, quella della natura particolarmente oltraggiosa e turpe del crimine commesso da Clitemestra, che arricchisce il testo in maniera appropriata. A ciò si aggiunga una considerazione di carattere paleografico, ovvero la frequenza con cui, nei manoscritti, αἰσχρός diventa ἐχθρός: per un elenco di luoghi in cui tale corruzione si è verificata, vd. Basta Donzelli 1993, 277. **αἰμάτων.** Per il plurale poetico cf. *supra* v. 123 σφαγαῖς e commento *ad l.*, e *infra* ad v. 483.

**Vv. 142-144 ~ 159-161a** ἐπορθοβοάσω· †ἰαχὰν αἰοιδὰν μέλος / Αἶδα, πάτερ, σοὶ† / κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους ~ ἰώ μοι <ἰώ> μοι / πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς / σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' †ἐκ / Τροίας ὄδου βουλᾶς†. Questo il testo stampato da Diggle per i versi in questione. Essi presentano alcuni problemi metrici, che avevano indotto Wilamowitz *GV*, 558s., a ritenere che in corrispondenza di essi la responsione venisse meno. Il testo è tuttavia in più punti incerto, per cui risulta più corretto ipotizzare, assieme a quasi tutti gli editori e commentatori, che tale assenza di responsione sia dovuta a delle corrottele. Numerosi interventi sono stati proposti per sanare le difficoltà presentate da questo passo, difficoltà che rimangono tuttora perlopiù irrisolte, come si può evincere dal testo stampato da Diggle e Basta Donzelli, che preferiscono porre delle croci in corrispondenza dei punti di maggiore difficoltà. Questo invece il testo e la colometria dei manoscritti, prima dell'intervento di Triclinio in L:

υ — υ — —

V. 142 ἐπορθ\*βοάσω ?  
 υ̣--- υ̣--- υ̣- -υ̣- υ̣-  
 ἰαχὰν ἀοιδὰν μέλος Ἴδιδα πάτερ  
 - υ̣ υ̣ - - υ̣ - υ̣-  
 σοὶ κατὰ γᾶς ἐννέπω γόους *dim.cho A*

in responsione con

υ̣- - -  
 V. 159 ἰὼ μοι μοι *do sync*  
 - - - υ̣ υ̣ - υ̣ - -  
 πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς σᾶς *hipp*  
 υ̣ - υ̣ - - -- υ̣ - - -  
 πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ Τροίας ὄδου βουλᾶς *ia do sp*

La maggior parte degli editori adotta invece la seguente colometria:

υ̣- υ̣- - -  
 V. 142 ἐπορθ\*βοάσω ?  
 υ̣--- υ̣--- υ̣-  
 ἰαχὰν ἀοιδὰν μέλος ?  
 -υ̣- υ̣- -  
 Ἴδιδα πάτερ σοὶ *ith*  
 υ̣ υ̣ - - υ̣ - υ̣ -  
 κατὰ γᾶς ἐννέπω γόους ?

**142** ἐπορθ\*βοάσω L, sed Zuntz 1965, 106 ἐπορθοβοάσω legebat: ἐπορθοβοάσω vel ἐπορθυβοάσω Tr: ἐπορθοβοάσω P<sup>b.c.</sup>: ἐπορθρεύσω Dindorf 1833, ἐπορθιάζω Schmidt 1886 || **143** ἰαχοῦς' Diggle in app.: Ἴδιδα Reiske 1754, prob. Diggle in app.: ἰαχὰν [ἀοιδὰν] μέλος Ἴδιδα Matthiae 1824, probb. Dindorf 1833, Paley 1858|| **143a** [Ἴδιδα] Hartung 1850, prob. Weil 1868, quo accepto πάτερ σοὶ < > Diggle in app. || **144** κάτω Hartung 1850, prob. Weil 1868 (servato ὄδου ad v. 162): ἐνέπω Seidler 1813, edd. omnes

in responsione con

υ̣- - -  
 V. 159 ἰὼ μοι μοι *do sync.*  
 υ̣ - - υ̣ υ̣ - υ̣ -  
 πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς *gl*  
 - υ̣ - υ̣ - -  
 σᾶς πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ *ith*  
 - - υ̣ - - -  
 Τροίας ὄδου βουλᾶς ?

**159** ἰὼ μοι <ἰὼ> μοι Seidler 1813, accepto ἐπορθοβοάσω ad v. 142: ἰὼ ἰὼ μοι Schmidt 1886 || **161** πάτερ, σᾶς Bothe 1802, probb. Hartung 1850, Weil 1868 et Diggle in app. || **161a** ὀδίου Hermann 1816, 550, quo accepto ἐς / Τροίαν Diggle in app.: δι' ὄδον Distilo 2012, 66: [βουλᾶς] Hartung 1850, prob. Weil 1868

Risulta tuttavia opportuna un'analisi verso per verso.

**V. 142 ἐπορθοβοάσω ~ v. 159 ἰὼ μοι <ἰὼ> μοι.** Al v. 142 sembra di leggere in L ἐπορθοβοάσω (come in effetti leggeva Zuntz 1965, 106), ma Basta Donzelli fa notare

come dopo il theta si abbia piuttosto una macchia d'inchiostro che sembra frutto di una o più correzioni, pertanto vi stampa un asterisco. Molti editori (Diggle, Kirchhoff 1867, Fix 1843<sup>7</sup> Seidler 1813) vi stampano invece la lezione di P *post correctionem*, ἐπορθοβοάσω, che, sebbene, al pari della correzione di Triclinio ἐπορθοβοάσω, non risulti attestata altrove, è sembrata in qualche modo paragonabile al verbo ἐπορθιάζω (vd. LSJ<sup>9</sup> 676 s.v. «mostly of the voice, lift up at or over») e dunque preferibile: Seidler 1813, ad esempio, così commentava *ad l.*: «ἐπορθοβοᾶν idem significare videtur, quod ἐπορθιάζειν». I vv. 139s. andrebbero dunque così tradotti: «affinché innalzi per il padre lamenti notturni». La variante ἐπορθοβοάσω è invece accolta da Murray: Denniston *ad loc.* definisce il verbo «a perfectly natural compound, 'to cry aloud in the early morning'». Accettando tale composto, si inserirebbe nel testo la nozione dell'aurora, in accordo con quanto affermato da Oreste al v. 102 ἔω γὰρ λευκὸν ὄμμ' ἀναίρεται: si avrebbe, dunque, «affinché faccia risuonare sul far dell'aurora (ὄρθρος, vd. LSJ<sup>9</sup> 1250 s.v. «the period preceding daybreak while it is still dark») lamenti notturni per il padre». Nessuna delle due varianti, metricamente equivalenti (entrambe darebbero luogo ad un reiziano, ∪ – ∪∪ – –), offre tuttavia esatta responsione con l'antistrofe, dove l'esclamazione ἰὼ μοι μοι può essere interpretabile come una forma di docmio sincopato (∪ – – –).<sup>33</sup> Gli editori che accettano l'una o l'altra delle due forme verbali tradite per il v. 142, accolgono dunque, per l'antistrofico v. 159, l'integrazione di Seidler 1813 ἰὼ μοι <ἰὼ> μοι, che restituisce un reiziano (∪ – ∪ ∪ – –), ma inserisce nel testo una forma di esclamazione non attestata altrove: proprio per questo motivo, tuttavia, essa potrebbe essersi corrotta nel più banale ἰὼ μοι μοι. Anche Distilo 2012, 60ss., preferisce intervenire sull'antistrofe piuttosto che sulla strofe. La studiosa rileva infatti come, nella coppia strofica precedente, l'esclamazione ἰὼ μοι μοι ricorra in maniera simmetrica al terzo verso tanto della strofe, quanto dell'antistrofe (vv. 114 ~ 129): sembra dunque strano che tale simmetria venga interrotta nella seconda coppia strofica, in cui il terzo verso della strofe, anziché presentare tale esclamazione, riporta una forma verbale che dà luogo ad un reiziano. La studiosa ipotizza dunque che al v. 159 dell'antistrofe possa essere caduta una forma verbale che reggesse i genitivi dei vv. 160ss. πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς / σᾶς, πάτερ κτλ. e che un copista avesse cercato di colmare la lacuna inserendo l'esclamazione ἰὼ μοι μοι sull'esempio della coppia strofica precedente: suggerisce dunque «qualcosa come 'la regina si gloria' o 'lei si vanta del terribile taglio della scure'» senza tuttavia avanzare una proposta testuale e stampando una lacuna di un reiziano al posto dell'esclamazione ἰὼ μοι μοι al v. 159. La Distilo nota infatti come in Euripide, nelle doppie coppie strofiche in responsione in cui un

<sup>33</sup>Su tale forma metrica vd. *infra* ad v. 1148s.

verso sia costituito da un'esclamazione di lamento, il lamento in responsione si trovi sempre o nella prima coppia strofica (*Alc.* 213-226 e 215-228, *Andr.* 825-829, *Suppl.* 1127-1134, *HF* 737-753, *Tro.* 578-583 e 579-584) o nella seconda (*Hel.* 191-212) con una simmetria sempre perfetta. Tuttavia non è opportuno a mio avviso elaborare una sorta di 'legge' a partire da quella che sembra piuttosto una tendenza alla simmetria (peraltro naturale nelle coppie strofiche), specie se si considera quanto poco ci sia pervenuto della produzione tragica in generale: per citare le parole di Di Benedetto 1961, 298 (un contributo mirato a studiare le numerose eccezioni che si riscontrano, in tragedia, a tale «perfetta simmetria»<sup>34</sup> che - su tutti i livelli - molta critica ha voluto ricercare nei canti tragici), «che tra strofe e antistrofe ci debba essere assoluta coincidenza [...] è una regola che, anche nella tragedia, non è esente da eccezioni»; inoltre, che in una coppia strofica un verso contenente un lamento possa senza problemi essere in responsione con un verso che ne è privo può essere testimoniato quantomeno da *E. Med.* 1271s. ~ 1285s., 1277s. ~ 1287s., dove a dei trimetri che contengono i lamenti dei bambini colpiti a morte da Medea rispondono dei 'normali' versi cantati dal Coro<sup>35</sup>. Un'altra argomentazione su cui si basa la proposta della Distilo sarebbe l'incerta dipendenza dei genitivi dei vv. 160ss. dall'esclamazione *ἰὼ μοι μοι*, che in tal modo verrebbe eliminata; tale costrutto non è tuttavia privo di paralleli: cf. *e.g.* *E. Pho.* 1290 *ἰὼ μοι πόνων*, *Alc.* 393 *ἰὼ μοι τύχας*, e, nella stessa *Elettra*, v. 1185 *ἰὼ τύχας, σᾶς τύχας*, su cui vd. *infra ad l.*

Per sanare dunque quella che viene avvertita come una asimmetria, Kovacs propone invece l'inserimento di un terzo mesodo, che egli chiama β (denominando dunque γ quello dei vv. 150-156), costituito dai vv. 140-142, aggiungendo, dopo il v. 143, l'esclamazione *ἰὼ μοι μοι*: tale sistemazione sembra tuttavia artificiale e non può essere accolta: in questo modo la strofe β verrebbe infatti a mancare dei primi due versi, quando in realtà essi sarebbero traditi e in perfetta responsione con quelli dell'antistrofe.

Poiché il v. 159 dell'antistrofe risulta di per sé inappuntabile, mentre d'altro canto il v. 142 della strofe presenta dei problemi di trasmissione e nessuna delle forme verbali ivi tradite (*ἐπορθοβοῶσω* o *ἐπορθοβοῶσω*) risulta attestata altrove, è forse più appropriato, a mio avviso, ritenere che la corruzione si celi nella strofe e analizzare le proposte di correzione avanzate per il verso 142. Dindorf 1833 proponeva, per il v. 142, la correzione

<sup>34</sup>Distilo 2012, 62.

<sup>35</sup>Questo dialogo lirico presenta ad ogni modo qualche difficoltà metrica che ha fatto sì che si dubitasse della sua natura responsiva (così ad esempio Wilamowitz 1880, 502), ma si tratta di irregolarità che possono essere facilmente sanate da agili interventi, come ad esempio *τί δῆτ(α)* al posto del tradito *τί δῆποτε* al v. 1290 proposto da Elmsley, e lo spostamento dei vv. 1271s. dopo 1273s. Sull'anomalia per cui, nei versi appena citati, i trimetri giambici della strofe sono pronunciati dai bambini mentre quelli dell'antistrofe sono cantati dal Coro, vd. Di Benedetto 1961, 300ss., Mastronarde 2002, 363. Per la tipologia della scena vd. invece *infra* pp. 189ss.



ἐπορθρεύσω (υ – – –), che restaura la responsione con il v. 150. Il verbo ἐπορθρεύω è attestato soltanto in autori tardi ed in Esichio ε 5504 Latte ἐπορθρεῦσαι. ἀγρυπνήσαι e *Suda* ε 2814 Adler ἐπορθρεῦσαι. ἀγρυπνήσαι· ἢ πρὸ ἡμέρας ἐπεγεροθῆναι, ed il suo significato sembrerebbe essere «alzarsi di buon mattino», cf. LSJ<sup>9</sup> 676 s.v. «rise early». In tragedia è tuttavia impiegato l'omologo verbo non composto ὀρθρεύω, dal significato di «essere sveglio all'alba»: cf. E. *Supp.* 977 γόοισι δ'ὀρθρευόμενα «stando sveglia con lamenti sul far dell'aurora», E. *Phaeth.* fr. 773.25 K. ὀρθρευόμενα γόοις Ἴτιν «piangendo Iti all'alba, con lamenti» e *Tro.* 182s. ὦ τέκνον, ὀρθρεύουσιν (Musurus, ὀρθρεύου σὺν codd.) ψυχὰν / κπληχθεῖς ἦλθον φρίκαι<sup>36</sup>; cf. anche Theoc. 10.57s. πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα / μυθίσδεν τᾶι ματρὶ κατ' εὐνὰν ὀρθρευοίσαι, su cui vd. Gow 1952 *ad l.* per lessicografia su ὀρθρεύω. Sulla scorta di tali passi (*Supp.* 977 e *Phaeth.* fr. 773.25 K. mostrano peraltro il sostantivo γόος in dipendenza proprio dal verbo ὀρθρεύω, come si avrebbe nel nostro passo dell'*Elettra*) la congettura di Dindorf è stata riproposta da West 1980, 14 che mette peraltro in evidenza come il tràdito ἐπορθροβοάω, accettato da Murray e Denniston, non possa in alcun modo essere un «perfectly natural compound»<sup>37</sup>, poiché il verbo βοάω può dar luogo a dei composti soltanto con l'aggiunta di preposizioni come ἀνά, ἐξ etc. Accogliere la proposta di Dindorf al v. 142 comporta però la correzione dell'accusativo γόους νυχίους del v. 139 nel dativo corrispondente γόοις νυχίοις, poiché in tutti i passi sopra citati il verbo ὀρθρεύω regge il dativo del sostantivo che esprime il lamento, mentre l'accusativo, nel frammento del *Fetonte*, è relativo alla persona per cui si piange. Il testo reciterebbe allora, vv. 139s. ἵνα πατρὶ γόοις νυχίοις / ἐπορθρεύσω,

«affinché prima dell'aurora sia sveglia con lamenti notturni per il padre, *i.e.* affinché prima dell'aurora innalzi lamenti notturni per il padre».

Un'altra proposta per il v. 142 è ἐπορθριάσω, «leverò li grido», di Schmidt 1886, che presuppone, al fine di ottenere responsione strofica, anche la correzione v. 159 di ἰὼ μοι μοι in ἰὼ ἰὼ μοι. Il verbo ἐπορθριάζω è amato da Eschilo che lo usa con il dativo γόοις in *Pers.* 1050 ἐπορθρίαξέ νυν γόοις, con l'accusativo in *Ag.* 28s. ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα τῆιδε λαμπάδι / ἐπορθρίαζειν, *Ag.* 1119s. ποίαν Ἐρινὺν τήνδε δόμασιν κέληι / ἐπορθρίαζειν;. Già Seidler 1813 aveva ipotizzato che il verbo ἐπορθροβοάω, che egli accettava al v. 142,

<sup>36</sup>Per questo verso delle *Troiane* è da accogliere, con Seidler 1812, Di Benedetto 1961, 319, Diggle, Biehl 1989 *ad l.* la correzione ὀρθρεύουσιν operata da Musuro nell'Aldina al posto del tràdito ὀρθρεύου σὺν accolto da Murray, che era pertanto costretto ad introdurre un cambio di interlocutore tra un verso e l'altro. Con il testo tràdito Ecuba darebbe al Coro una risposta secca e dal significato poco coerente con le domande con le vengono rivolte, ed inoltre non sarebbe chiaro il senso dell'espressione «leva dritta la tua anima». Accogliendo tale correzione, Ecuba direbbe invece al Coro: «O figlia, qui nel mattino nell'animo mi trovo scossa da un brivido di terrore» (trad. di Ester Cerbo in Di Benedetto 1998). Vd. comunque *contra* Lee 1976 *ad l.*

<sup>37</sup>Denniston *ad l.*

avesse lo stesso significato di ἐπορθιάζω (vd. *supra*), ma, oltre alla difficoltà di spiegare come mai un verbo di dizione tragica come ἐπορθιάζω possa essersi corrotto nell'insolito ἐπορθοβοάω o ἐπορθοροβοάω, la proposta presenta il punto debole di dover intervenire sia in strofe che antistrofe ottenendo peraltro, in entrambi i luoghi, un metro dall'interpretazione non chiara (˘ – ˘ – –).

Vagliate tutte le proposte, fermo restando che quella di Seidler 1813 (v. 142 ἐπορθοβοάσω ~ v. 159 ἰὼ μοι <ἰώ> μοι), accettata da Diggle e Basta Donzelli, sembri forse essere la più economica, è opportuno chiedersi se non si possa, con West cit. *supra*, spezzare una lancia in favore dell'emendamento di Dindorf ἐπορθρεύσω al v. 142. L'intervento, è da dire, non sembra particolarmente economico poiché il composto ἐπορθρεύω, diversamente dal verbo semplice ὀρθρεύω, non risulta attestato in tragedia ed inoltre il suo inserimento comporta la correzione del nesso γόους νυχίους al v. 139 in γόοις νυχίοις. Tuttavia, proprio la prima delle due obiezioni potrebbe spiegare l'origine della corruzione: un copista, non essendo avvezzo alla forma ἐπορθρεύσω, ritenendo che potesse significare qualcosa come «levare alti lamenti», poteva magari aver alterato la seconda parte del verbo in –βοάσω proprio per inserire la nozione delle grida; per quanto riguarda invece l'eventuale corruzione di γόοις νυχίοις nel trådito γόους νυχίους, è da rilevare come un'alterazione che da ΓΟΟΙΣΝΥΧΙΟΙΣ abbia portato a ΓΟΟΥΣΝΥΧΙΟΥΣ sia facilmente ipotizzabile. Tale proposta avrebbe il vantaggio di inserire, al v. 142, un verbo che, sebbene non attestato in tragedia con il preverbo ἐπί, risulta essere di dizione tragica nella sua forma semplice, specie se accompagnato dal sostantivo γόος come nel nostro passo; si lascerebbe inoltre inalterata nell'antistrofe l'esclamazione ἰὼ μοι μοι che di per sé non crea alcun problema e si configura anzi, nella monodia, come una sorta di *refrain* che scandisce i lamenti di Elettra.

**V.143 ἴαχάν ἀοιδάν μέλος† ~ 160 πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς.** Il nesso ἴαχάν ἀοιδάν μέλος al v. 143, oltre a non offrire esatta responsione con il verso 160 dell'antistrofe, che dà luogo ad un gliconeo, si configura, per usare le parole di Denniston *ad l.*, come «a most unlikely catalogue». La maggior parte della critica ha pertanto cercato di eliminare dal testo ἀοιδάν, o correggendolo o espungendolo come glossa. Ha avuto molto successo, ad esempio, la correzione di ἀοιδάν in Αἶδα, gen. dorico di Ἄιδης, proposta da Reiske 1754 ed accettata da svariati editori e studiosi: Hermann 1816, 550, Hartung 1850, Weil 1868, Wecklein 1898, Murray, Diggle in apparato, Distilo 2012, 89. Tale intervento dà luogo al nesso Αἶδα μέλος, «canto di Ade», con cui cf. E. *Supp.* 773 Ἄιδου μολπᾶς, introducendo un'immagine, quella del 'canto per i morti' o 'canto di / per Ade' frequente nelle

lamentazioni. Essa sembra anzi costituire uno stilema con cui Euripide riprende e rielabora il famoso ossimoro eschileo di *A. Cho.* 150 παιᾶνα τοῦ θανόντος e *Sept.* 869 Αἶδα τ'έχθρον παιᾶνα<sup>38</sup>: cf. in particolare E. *HF* τὸν Ἄιδα χορὸν ἀχήσω «intonerò un canto di Ade»<sup>39</sup>, *IT.* 182s. μοῦσαν ... / τὰν ἐν μολπαῖς Ἄιδας ὑμνεῖ «la melodia ... / che Ade fa risuonare nei canti», *Alc.* 424 παιᾶνα τῶι κάτωθεν ed infine *Hel.* 177s. παιᾶνα / νέκυσιν ὀλομένοις, in una monodia che presenta alcune affinità con questa di Elettra, si pensi appunto ai vv. 176ss. dove Elena auspica che Persefone «riceva» da lei, «nel buio notturno del palazzo (ὑπὸ / μέλαθρα νύχια), un lacrimevole peana per i morti»<sup>40</sup>; come Elena, anche Elettra leva i suoi lamenti per il padre morto nel buio notturno, cf. v. 181 δάκρυσι νυχεύω e *supra* ad vv. 143. Tale intervento darebbe luogo ad un gliconeo, ἰαχὰν Αἶδα μέλος (υ - υ - υ - υ - υ -), in responsione con l'antistrofico 160 πικρᾶς μὲν πελέκεως τομαῖς (- - - υ - υ - υ - υ -, *gl.*). Esso viene accolto anche da Diggle in apparato, che, pur preferendo, per ragioni di cautela, stampare il testo tradito tra croci (come d'altra parte Basta Donzelli), propone anche di correggere ἰαχὰν nel participio ἰαχουσ', metricamente equivalente, ottenendo una sintassi più agile: mantenendo ἰαχὰν, non sarebbe infatti chiaro se gli accusativi del v. 143 dipendano dal verbo del v. 142, che per Diggle è ἐπορθοβοάω, o se siano in dipendenza da ἐνέπω (Seidler, ἐννέπω L) del v. 145 assieme all'accusativo γόους; con la correzione proposta da Diggle tale *impasse* verrebbe risolta, poiché avremmo, per i vv. 141ss. «... affinché levi per il padre lamenti notturni; facendo risuonare un canto di Ade, o padre, per te»<sup>41</sup>, intono lamenti di sotterra», mentre, conservando ἰαχὰν al v. 142 (e stampando ἐπορθοβοάσω con Diggle), si avrebbe, per i vv. 141ss., «affinché levi lamenti notturni per per il padre, un grido, un canto di Ade, di Ade o padre, per te intono, lamenti di sotterra». Tuttavia, da un lato è lecito chiedersi quanto sia opportuno aspettarsi, in un canto euripideo, una estrema chiarezza sintattica: sono infatti numerosi, nei cori o nelle monodie di Euripide, quei casi di ambiguità che Stanford 1939, 56ss., chiamava «phrasal

<sup>38</sup>Vd. in merito Garvie 1986, 81s., Haldane 1965, 33, e, sul peana per i morti, Rutherford 2001, 119, Firinu 2012, 60 n.210. Sul peana in tragedia vd. Rutherford 1995, 121ss., 2001, 115s. L'ossimoro a cui tali espressioni danno luogo risulta tanto più evidente se si pensa a quei passi tragici in cui la morte o Ade vengono descritti come implacabili e/o impossibili da persuadere con sacrifici, offerte, o, appunto, canti: cf. e.g. A. fr. 161 R. μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δάρων ἐρᾶ, / οὐδ' ἄν τι θύων οὐδ' ἐπισπένδων ἄνοις, οὐδ' ἔστι βωμὸς οὐδὲ παιωνίζεται su cui vd. Pennesi 2008, 102, Curti 2008, 147, S. fr. 523 R. in cui l'Ade è definito ἀκτὰς ἀπαιώνας ed. E. *IT* 183 dove «Ade fa risuonare nei canti una melodia senza peani», δίχα παιώνων.

<sup>39</sup>Cf. E. *Supp.* 75 χορὸν τὸν Ἄιδας σέβει, su cui vd. Collard 1975, 127 *ad l.* che interpreta l'espressione come «funeral dirge», ma fa giustamente notare Firinu 2012, 15 n.11, come nell'interpretazione del passo si debba tener conto della componente coreutica. Vd. anche Willink 1990a, 345, che parla di una «ritual funerary group-performance with music and movement».

<sup>40</sup>Su questi versi dell'*Elena* vd. *infra* ad vv. 1185s.

<sup>41</sup>Per il v.144 Diggle adotta in apparato l'espunzione di Αἶδα proposta da Hartung 1850 e Weil 1868, ma vd. *infra ad l.*

ambiguity», in cui le reggenze tra verbi e sostantivi, o sostantivi e aggettivi, non sono chiare: cf., nella stessa *Elettra*, vv. 443s. Ἡφαίστου χρυσέων ἀκμόνων / μόχθους ἀσπιστὰς ἔφερον τευχέων, 445 ἀνά τ' ἐρμυνάς Ὅσσης ἱερὰς νάπας, su cui vd. *infra ad l.*, 1093s. εἰ δ' ἀμείψεται / φόνον δικάζων φόνος κτλ., su cui vd. *infra* n. 254. D'altro canto tale 'problema' viene meno accettando la correzione ἐπορθρεύσω di Dindorf 1833 al v. 142: in questo modo si avrebbe «affinché sia sveglia prima dell'aurora con lamenti notturni per il padre; un grido, un canto di Ade, di Ade, o padre, per te intono come lamenti di sotterra», dove γόους al v. 145 può essere considerato come apposizione di ἰαχάν e μέλος; similmente anche Denniston *ad l.*: «Perhaps ἰαχὰν μέλος and γόους are all accusatives in apposition after ἐνέπω».

Matthiae 1724 proponeva invece l'espunzione di ἀοιδάν come glossa di ἰαχάν, che avrebbe estromesso dal testo un genitivo Αἶδα, considerato anche che tale genitivo è ripetuto al verso successivo: leggeva pertanto, al v. 143, ἰαχάν, μέλος Αἶδα (υ υ – υ υ – υ –, *gl.*), testo accolto da Dindorf 1833 e Paley 1850: la trasposizione del sostantivo μέλος non sembra tuttavia convincente, e, se si vuole accettare Αἶδα per ἀοιδάν, risulta più economico pensare ad una corruzione di natura paleografica piuttosto che ad una glossa intrusa nel testo.

Alla luce delle precedenti considerazioni sono dunque incline ad accogliere la semplice correzione Αἶδα per ἀοιδάν, che inserisce nel testo un'immagine, quella del canto di / per Ade, che, come si è sopra visto, risulta frequente in tragedia ed in particolare in Euripide. Un copista potrebbe aver facilmente banalizzato la lezione Αἶδα in ἀοιδάν, magari pensando che potesse trattarsi di un'intrusione dal verso successivo, dove tale genitivo viene ripetuto.

**V.143a †Αἶδα, πάτερ, σοὶ† ~161 †σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ'† ἐκ.** Il testo tràdito per questa coppia di versi, che darebbe luogo ad un itifallico, è stampato tra croci da Diggle e Basta Donzelli poiché entrambi lo ritengono irrimediabilmente corrotto. Diggle avanza tuttavia in apparato una possibile soluzione, a partire dall'espunzione del genitivo Αἶδα nella strofe operata da Hartung 1850 e accettata da Weil 1868. Reputando dunque Αἶδα una intromissione proveniente dal verso precedente, dove, sempre in apparato, propone di accettare la correzione di Reiske 1754 Αἶδα per ἀοιδάν, egli ipotizza che dopo πάτερ σοι potesse essere caduto qualcosa che avesse la forma metrica di un baccheo; nell'antistrofe accetta dunque l'inversione del nesso σᾶς πάτερ in πάτερ σᾶς, proposta sempre da Hartung 1850, ottenendo un parallelismo con il sintagma πάτερ σοι della strofe. Il verso 161 sarebbe così costituito da due bacchei (πάτερ σᾶς, πικρᾶς δ' ἐκ υ-- υ--), forma metrica

più adatta a questo contesto rispetto all'itifallico a cui darebbe luogo il testo tràdito. Questa dunque la sistemazione proposta da Diggle per la coppia di versi in questione:

V. 143a  $\overset{\cup}{\text{πά}}\text{-}\overset{-}{\text{τερ}}\ \overset{\cup}{\text{σο}}\text{-}\overset{-}{\text{ι}}$  < > 2ba

in responsione con

V. 161  $\overset{\cup}{\text{πά}}\text{-}\overset{-}{\text{τερ}}\ \overset{\cup}{\text{σᾶ}}\text{-}\overset{-}{\text{ς}}$ ,  $\overset{\cup}{\text{πικ}}\text{-}\overset{-}{\text{ρᾶ}}\text{-}\overset{\cup}{\text{ς}}$  δ' ἐς 2ba  
 ἐς Diggle, vd. *infra* ad v. 161

Non convince tuttavia, in tale assetto, la lacuna postulata dopo *πάτερ σοι*.

Hartung 1850 invece, sul cui testo si basa quello proposto da Diggle, benché al v. 143a espungesse *Αἶδα*, non vi postulava alcuna lacuna. Eliminava infatti *βουλᾶς* al v. 161a dell'antistrofe, mantenendovi il tràdito *ὄδου* e spostandovi il nesso *πικρᾶς δ' ἐκ* dal precedente v. 161; al v. 144 della strofe correggeva *κατὰ* in *κάτω* a fini responsivi (ma per il versi 144~161a vd. *infra ad l.*):

V. 143a  $\overset{\cup}{\text{πά}}\text{-}\overset{-}{\text{τερ}}\ \overset{-}{\text{σο}}$  ba

$\overset{\cup}{\text{κά}}\text{-}\overset{-}{\text{τω}}\ \overset{\cup}{\text{γᾶ}}\text{-}\overset{-}{\text{ς}}\ \overset{\cup\cup}{\text{ἐν}}\text{-}\overset{\cup}{\text{έ}}\text{-}\overset{-}{\text{πω}}\ \overset{\cup}{\text{γό}}\text{-}\overset{-}{\text{ου}}\text{-}\overset{-}{\text{ς}}$  gl

in responsione con

V. 161  $\overset{\cup}{\text{πά}}\text{-}\overset{-}{\text{τερ}}\ \overset{-}{\text{σᾶ}}\text{-}\overset{-}{\text{ς}}$   
 $\overset{\cup}{\text{πικ}}\text{-}\overset{-}{\text{ρᾶ}}\text{-}\overset{\cup}{\text{ς}}$  δ' ἐκ Τροΐας ὄδου gl

Che un *colon* possa essere costituito da un solo baccheo appare tuttavia dubbio, come non convince il tràdito *ὄδου* al v. 161a dell'antistrofe; la correzione *κάτω* può essere invece di per sé plausibile: l'espressione *κάτω*, sebbene impiegata per lo più come avverbio, è tuttavia utilizzata in qualità di preposizione in *El.* 677 *σύ τ' ὤ κάτω γῆς ἀνοσίως οἰκῶν πάτερ* e *Alc.* 45 *πῶς οὖν ὑπὲρ γῆς ἐστι κοῦ κάτω χθονός, etc.*

Diggle e Basta Donzelli reputano corrotto il testo tràdito principalmente a causa dell'itifallico a cui esso darebbe luogo, metro che Diggle cerca dunque di 'normalizzare' in

*2ba*, in quanto risulterebbe più accettabile nel contesto metrico della monodia<sup>42</sup>. Euripide non risulta infatti avvezzo all'uso dell'itifallico in contesti eolo-coriambici, peraltro in posizione non clausolare: tuttavia si avrebbe un itifallico in tale contesto proprio nel primo stasimo dell'*Elettra*, vv. 453 ~ 465 (dopo dei dattili), se al v. 465 si legge, come sembra opportuno, ἄλιόιο con Wilamowitz, *GV* 327<sup>43</sup>; si ha inoltre un itifallico dopo un enoplio in *Ion*. 1979 ~ 1095<sup>44</sup>, dopo un wilamowitziano in *IT* 1048s. ~ 1070s. Aggiungerei che se *2ba* può essere un *colon* accettabile in un contesto eolo-coriambico, un itifallico non dovrebbe essere considerato aberrante, trattandosi, al pari di *2ba*, di una forma di dimetro giambico sincopato: sarei dunque, seppur con qualche riserva, tentata di accettarlo mantenendo, al v. 145, il trådito Αἶδα πάτερ σοι con Hermann 1816, Murray, Denniston, Distilo 2012. Per la ripetizione Αἶδα μέλος, / Αἶδα πάτερ σοι κτλ. tra i vv. 144 e 145 cf. *infra* v. 1185 ἰὼ τύχας, σᾶς τύχας e vd. commento *ad l.* Sulla ripetizione come figura particolarmente amata da Euripide vd. inoltre Breitenbach 1967, 214ss. e *infra* ad v. 1186.

**V. 144 κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους ~ V. 161a †Τροίας ὄδου βουλᾶς†.** Al v. 144 ἐνέπω è correzione di Seidler per il trådito ἐννέπω, accettata da tutti gli editori: essa, infatti, restituisce agilmente un gliconeo (υ υ - υ υ - υ -). Il corrispettivo v. 161a dell'antistrofe è invece stampato tra croci da Diggle e Basta Donzelli: esso risulta infatti ametrico e di per sé non offre un senso accettabile: «(Ahimé, per) gli amari piani dalla strada da Troia (?)» Il nesso ἔκ Τροίας ὄδου non risulta di facile intelligibilità e qualche perplessità ha riguardato anche il sostantivo βουλή, che dovrebbe far qui riferimento al piano ordito da Clitemestra per 'accogliere' il marito al suo ritorno, come *Elettra* spiegherà nei versi immediatamente successivi: si suppone dunque che abbia lo stesso significato di ἐπιβουλή, vd. LSJ<sup>9</sup> 626 s.v. «plan formed against another, plot, scheme»<sup>45</sup>. Non si è tuttavia obbligati ad intendere il sostantivo nello specifico significato di «piano ordito contro qualcuno, tranello»: esso può più genericamente essere inteso come «progetto» o, con LSJ<sup>9</sup> 325 s.v. βουλή, 3 «deliberation»: nel nostro verso è infatti compito dell'aggettivo πικρός darvi una connotazione negativa, in modo tale che esso si riferisca alle trame di Clitemestra. Cf., per un uso simile, *E. Med.* 412 ἀνδράσι μὲν δόλαι βουλαί. Non colgono pertanto nel segno, a mio avviso, Hartung 1825 e Weil 1868 che espungevano il termine

<sup>42</sup>Il colon *2ba* si rinviene in *incipit* di strofe seguito da un gliconeo in *Supp.* 990=1012 e preceduto da eolo-coriambi in *Supp.* 1002=1025; in *Tro.* 321=337 *2ba* sono invece seguiti da un gliconeo.

<sup>43</sup>Vd. *infra* ad v. 465.

<sup>44</sup>Sul verso vd. Diggle 1974, 25ss.

<sup>45</sup>Così ad esempio Basta Donzelli 1993, 282.

βουλᾶς mantenendo invece il trādito ὄδου<sup>46</sup>: al contrario, la corruzione si cela proprio in corrispondenza del nesso ἐκ Τροίας ὄδου, e non sembra coinvolgere il termine βουλᾶς.

Una correzione che ha avuto discreto successo tra gli studiosi è stata ὀδίου per ὄδου (vd. LSJ<sup>9</sup> 1198 s.v. ὀδιος, «belonging to a way or journey») proposta da Hermann 1816, 550 e stampata da Paley 1858, Wecklein 1898 e Murray. Accogliendo tale proposta, il nesso πικρᾶς δ'ἔκ Τροίας ὀδίου βουλᾶς viene generalmente interpretato come «ahimé, per il funesto progetto relativo al viaggio da Troia»<sup>47</sup> o «decision to return from Troy»<sup>48</sup>: il termine βουλᾶς viene pertanto, in questo modo, riferito ad Agamennone, ma a tal proposito notava giustamente Denniston, con una punta di ironia: «What else was Agamemnon to do? Naturalize himself as a Trojan?». Una possibile via per superare tale *impasse* è stata tentata da Diggle in apparato, che propone, per i vv. 161a s.,

$\cup - - \cup - -$ V. 161a πᾶτερ σᾶς, πικρᾶς δ'ἔς	2ba
$\cup\cup - \cup\cup - - -$ Τροΐαν ὀδίου βουλᾶς	gl.

La dieresi Τροΐαν ( $\cup \cup -$ ) viene postulata da Diggle per ottenere esatta responsione con il gliconeo della strofe, v. 144, in cui, accettando la correzione ἐνέπω di Seidler 1813, figura un gliconeo di questa forma:  $\cup \cup - \cup \cup - \cup -$ . Una responsione tra un gliconeo con attacco  $\cup \cup$  ed uno con attacco  $- -$  viene comunque ammessa da Itsumi 1983, 72; vd. anche Itsumi 1984, 66-82.

In tal modo, tuttavia, «l'amaro piano» sarebbe quello, concepito da Agamennone, di distruggere Troia: «ahimé, per l'amaro piano concepito sulla strada per Troia». Si introdurrebbe quindi nel testo il ricordo della spedizione troiana, visto come «the first fatal action of a series to which the axe blow formed the climax»<sup>49</sup>. Tale riferimento risulta tuttavia inappropriato in questo contesto: nell'*Elettra*, la spedizione a Troia di cui Agamennone fu a capo viene sempre ricordata con accenti fortemente celebrativi, basti pensare al primo stasimo, vv. 442-486, e non si fa alcun riferimento all'idea, di matrice eschilea, delle colpe di cui Agamennone si sarebbe macchiato a causa di essa.<sup>50</sup> I versi

<sup>46</sup>Per la sistemazione del testo da loro proposta, vd. *supra* ad vv. 144 ~ 161.

<sup>47</sup>Così traduce Basta Donzelli 1993, 281.

<sup>48</sup>Traduzione di Paley 1858.

<sup>49</sup>Diggle 1969, 52.

<sup>50</sup>Anche l'uccisione di Ifigenia viene in un certo modo passata sotto silenzio nella tragedia: *Elettra* non vi fa mai menzione, e anche Clitemestra, esponendo le ragioni che la condussero ad uccidere Agamennone, sembra quasi dare maggior rilevanza all'adulterio con Cassandra che non al sacrificio della figlia. Questo in linea con il particolare approccio di questa tragedia nei confronti del mito e della rielaborazione letteraria di quest'ultimo operata dal precedente eschileo: a differenza dell'*Oresteia*, infatti, nell'*Elettra* l'agire dei personaggi è motivato perlopiù da pulsioni meramente umane ed ha ben

immediatamente successivi, inoltre, descrivono proprio «la crudele accoglienza ricevuta da Agamennone al suo ritorno in patria e presuppongono che nel v. 161 del ritorno da Troia si tratti (i vv. 162-166, introdotti asindeticamente, sembrano spiegare perché quel ritorno fu così amaro)». <sup>51</sup> Su questa strada, tenta una sua proposta Distilo 2012, 66, che per il v. 161a suggerisce, mantenendolo il testo trådito al v. 161,


 Τροίας δι' ὁδὸν βουλᾶς tel

«il progetto maturato nel viaggio da Troia», dove «il progetto» è quello elaborato da Clitemestra durante il ritorno di Agamennone da Troia. La preposizione διὰ avrebbe dunque valore temporale come in Hom. *Il.* II 57 διὰ νόκτα.

E' tuttavia lecito chiedersi se il significato ricercato dalla Distilo, ovvero quello che ci si aspetterebbe al v. 161a, non sia più facilmente ricavabile proprio se si vi si accettasse la correzione ὀδίου di Hermann 1816. L'aggettivo ὀδιος, -ου, vd. LSJ<sup>9</sup> 1198 s.v., «belonging to a way or journey», ricorre in Eschilo e sembra avere un significato generico: in *Ag.* 104s. ὀδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν / ἐκτελέων, esso ha il significato di «alla guida della spedizione», cf. la traduzione di Medda in Medda – Battezzato – Pattoni 1995, 239 «il fatale comando di uomini fiorenti alla guida della spedizione» e vd. Fraenkel 1950, II ad l. «a Greek would understand ὀδιον κράτος since he can say τῆς ὀδοῦ κρατεῖν»; in *Ag.* 157 Calcante proclama il suo presagio ἀπ' ὀρνίθων ὀδίω, «in base ad uccelli che appaiono per strada», cf. la traduzione di Medda, cit. *supra* 245 «basandosi sul volo degli uccelli che accompagnavano la spedizione»; infine, come attesta Esichio, ε 88 Latte, ὀδιος era anche epiteto di Hermes protettore dei viaggiatori, e statue del dio si trovavano spesso al ciglio delle strade. Sembra dunque che il generico significato di ὀδιος «concernente la strada» sia piuttosto duttile e possa mutare sfumatura in base al contesto: se in *Ag.* 104 ὀδιον κράτος è il «potere che guida / accompagna la spedizione» e in *Ag.* 157 ὀδιοὶ ὀρνίθεσσι sono gli «uccelli che appaiono sulla strada / durante la spedizione», nel nostro verso dell' *Elettra* la ἐκ Τροίας ὀδιος βουλή può essere «il piano concepito durante il ritorno da Troia». Che il piano sia concepito da Clitemestra risulta piuttosto scontato ed immediatamente intellegibile per qualsiasi ascoltatore: d'altra parte i versi immediatamente successivi, in cui *Elettra* rievoca la crudele accoglienza riservata da Clitemestra al marito, dirimerebbero ogni dubbio. Accogliendo tale intervento, si attribuisce di certo ad Euripide un lessico di una pregnanza semantica tipicamente propria di Eschilo, ma il testo ne risulta arricchito ed

---

poco a che fare con istanze relative al piano della giustizia divina, che invece avevano tanta parte nell'agire dei personaggi eschilei. Vd. comunque a tal proposito Basta Donzelli 1978 *passim*, *infra* ad vv. 11156, e pp. 215ss.

<sup>51</sup>Basta Donzelli 1993, 281s.



inoltre la corruzione ὄδου è ben più facilmente spiegabile a partire da un eventuale ὀδίου, aggettivo prezioso e dal significato probabilmente non chiaro per un copista, che non dal più banale e semplice δι' ὀδόν proposto da Distilo 2012. Accetterei dunque, per il verso in questione, la correzione di Hermann 1816, 550 ὀδίου, intendendo, forse con un certo azzardo, il nesso ἐκ Τροίας ὀδίου βουλᾶς come «il piano elaborato durante il (tuo) ritorno da Troia».

Cf. infine, per l'anafora πικρᾶς ... πικρᾶς che figura ai vv. 160s., S. *El.* 193s. οἰκτρά μὲν νόστοις αὐδᾶ, / οἰκτρά δ' ἐν κοίταις πατρῶναις ὅτε οἱ παγγάλκων ἀνταία / γενύων ὠρμάθη πλαγά, dove l'anafora οἰκτρά ... οἰκτρά occorre in contesto particolarmente affine a quello dei versi in questione: Elettra sta infatti ricordando il «colpo della scure bronzea» che trafisse Agamennone poco dopo il suo ritorno (νόστοις): in virtù delle numerose affinità, anche lessicali, che occorrono tra le due monodie, questo paragone potrebbe anche avallare l'interpretazione sopra data dell'aggettivo ὀδῖος come facente riferimento al piano concepito da Clitemestra durante il ritorno di Agamennone da Troia.

In definitiva, per i vv. 142-144 ~ 159-161a proponerei il seguente testo:

<p> <math>\cup - - -</math>  V. 142 ἐπορθρεύσω·  <math>\cup\cup - \cup\cup - \cup -</math>  ἰαχάν, Αἶδα μέλος  <math>- \cup - \cup - -</math>  Αἶδα, πάτερ, σοὶ  <math>\cup \cup - \cup\cup - \cup -</math>  κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους </p>	<p> <i>do sync</i>   <i>gl</i>   <i>ith</i>   <i>gl</i> </p>	<p> «(...affinché con lamenti notturni)  sia sveglia prima dell'aurora;  un grido, un canto di Ade,  di Ade, o padre per te  intono, lamenti di sotterra». </p>
--	--	---

**142** ἐπορθρεύσω Dindorf 1833 || **143** Αἶδα Reiske 1754 || **144** ἐνέπω Seidler 1813.

in responsione con

<p> <math>\cup - - -</math>  V. 159 ἰώ μοι μοι  <math>\cup - - \cup\cup - \cup -</math>  πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς  <math>- \cup - \cup - -</math>  σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ  <math>\cup\cup - \cup\cup - - -</math>  Τροίας ὀδίου βουλᾶς </p>	<p> <i>do sync</i>   <i>gl</i>   <i>ith</i>   <i>gl</i> </p>	<p> «Ahimé,  per l'amaro taglio della scure  a te inflitto, ahimé, o padre,  per l'amaro piano concepito  durante il tuo ritorno da Troia. </p>
--	--	---

**161a** ὀδίου Hermann

**V. 144s.** γόους ... οἷς ... λείβομαι. Il verbo λείβομαι, stampato da Diggle e Basta Donzelli e approvato da Denniston *ad l.*, 67, è frutto di una congettura di Wecklein 1868, laddove

invece i manoscritti recano διέπομαι, accettato da Paley 1858, Weil 1868 e 1877, Murray e letto in questo verso dell'*Elettra* anche da LSJ<sup>9</sup> 425 II s.v. διέπω, che classificano questa occorrenza come unico luogo in cui il verbo sarebbe utilizzato al medio ed avrebbe l'accezione di «to be ever engaged in»: Elettra dunque, ai versi in questione, affermerebbe, secondo il testo trådito, di «tenersi sempre occupata durante il giorno con lamenti». Senonché, altrove, il verbo ha sempre il significato transitivo di «manage, conduct», spesso in riferimento a sostantivi come πόλεμος, στρατός, μάχη: cf. *e.g. Il.* I 165s. τὸ μὲν πλεῖον πολυαῖκος πολέμοιο / χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ', 207 διέπε στρατόν, *A Pers.* 193s. πολέμους πυργοδαῖκτους διέπειν, mentre in *A. Eum.* 931 πάντα γὰρ αὐται τὰ κατ' ἀνθρώπους / ἔλαχον διέπειν, ha il significato di «amministrare», detto della prerogativa propria delle Erinni/Eumenidi di amministrare/gestire le sorti degli uomini.

Il testo sembra dunque da correggere. Accettando l'intervento di Wecklein, con Diggle e la Basta Donzelli, Elettra direbbe, ai vv. 142ss., «...un grido, un canto di Ade, di Ade, o padre, per te intono, lamenti di sotterra con cui sempre di giorno mi struggo». Il verbo veicolerebbe inoltre l'idea della 'libagione di lacrime' che Elettra invierebbe al padre: λείβω, all'attivo, ha appunto il significato di «versare, versare in libagione», cf. LSJ<sup>9</sup> 1034 s.v., «pour, pour forth», detto spesso, metaforicamente, di lacrime e simili (cf. *Il.* XIII 88 τοὺς οἷ γ' εἰσορόωντες ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβον, 658 μετὰ δέ σφι πατήρ κίε δάκρυα λείβων, *Od.* V 84, XVI 214, *A. Sept.* 51 πρὸς ἄρμ' Ἀδράστου χερσὶν ἔστεφον, δάκρυ / λείβοντες, οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα. Un tale uso metaforico del verbo si riscontra anche in *E. Supp.* 1118s. dove il Coro di madri esorta le ancelle a prendere le urne contenenti le ceneri dei figli, poiché ormai non ha più forza πολλοῦ τε χρόνου ζώσης μέτρα δὴ / καταλειβομένης τ' ἄλγεσι πολλοῖς, «vivendo ormai da molto tempo e struggendomi in pianto per tutti i miei dolori»; cf. anche *E. Andr.* 532 λείβομαι δάκρυσιν κόρας, nesso che potrebbe essere reso con «bagno gli occhi di lacrime» ed *Ar. Eq.* 327 ὁ δ' Ἴπποδάμου λείβεται θεώμενος, dove il verbo, usato assolutamente, ha proprio il significato di «struggersi».

L'intervento di Wecklein dunque, oltre ad essere paleograficamente molto agile in virtù della semplicità con cui Δ può corrompersi in Λ, offre un testo conforme all'uso poetico: esso darebbe inoltre luogo ad un'immagine appropriata in questo contesto, ovvero quella della 'libagione di lacrime' che Elettra invia al padre, richiamando inevitabilmente alla mente il precedente eschileo delle *Coefore*.

Vi è tuttavia un'altra proposta altrettanto attraente, δάπτομαι di Schenkl 1874, riportata da Diggle in apparato ed accettata da Distilo 2012, 83s. Il verbo δάπτω ha infatti il significato di «divorare, consumare» (cf. LSJ<sup>9</sup> 369 s.v.) e al passivo ricorre in *A. Pr.* 437 συννοῖαι

δάπτομαι κέαρ e, in un contesto affine a quello in questione, ma all'attivo, in A. *Supp.* 70s. δάπτω τὰν ἀπαλὰν Νειλοθερῆ παρεϊὰν / ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν dove il Coro di Danaïdi «consuma la pallida guancia» graffiandola con le unghie in segno di disperazione e dolore. Si introdurrebbe in questo modo l'idea del continuo pianto che divora e consuma Elettra, immagine che forse, a ben guardare, risulta più appropriata al contesto, poiché il *focus* dei versi successivi è proprio sull'estremo lutto di Elettra e sui gesti autolesionisti che ella compie: κατὰ μὲν φίλαν / ὄνυχι τεμνομένα δέραν / χέρα τε κρᾶτ' ἔπι κούριμον / τιθεμένα θανάτωι σῶι «graffiandomi con le unghie il collo e colpendo con la mano il capo rasato nel cordoglio per la tua morte». L'idea dell' «essere consumato dal pianto» da parte di un personaggio in lutto è inoltre frequente e ricorre, oltre che al v. 208 della parodo, ναίω ψυχὰν τεκόμεναν κτλ. anche nell'*Elettra* di Sofocle: vd. S. *El.* 283s. κλαίω, τέτηκα, κάπικωκύω πατρὸς / τὴν δυστάλαιναν δαῖτ' ἐπωνομασμένην / αὐτὴ πρὸς αὐτήν, 835 ἐμοῦ τακομένας. Il verbo τήκω in riferimento ai lamenti è inoltre trādito anche nella monodia dell'*Elettra* sofoclea che, come si è visto, presenta numerose affinità, anche lessicali, con quella euripidea: si tratta del v. 123 dove il Coro dice ad Elettra «consumi così il pianto insaziabile», τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγᾶν, nesso che Finglass 2007, 140 *ad l.* definisce «a periphrasis which can be translated 'you waste away while lamenting'». L'accusativo οἰμωγᾶν in dipendenza dal verbo τήκω è tuttavia a mio avviso di difficile comprensione, ed infatti sono state avanzate numerose proposte di correzione: Lloyd-Jones e Wilson (1990) stampano ad esempio la congettura λάσκεις di F. I. Schwerdt e numerose altre proposte sono state avanzate, vd. a tal proposito Finglass 2007, 141. Quest'ultimo mantiene il trādito τάκεις sulla base del parallelo offerto da A. *Sept.* 289s. ζωπυροῦσι τάρβος / τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, «preoccupazioni accendono la paura per il nemico intorno alle mura», in cui, secondo lo studioso inglese «ζωπυροῦσι τάρβος makes up another metaphorical expression analogous to τάκεις οἰμωγᾶν», ma l'affermazione non risulta a mio avviso condivisibile poiché ζωπυρέω vuol dire «accendere», vd. LSJ<sup>9</sup> 760 s.v. «kindle into a flame, cause to blaze up»: l'espressione «accendere una paura» risulta diversa e ben più accettabile di «consumare un pianto». Il passo andrebbe dunque a mio avviso corretto, sebbene, come fa giustamente notare lo stesso Finglass, cit. *supra*, «τήκω is exactly the right word for Electra's drawn-out process of mourning». Per un uso del verbo τήκω in riferimento al pianto che consuma notte e giorno cf. inoltre E. *IA* 398 ἐμὲ δὲ συντήξουσι νύκτες ἡμέραι τε δακρύοις, e vd. *infra* ad v. 198.

Paleograficamente, la corruzione di δάπτομαι in διέπομαι è forse più semplice di quella che avrebbe potuto eventualmente dar luogo al λείβομαι di Wecklein. L'unica difficoltà potrebbe essere costituita dal fatto che il verbo δάπτω, impiegato in Eschilo, non risulta

mai attestato per Euripide; tuttavia, proprio l'inusualità del verbo potrebbe aver dato luogo alla sua corruzione nel più banale e paleograficamente simile διέπομαι.

Entrambe le proposte sopra analizzate offrono un buon testo ed introducono delle immagini ad esso confacenti (la 'libagione di lacrime' la prima, il dolore che consuma Elettra la seconda): risulta arduo scegliere tra le due, ma, in virtù delle precedenti considerazioni, sarei indotta a preferire δάπτομαι di Schenkl 1874.

**VV. 146ss:** Elettra compie qui i tipici atti autolesionisti che accompagnavano sovente le espressioni di lamento: il graffiarsi collo e guance con le unghie (146s. κατὰ μὲν φίλαν / ὄνυχι τεμνομένα δέξαν), colpirsi il capo (148s. κρᾶτ' ἔπι κούριμον / τιθεμένα), tirarsi i capelli (150 ἔξ, δρύπτε κάρα).

Di essi si fa menzione sin da Omero: *Il. XIX* 283s. ἀμφ' αὐτῶι χυμένη λίγ' ἐκόκυε, χερσὶ δ' ἄμυσσε / στήθεά τ' ἠδ' ἀπαλὴν δειρὴν ἰδὲ καλὰ πρόσωπα, *Od. II* 153s. δρυσαμένω δ' ὀνύχεσσι παρειὰς ἀμφί τε δειρὰς / δεξιῶ ἦϊξαν κτλ. Numerosi anche i passi tragici in cui il Coro o singoli personaggi accompagnano i loro lamenti con tali gesti: per il graffiarsi con le unghie cf. A. *Cho.* 24s. πρόπει παρήις φοίνισσ' ἀμυγμοῖς / ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμωι, E. *Tro.* 280 ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν, *Supp.* 51ῶ- / σὰ δὲ σαρκῶν πολιᾶν / καταδρύμματα χειρῶν, 76 διὰ παρηίδος ὄνυχι λευκᾶς / αἵματοῦτε χρῶτα φόνιον· ἔξ, *Or.* 961 τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων; per il colpisci il capo *Tro.* 279 ἄρασσε κρᾶτα κούριμον, 794 πλήγματα κρατὸς στέρονων τε κόπους, *Andr.* 1209s. σπαράξομαι κόμαν, / οὐκ ἐμῶι πιθήσομαι / κάραι κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; *Or.* 963 κτύπον τε κρατὸς, 1467 λευκὸν δ' ἐμβαλοῦσα πῆχυν στέρνοις / κτύπησε κρᾶτα† μέλεον πλαγάν, il tirarsi i capelli in *Andr.* 826 σπάραγμα κόμας, 1209 οὐ σπαράξομαι κόμαν, S. *Ai.* 634 χερόπλακτοι δ' ἐν στέρνοισι πεσοῦνται / δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας (abbinato al gesto di battersi il petto con le mani).

Come testimoniano Demostene 43.62 e Plutarco, *Sol.* 21.4, tali dimostrazioni di dolore durante i riti funebri erano state proibite in Atene dalla legislazione soloniana: di tale proibizione Shapiro 1991 riscontra gli effetti sulla produzione vascolare: nell'ambito dei vasi che raffigurano scene di *prothesis*, in quelli del periodo geometrico le donne vengono rappresentate lamentarsi con forte emozione, quasi con violenza, graffiandosi e colpendosi il capo; a partire però dalla metà del quinto secolo tali esternazioni di dolore lasciano spazio ad una forma di compianto più composta: «The conventional gesture of both hands raised to the head still occurs, but is no longer mandatory. It may be modified to a single raised hand. Figure and gestures are perhaps more stylized, yet their grief is effectively conveyed... by facial expressions. On later prothesis scenes grief recedes and is replaced

by a mood of detachment, introspection, and quiet dignity».<sup>52</sup> Secondo Alexiou 1974, 21ss., tale restrizione fu dovuta non solo alla volontà di ridurre i costi delle cerimonie funebri, che, come testimonia anche Cicerone, *Leg.* 2.63-64, erano diventate eccessivamente costose, ma anche e soprattutto alla necessità di limitare delle esternazioni che, istigando alla vendetta, potessero costituire una minaccia sociale.<sup>53</sup>

Sulla gestualità che accompagnava le lamentazioni funebri vd. comunque Garland 1985, 29, Kurtz - Boardman 1971, Sheedy 1985, 32.

**Vv. 151ss. οἶα δέ τις κύκνος ἀχέτας κτλ.** Nel mesodo β, Elettra paragona il suo pianto per Agamennone al lamento di un cigno che, sulla riva di un fiume, piange per il padre intrappolato nelle reti di un cacciatore: si instaura dunque un parallelismo tra la sorte del cigno e quella del re, anch'egli caduto nelle reti di Clitemestra e perito sotto i colpi della scure (vv. 157ss.).

La rappresentazione del canto degli uccelli come un lamento è frequente in tragedia, secondo un *topos* che fa capo ad Omero, *Od.* XVI 215ss. ἀμφοτέροισι δὲ τοῖσιν ὑφ' ἴμερος ὄρτο γόοιο· / κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί, / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψώνυχες, οἷσί τε τέκνα / ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι, «Entrambi avevano voglia di piangere, e piangevano forte, gemendo più di uccelli, più delle aquile o degli avvoltoi dagli artigli ricurvi a cui i contadini rubarono i piccoli prima che avessero messo le ali»<sup>54</sup> A questo paragone omerico risalgono gli innumerevoli luoghi tragici in cui il lamento di un personaggio o del Coro viene paragonato a quello di un uccello a cui sono stati sottratti i piccoli dal nido: si pensi innanzitutto ad A. Ag. 48-58, dove il grido di guerra dei due Atridi a cui è stata sottratta Elena viene paragonato al dolore di due avvoltoi a cui sono stati tolti i piccoli e che svolazzano attorno al nido rimasto vuoto<sup>55</sup>, o ad E. *Tro.* 146-149 dove Ecuba paragona il proprio canto a quello di una madre «per gli alati uccelli», μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγὰν / ἴδρονισιν ὅπως ἐξάρξω ἕω / μολπὰν οὐ τὰν αὐτὰν† o anche ad E. *HF.* 1039-1041 dove un Anfitrione che entra in scena a passo lento, prostrato dal dolore per quanto accaduto, viene paragonato ad un uccello che «lamenta i figli implumi»: ὁ δ' ὧς

---

<sup>52</sup>Shapiro 1991, 649s.

<sup>53</sup>Non a caso in Omero il termine γόος è accompagnato due volte dall'epiteto ἄρητος, «che maledice, che chiede vendetta»: *Il.* XVII 37, XXIV, 741 ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας. Nel caso in cui la vittima fosse stata uccisa, tali lamentazioni avevano infatti proprio lo scopo di suscitare, nei parenti che ascoltavano, un sentimento di vendetta. Vd. a tal proposito Garosi 1998. Da questo punto di vista, risulta rilevante la definizione che il Coro delle *Coefore* dà del lungo *kommos* intonato assieme ad Oreste ed Elettra, definito, al v. 330, un γόος ἐνδικός: l'antico γόος ἄρητος si fa dunque un «lamento che chiede giustizia» (per quanto, nell'ottica delle *Coefore*, «giustizia» equivalga ancora a «vendetta»). Vd. in merito Garvie 1986, 132s.

<sup>54</sup>Trad. di M. G. Ciani in Ciani-Avezzi 1994.

<sup>55</sup>Vd. in merito Heath 1999, 19 e Fraenkel 1950, II, 29.

τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς ὑστέρωι ποδὶ / πικρὰν διώκων  
ἦλυσιν πάρεσθ' ὄδε. Similmente, in S. *Ant.* 422-424 i lamenti di Antigone sul cadavere del fratello vengono paragonati a quelli di un uccello quando scorge il nido privato della prole:  
ἦ παῖς ὀρᾶται κἀνακωκῦει πικρᾶς / ὄρνιθος ὄξυν φθόγγον, ὡς ὅταν κενῆς / εὐνῆς νεοσσῶν  
ὀρφανὸν βλέψηι λέχος.

Il paragone del lamento di Elettra con il pianto del cigno per il padre morto si configura dunque come una sorta di rovesciamento di questo *topos*, poiché in questo caso è il piccolo a piangere la perdita del genitore; ad ogni modo, comunque, sembra che un altro *locus communis* diffuso fosse proprio quello riguardante la pietà filiale degli uccelli: ad esso si fa infatti riferimento in S. *El.* 1058-1062, in un canto in cui il Coro deplora il comportamento di Crisotemi che non tributa affetto e culto al padre, valori che persino tra gli uccelli sono sacri: τί τοὺς ἄνωθεν φρονιμωτάτους οἰω- / νοὺς ἐσορώμενοι τροφᾶς / κηδομένους ἀφ' ὧν  
τε βλά- / στωσιν ἀφ' ὧν τ' ὄνασιν εὖ- / ρωσι, τάδ' οὐκ ἐπ' ἴσας τελοῦμεν; «perché, guardando alla saggia razza degli uccelli del cielo, che procura nutrimento a chi la fece sbocciare e da cui attinse ogni cura, non compiamo pari dovere?». Per quanto riguarda il cigno, invece, l'immagine dell'uccello che canta sulle rive di un fiume risale ad Alcmane, f *PMG* 1, 101 φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὤ[τ' ἐπὶ] Ξάνθωι ῥοαῖσι κύκνος.

Infine, nell'antichità l'immagine del cigno era di solito associata alla leggenda per cui l'uccello cantasse solo in punto di morte: tale leggenda fa la sua prima comparsa in A. *Ag.* 1444ss. dove Clitemestra paragona Cassandra appena uccisa ad un cigno che ha intonato il suo ultimo lamento; essa verrà poi 'consacrata' da Platone, che nel *Fedone*, 84e – 85a, la fa narrare da Socrate. Di qui essa divetò una sorta di luogo comune<sup>56</sup>. Vd. in merito Arnott 1977 e 1986.

**ἀχέτας.** L'aggettivo ἠχήτης, vd. LSJ<sup>9</sup> 780 s.v. «clear-sounding, musical, shrill» è impiegato in Hes. *Op.* 582 come epiteto per la cicala (ἠχέτα τέττιξ), e, come sostantivo, è spesso impiegato proprio come sinonimo di τέττιξ: in *Ar. Pax* 1059 si parla della cicala che «intona il dolce canto» ἠνίκ' ἄν δ' ἀχέτας / ἄιδῃ τὸν ἠδὸν νόμον, mentre in *Av.* 1095 il canto della cicala viene definito ὄξύ «acuto, stridulo»: ἠνίκ' ἄν ὁ θεσπέσιος ὄξύ μέλος  
ἀχέτας / θάλπεσι μεσημβρινοῖς ἠλιομανῆς βοᾷ. Sebbene non esistano altri passi in un l'aggettivo ἀχέτας sia riferito al cigno, esso risulta comunque appropriato al contesto del nostro passo: un canto acuto e stridulo, infatti, si confà perfettamente al dolore del cigno che piange la morte del padre.

<sup>56</sup> Vd. E.g. Aelian., *N.A.* 2.32. 5.34, 10.36, Aesop., *Fab.* 247, 277 Hausrath, Opp., *Cyn.* 2.548; Plut., *Mor.* 161 c; Cic., *De Oratore* 3.2.6, *Tusc Disp* 1.30.73; Ov., *Met.* 14. 429ss. 7.1 f. Seneca, *Phaedra* 302; Statius, *Silv.* 2.4.10.

**V. 158** *κοίται ἐν ὀκροτάται θανάτου*. «...In un tristissimo giacere di morte». Il termine *κοίται* ricorre anche nella parodo dell'*Elettra* sofoclea, proprio in riferimento all'uccisione di Agamennone, peraltro in un passo che presenta notevoli affinità con i vv. 160ss. della nostra monodia, vd. ad vv. 144 ~161a: si tratta di S. *El.* 194 dove il Coro lamenta il colpo «della scure di bronzo» che trafisse Agamennone, *ἐν κοίταις πατρώϊαις*. Finglass 2007, 161 intende il sostantivo *κοίται* nell'accezione di «banchetto», ritenendo che Sofocle si rifacesse al racconto omerico di *Od.* XI 421ss. dove sembra che Agamennone venga ucciso durante il convito; si tratta tuttavia di un'accezione non documentata per tale sostantivo, che denota l'atto del giacere o, secondariamente, il luogo in cui si giace, vd. LSJ<sup>9</sup> 970 s.v.,<sup>57</sup> ed è impiegato relativamente ad Agamennone colpito a morte anche in A. *Ag.* 1494, dove il suo morire imbrigliato nella rete viene definito *κοίταν ἀνελεύθερον*, un «giacere ignobile». E' dunque probabile che anche nel passo sofocleo il sostantivo abbia tale significato: Lloyd-Jones 1994 traduce ad esempio «as your father lays there». Si tratta di uno dei numerosi punti di contatto, anche lessicale, tra i due canti iniziali dell'*Elettra* euripidea e di quella sofoclea. Così come le altre affinità rilevate, sia a livello strutturale (vd. *supra* p. 5ss.) che lessicale (vd. ad vv. 144 ~161a, 146) anche questa potrebbe essere frutto di un 'dialogo' diretto tra le due opere, sebbene sia forse impossibile stabilire quale delle sia la più recente. Ad ogni modo, in questo caso ha di certo influito, su entrambi i testi, la reminiscenza del passo eschileo.

**V. 160** *πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς*. L'arma che Clitemestra impiegò per uccidere Agamennone è qui indicata come la scure, così come, nella stessa *Elettra*, al v. 279 *ταῦτῳ γε πελέκει τῷ πατῆρ ἀπώλετο* e ai vv. 1158ss. *ὀ-ξυθήκτωι ἴβέλους ἔκανεν / αὐτόχειρ, / πέλεκυν ἐν χεροῖν λαβοῦσ'* nonché in tutte le altre menzioni euripidee dell'assassinio di Agamennone: *Tro.* 361s. *πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν / ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἐμὸν εἶσι χᾶτέρων*, dove Cassandra profetizza la sua uccisione e quella del sovrano, ed *Hec.* 1279 *καυτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω* dove a profetizzare l'uccisione di Agamennone è Polimestore. Così anche nell'*Elettra* di Sofocle (vv. 97-990, 195-196, 484-487).

Per quanto riguarda l'arma usata da Clitemestra in Eschilo, la critica si è invece mostrata divisa, ma in séguito all'appendice dedicata all'argomento da Fraenkel 1950, III, 806ss., prevale tra gli studiosi l'idea che Agamennone, in Eschilo, fu ucciso con una spada: così ad esempio Prag 1985, 82s., 1991, 242-246, Garvie 1986, 332, Sommerstein 1989a. Contro le argomentazioni di Fraenkel e a favore dell'ipotesi per cui Clitemestra nell'*Oresteia* avesse

<sup>57</sup> Ma Barrett 1964, 187, nota che «L.S. are bad on this word: other instances of 'lying' misunderstood or ignored by them are A. *Ag.* 566 (where see Fraenkel), Pind. *P.* 3.32, 11.25, Pl. *Smp.* 197c».

invece usato un'ascia si è mosso tuttavia Davies 1987. Egli sostiene che i passi dell'*Agamennone* in cui, secondo Fraenkel, si menziona la spada possano avere valore metaforico<sup>58</sup> o essere interpretati diversamente<sup>59</sup>, e mette in evidenza come, nelle rappresentazioni letterarie (Hom. *Od.* XI 424, dove Agamennone viene ucciso a banchetto) ed iconografiche (rilievo bronzeo da Olimpia ca. 575-550 a.C., su cui vd. Prag 1985, 140, placca di terracotta da Gortina, ca. 630-610 a. C. su cui vd. sempre Prag *l. cit.*, 134; vd. in generale anche Garvie, 1986, xii, xvi) precedenti ad Eschilo, la spada sia presente solo in quelle in cui Agamennone non viene ucciso al bagno; altrove, l'arma utilizzata da Clitemestra sembra invece essere l'ascia (in particolare Stesicoro, fr. 219.1 *PMGF* ed il cratere di Boston dipinto dal pittore della Docimasia, databile tra il 470 ed il 465 a. C.).<sup>60</sup>

A favore della tesi di Fraenkel per cui nell'*Oresteia* Agamennone fu ucciso con una spada, può forse essere utilizzato il passo delle *Coefore* dove Oreste, dopo aver ucciso la madre, mostra il mantello in cui Clitemestra intrappolò il marito dicendo, ai vv. 1010s.: μαρτυρεῖ δέ μοι / φᾶρος τόδ' ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος, «questo manto testimonia come immerse la spada di Egisto», dove la menzione della spada è esplicita; tuttavia è sempre possibile interpretare questa menzione, con Wilamowitz 1896, 249, come un'allusione alla mutilazione del cadavere, effettuata successivamente proprio con la spada di Egisto (come anche nell'*Elettra*, vv. 164ss. su cui vd. *infra*): interpretazione ripresa da Davies 1997 ma giudicata improbabile da Garvie 1986, 332.

E' impossibile, probabilmente, stabilire con certezza con quale arma Eschilo avesse fatto entrare in scena la sua Clitemestra grondante di sangue dopo l'uccisione del marito, poiché siamo privi proprio di tale dato fondamentale: la realizzazione scenica. Tuttavia, poiché l'evidenza testuale, per quanto possa essere giudicata ambigua, sembra sempre parlare a favore di una spada, appare ragionevole supporre, seppur con un certo margine di dubbio, che sia questa l'arma impiegata da Clitemestra nell'*Oresteia*. Da ultimo, Marshall 2001 ha sostenuto che, benché non si possa stabilire quale fosse l'arma impiegata nella prima messa in scena del 458 a. C., il fatto che i due tragici più giovani facciano sempre utilizzare a Clitemestra un'ascia può far supporre che quella fosse l'arma messa in mano alla regina

---

<sup>58</sup>A. Ag. 1262s. ἐπεύχεται, θήγουσα φωτὶ φάσγανον, ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτείσεσθαι φόνον, dove Cassandra ha la visione di Clitemestra che affila la spada contro il marito; ma tale immagine può ben essere metaforica come il φάρμακον menzionato al verso precedente.

<sup>59</sup>A. Ag. 1528s. μηδὲν ἐν Ἄιδου / μεγαλαυχεῖτω, / ξιφοδηλήτῳ θανάτῳ τείσας ἅπερ ἦρξεν, dove l'interpretazione canonica, ovvero quella data da Fraenkel 1950 *ad l.*, vuole che il dativo ξιφοδηλήτῳ θανάτῳ dipenda da τείσας: Agamennone dunque «pagò il fio di ciò che fece con una morte inflitta con la spada»; Davies 1997, 72ss. intende invece il dativo ξιφοδηλήτῳ θανάτῳ come dipendente da μεγαλαυχεῖτω: Agamennone, secondo tale interpretazione, «non si vanta nell'Ade di una morte inflitta con la spada», ovvero una morte ottenuta sul campo di battaglia, di cui egli, notoriamente, non poté avere l'onore; questa interpretazione inserisce però nel testo delle nozioni che in realtà vi sono assenti, ed è stata smentita in modo convincente da Sommerstein 1989, 296ss.

<sup>60</sup>Museum of Fine Arts 63.1246, vd. Prag 1985, 135.



nelle riprese dell'*Oresteia*, dalle quali Sofocle ed Euripide sarebbero stati influenzati. La supposizione sembra forse antieconomica (perché, se nella prima rappresentazione del 458 Clitemestra usava una spada, avrebbe poi dovuto usare un'ascia nelle riprese?): più che fare deduzioni in base al trattamento della materia nei due tragici successivi, che potevano aver trattato il dato mitico in maniera deliberatamente diversa dal predecessore, appare più cauto basarsi sul testo di Eschilo che, seppur in maniera non del tutto univoca, menziona sempre una spada<sup>61</sup>.

**Vv. 164ss. ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις λυγρὰν / Αἰγίσθου λώβαν θεμένα / δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν.** Il testo va probabilmente così interpretato, vv. 162ss: «Non con corone né con diademi tua moglie ti accolse, ma, dopo aver disposto l'amaro oltraggio per mano di Egisto con una spada a doppio taglio, ebbe lui come infido sposo». Già Seidler 1813 interpretava in modo simile *ad l.*: «Postquam te occisum Aegisthi contumeliae obtulit, nacta est illum, quem clam mariti loco habuerat». La spada a doppio taglio non è dunque l'arma con cui Clitemestra ha ucciso Agamennone, che, ai versi immediatamente precedenti, 160s. πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς / σᾶς, πάτερ, viene indicata come un'ascia, ma quella con cui Egisto ha mutilato il corpo: λώβη è appunto la mutilazione da lui perpetrata, di cui si fa menzione anche nelle *Coefore*, v. 439 ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τόδ' εἰδῆις. Denniston 71 ritiene invece che il dativo ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις dipenda da δέξατο al v. 164 assieme a μίτραισι (μίτραισι Seidler 1813, μίτραις L) e στεφάνοις dei vv. 163s.: «Non con corone né con diademi tua moglie ti accolse, ma con la spada a doppio taglio»; quindi, per evitare la contraddizione con il v. 160 in cui si parla invece di un'ascia, suppone che la spada qui menzionata sia quella di Egisto: «...it is certainly strange that here alone Euripides should make Clytemnestra use a sword, particularly after he has made her use an axe. This difficulty can be avoided by taking the sword as Aegisthus' sword» e traduce dunque «making him the piteous victim of Aegisthus' sword», sempre in riferimento, presumibilmente, alla mutilazione. Tuttavia, come nota Kovacs 1996, 165, non vi sono attestazioni per una simile accezione di λώβα, che significa semplicemente «oltraggio, mutilazione», ma che, con l'interpretazione di Denniston, starebbe ad indicare la persona che ha subito tale trattamento. Inoltre, il genitivo Αἰγίσθου del v. 165 dipenderebbe da ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις al verso precedente, e non da λώβαν del v. 165: l'*ordo verborum*, con il genitivo Αἰγίσθου racchiuso tra gli accusativi λυγρὰν e λώβαν, osta a tale esegesi, come lo stesso Denniston ammette, «in spite of the order of the words». Kovacs (1996, 165) accetta invece la correzione Αἰγίσθωι per Αἰγίσθου avanzata da Bothe,

<sup>61</sup>In *Cho.* 899 Clitemestra chiede un'ascia come «emergency weapon» (Garvie 1986 ad l.) per difendersi da Oreste: ciò non implica che nell'*Agamennone* avesse usato tale arma per uccidere il marito.

ed intende τίθημι nell'accezione di «commettere», per la quale rimanda a LSJ<sup>9</sup> s.v., C: intende dunque il nesso come «dopo aver commesso un amaro oltraggio per Egisto con la spada a doppio taglio». Il dativo tuttavia non è a mio avviso pienamente soddisfacente e risulta dunque più appropriato dare ragione del testo tradito traducendo come si è sopra detto. Per quanto riguarda la costruzione del dativo ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις, si tratterebbe dunque di uno degli innumerevoli casi di ambiguità sintattica che si riscontrano copiosi in Euripide: ad una prima lettura esso sembra infatti dipendere da δέξατο come i precedenti μίτραισι e στεφάνοις, con cui sarebbe in contrapposizione; a rigor di logica, tuttavia, il senso vuole che dipenda da λώβαν come dativo strumentale, in modo da evitare l'aporia relativa all'arma usata da Clitemestra. In ultima analisi, non è escluso che possa dipendere da entrambi, tenendo però presente che la «spada a doppio taglio» è l'arma impiegata per la mutilazione, λώβη, e non per l'uccisione: per simili casi di ambiguità sintattica vd. *supra* ad v. 143, *infra* ad v. 442 e cf., nella stessa *Elettra*, vv. 1093s. εἰ δ' ἀμείψεται / φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ / καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι su cui vd. n. 254. Vd. inoltre, sull'argomento, Stanford 1939.

## *Monodia di Elettra: testo e traduzione*

στρ. α

Ηλ. σύντειν'(ῶρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ,

ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα.

ιώ μοί μοι.

ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος

115

καί μ' ἔτικτε Κλυταιμῆστρα

στυγνὰ Τυνδάρεω κόρα,

κικλήσκουσι δέ μ' ἀθλίαν

Ἥλέκτραν πολιῆται.

φεῦ φεῦ σχετλίων πόνων

120

καὶ στυγεράς ζόας.

ὦ πάτερ, σὺ δ' ἐν Αἴδα

κεῖσαι σᾶς ἀλόχου σφαγαῖς

Αἰγίσθου τ', Ἀγάμεμνον.

[μεσσιδ. α

ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόνον,

125

ἄναγε πολύδακρυν ἄδονάν.

ἀντ. α

σύντειν'(ῶρα) ποδὸς ὀρμάν· ὦ,

ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσα.

ιώ μοί μοι.

**115** Ἀγαμέμνονος κοῦρα L, [κοῦρα] Seidler 1813 || **116** καὶ μ' ἔτικτε Hermann 1816 || **117** Τυνδάρεω Dindorf 1833, Τυνδαρέου L : κόρα Tr., κοῦρα L || **121** ζόας Hermann, ζωᾶς L || **122** Αἴδα Hermann, ἄδα Tr. || **123** σφαγαῖς Porson 1812 et Hermann 1816, σφαγεῖς L

τίνα πόλιν, τίν' ἀν' οἶκον, ὧ  
 130  
 τλᾶμον σύγγονε, λατρεύεις  
 οἰκτρὰν ἐν θαλάμοις λιπὼν  
 πατρώοις ἐπὶ συμφοραῖς  
 ἀλγίσταισιν ἀδελφάν;  
 ἔλθοις τῶνδε πόνων ἐμοὶ  
 135  
 τᾶι μελέαι λυτήρ,  
 ὧ Ζεῦ Ζεῦ, πατρί θ' αἰμάτων  
 αἰσχίστων ἐπίκουρος, Ἄρ-  
 γει κέλσας πόδ' ἀλάταν.

στρ. β

θεὸς τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατὸς ἐ-  
 140  
 λοῦσ', ἵνα πατρὶ γόοις νυχίοις  
 ἐπορθρεύσω·  
 ἰαχάν, Αἶδα μέλος,  
 Αἶδα, πάτερ, σοὶ  
 κατὰ γᾶς ἐνέπω γόους  
 οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἦμαρ  
 145  
 δάπτομαι, κατὰ μὲν φίλαν  
 ὄνυχι τεμνομένα δέραν  
 χέρα τε κρᾶτ' ἔπι κούριμον

**130** τίν' ἀν' οἶκον Dobree 1874, τίνα δ' οἶκον L || **132** λιπὼν add. Tr., om. L || **133** πατρώοις Victori-  
 us, πατρώοις L || **134** ἀδελφάν Heath 1762, ἀδελφέαν L || **138** αἰσχίστων Seidler 1813, ἐχθίστων L || **140**  
 ἐμᾶς Dindorf 1833, ἐμῆς L || **141** γόοις νυχίοις Dindorf 1833, γόους νυχίους L || **142** ἐπορθρεύσω  
 Dindorf 1833, ἐπορθ\*βοάσω L, sed Zuntz 1965, 106 ἐπορθοβοάσω legebat: ἐπορθροβοάσω vel  
 ἐπορθυβοάσω Tr: ἐπορθοβοάσω P<sup>b.c.</sup> || **143** Αἶδα Reiske 1754, αἰοιδάν L || **144** ἐνέπω Seidler 1813, ἐννέπω L  
 || **146** δάπτομαι Schenkl 1874, διέπομαι L || **148** χέρα Tr., χαίρα L : ἐπὶ κούριμον Barnes 1694, ἀποκούριμον  
 L

τιθεμένα θανάτωι σῶι.

[μεσσιδ. β

ἔ ἔ, δρύπτε κάρα· 150  
οἷα δέ τις κύκνος ἀχέτας  
ποταμίους παρὰ χεύμασιν  
πατέρα φίλτατον καλεῖ,  
ὀλόμενον δολίοις βρόχων  
ἔρκεσιν, ὧς σέ τὸν ἄθλιον, 155  
πάτερ, ἐγὼ κατακλαίομαι,

ἀντ. β

λουτρὰ πανύσταθ' ὑδρανάμενον χροῖ  
κοίται ἐν οἰκτροτάται θανάτου.  
ἰώ μοι μοι  
πικρᾶς μὲν πελέκεως τομᾶς 160  
σᾶς, πάτερ, πικρᾶς δ' ἐκ  
Τροίας ὀδίου βουλᾶς·  
οὐ μίτραισι γυνά σε  
δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις,  
ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις λυγρὰν  
Αἰγίσθου λώβαν θεμένα 165  
δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν.

**156** πάτερ Heath 1762, πατέρ L || **162** ὀδίου Hermann 1816, ὄδου L || **163** γυνή L, γυνά Diggle :  
μίτραισι γυνή σε Seidler 1813, μίτραις σε γυνή L

Strofe α.

Affretta il passo, su, è ora!

Va', va', piangendo.

Ahimé, ahimé!

Fui figlia di Agamennone

e mi generò Clitemestra,

bieca figlia di Tindaro.

«La povera Elettra»:

così i cittadini mi chiamano.

Ahiahì, che dure sofferenze,

che misera vita!

O padre, Agamennone,

tu giaci nell'Ade

per l'uccisione perpetrata

dalla tua sposa, e da Egisto.

Mesodo α

Su, risveglia il medesimo lamento,

innalza il piacere di molte lacrime!

Strofe β

Affretta il passo, su, è ora!

Va', va', piangendo.

Ahimé, ahimé!

Presso quale città, presso quale casa,

tu, misero fratello, servi,

dopo aver lasciato tua sorella

nel palazzo paterno

tra sventure dolorosissime?

Possa egli giungere a liberarmi

da queste pene, me, la sventurata,

o Zeus, Zeus,

e a vendicare il nefandissimo assassinio del padre,

facendo approdare ad Argo il piede ramingo.

### Antistrofe β

Prendi questa brocca e deponila dal mio capo,  
affinché sul far dell'aurora pianga per il padre  
con lamenti notturni:  
un grido, un canto di Ade,  
di Ade, o padre,  
per te intono,  
lamenti di sotterra,  
con sui sempre di giorno  
mi consumo, graffiandomi  
con le ughie il collo  
e colpendo con le mani il capo  
rasato nel cordoglio per la tua morte.

### Mesodo β

Ahi ahi, straziati il capo.  
Come un querulo cigno,  
che presso le correnti di un fiume  
piange l'amatissimo padre  
perito per gli ingannevoli lacci delle reti,  
così io ti piango, povero padre,

### Epodo

che ti bagnasti dell'ultimo lavacro  
in un tristissimo giacere di morte.  
Ahimé, ahimé,  
per l'amaro taglio della scure  
a te inflitto, o padre, ahimé  
per l'amaro piano  
concepito durante il ritorno da Troia!  
Non con corone né con diademi

tua moglie ti accolse,  
ma, dopo aver disposto  
l'amaro oltraggio per mano di Egisto  
con una spada a doppio taglio,  
ebbe lui come infido sposo.



***Monodia di Elettra (vv. 112-167): interpretazione metrica***

**Strofe e antistrofe  $\alpha$  (vv. 112-124 = 127-139)**

112 - - - - u u - -	127 - - - - u u - -	2an
113- - - - u u - - u	128 - - - - u u - - u	2an
114 u - - -	129 u - - -	do sync
115 u u u - u u - u -	130 u u u - u u - u -	gl
116- u - - u u -  - -	131- - - - u u -  - -	gl
117- - - - u u -  u -	132- - - - u u -  u	gl
118- - - - u u -  u -	133- - - - u u -  u -	gl
119- -  - u u -  -	134- -  - u u -  -	pher
120- - - u u -  u -	135- - - - u u - - u -	tel ~ gl
121- - u u - u -	136- - u u - u -	dodA
122- - u  - u u -  u -	137- -  - u u -  u -	gl
123- -  - u u -  u -	138- -  - u u -  u -	gl
124- -  - u u -  -	139- -  - u u -  -	pher

**Mesodo  $\alpha$  (vv. 125-126)**

125 u u u  - u u -  u u u	gl
126 u u u - u u u -  u -	gl

**Strofe e antistrofe  $\beta$  (vv.140-149 = 157-166)**

140- - u u  - u u  - u u  - u u	157- - u u  - u u  - u u  - u u	4da
141- - u u  - u u  - u u  -	158- - u u  - u u  - u u  -	4da cat
142 u - - -	159 u - - -	do sync
143 u u  - u u -  u -	160 u -  - u u -  u -	gl

143a – ∪ – ∪ – –

144 ∪∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

145 – ∪ |– ∪ ∪ –| –

146 – ∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

147 ∪∪ ∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

148 ∪∪ ∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

149 ∪∪ ∪ |– ∪ ∪ –|–

161 – ∪ – ∪ – –

161a ∪∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

162 – ∪ |– ∪ ∪ –| –

163 – ∪ – ∪ |– ∪ ∪ –

164 ∪∪ ∪ |– ∪ ∪ – |∪ –

165 – – – – |– ∪ ∪ –

166 ∪∪ ∪ |– ∪ ∪ –|–

ith

gl

pher

gl~wil

gl

gl~wil

pher

**Mesodo β (vv. 150-156)**

150 – – – ∪ ∪ –      dodB

151 – ∪∪|– ∪ ∪ –|∪ –      gl

152 ∪ ∪∪|– ∪ ∪ –|∪ –      gl

153 ∪∪ ∪ – ∪ – ∪ –      lec

154 ∪ ∪∪|– ∪ ∪ –| ∪ –      gl

155 – ∪∪|– ∪ ∪ –| ∪ –      gl

156 ∪ ∪∪|– ∪ ∪ –| ∪ –      gl

### ***Parodo (vv. 167-212).***

Entra il Coro, costituito da fanciulle argive. Lo schema per cui un Coro di donne entra in scena in séguito ai lamenti di un personaggio femminile è frequente. Esso, oltre che nell'*Elettra* di Sofocle, si rinviene in numerose tragedie euripidee: nella *Medea*, in cui il Coro entra dopo aver sentito i lamenti della Nutrice (E. *Med.* 131ss.), nell'*Andromaca*, in cui il le donne di Ftia arrivano per trovare rimedio alle pene della protagonista vittima di Ermione (vv. 120s. εἴ τί σοι δυναίμαν / ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν), nell'*Oreste* (dove il Coro di donne argive giunge «con voci concordi ai lamenti» di *Elettra*, vv. 132s. τοῖς ἐμοῖς θρηνήμασι / φίλαι ξυνωιδοί<sup>62</sup>, per poi intonare con lei una parodo commatica), nell'*Elena*, dove le prigioniere greche fanno il loro ingresso in scena dopo aver sentito il lamento monodico di Elena (vv.167-178), la quale intonerà con loro la parodo commatica (per questo schema vd. *supra*). Come mette in evidenza Pattoni 1989, in ciascuno di questi casi il Coro è legato al personaggio da un rapporto di φιλία: ne ascolta i lamenti, lo consola, o come, nel caso dell'*Elettra* (tanto euripidea quanto sofoclea), lo esorta ad abbandonare il proprio atteggiamento di disperazione e lutto senza però, negli utlimi due casi, ottenere successo. Anzi, nella parodo sofoclea, dopo che, in risposta alle ripetute esortazioni del Coro, *Elettra* ribadisce la sua intenzione di piangere incessantemente il padre ucciso, le donne di Argo, per trovare un canale di comunicazione con l'eroina, ai vv. 193ss. non trovano altra via che quella di porsi, per così dire, sulla sua lunghezza d'onda rievocando anche loro l'uccisione di Agamennone: neppure tale tentativo riscuote successo, poiché *Elettra* continua a rimanere perennemente arroccata nel suo dolore.

A tal proposito, Mastronarde 1988, 64, nota come Euripide mostri la tendenza «a concepire il coro come un'aggiunta simpatetica al personaggio principale che subisce la sofferenza - quante più sono le donne sofferenti rappresentate da Euripide, tanti più cori femminili bisogna attendersi».

Per tornare all'*Elettra* euripidea, le fanciulle argive cercano invano di convincere l'eroina a prendere parte alle celebrazioni in onore di Era che si tengono di lì a poco (vv. 167-174; sulle feste in onore di Era vd. *infra* ad vv. 171ss.). *Elettra* rifiuta, poiché la sua misera condizione le impedisce di partecipare all'evento: non possiede né vestiti né gioielli appropriati ed il suo *status* sociale anomalo di principessa sposata ad un umile contadino non le permette di guidare le danze delle fanciulle come sarebbe invece appropriato per la figlia dei sovrani (vv. 175-180). Le ragazze del Coro si offrono di prestarle i loro vestiti ed

---

<sup>62</sup> Vd. a tal proposito Cerbo 2007, 117-123, che evidenzia come la *sympatheia* del Coro dell'*Oreste* si espliciti anche al livello metrico e musicale: l'impegno, da parte del Coro, di docmi quasi interamente soluti mette in evidenza la sua partecipazione emotiva con le vicende dei protagonisti

i loro gioielli, invitandola a cessare il proprio pianto: non con lamenti, ma semmai con preghiere potrà ottenere il favore degli dei per il compimento della vendetta (vv.190-196). In tutta risposta, Elettra continua a piangere l'uccisione del padre (vv. 198-200), l'esilio del fratello (vv. 201-206) e la propria misera condizione: costretta a vivere in un'umile casa di contadini, si consuma notte e giorno nei lamenti mentre la madre, nel palazzo, vive la sua unione illecita (207-212).

Lo stesso schema, in base a cui il Coro cerca di convincere l'eroina ad abbandonare il suo continuo pianto, è presente, come si accennava sopra, anche nell'*Elettra* di Sofocle, la cui parodo (v.121-250) è di portata ben maggiore di quella euripidea: in essa il Coro invita costantemente Elettra ad interrompere il suo perenne atteggiamento di lutto e di isolamento, poiché οὔτοι τόν γ' ἐξ Αἶδα / παγκοίνου λίμνας πατέρ' ἀν- / στάσεις οὔτε γόοισιν, οὐ λιταῖς, «né con lamenti né con suppliche lo farai tornare dalla palude dell'Ade che tutti abbraccia» (cf. E. *El.* 194ss. δοκεῖς τοῖσι σοῖς δακρύοις / μὴ τιμῶσα θεοὺς κρατή- / σειν ἐχθρῶν; οὔτοι στοναχαῖς / ἀλλ' εὐχαῖσι θεοὺς σεβί- / ζουσ' ἔξεις εὐαμερίαν, ᾧ παῖ, «credi forse che avrai la meglio sui nemici, non riservando, con le tue lacrime, gli onori dovuti agli dei? Non con lamenti, ma venerando gli dei con preghiere avrai buona fortuna, figliola»; ma sul passo vd. *infra ad l.*). Elettra rifiuta implacabilmente, affermando che mai abbandonerà il suo lutto, il suo pianto ed il suo isolamento. Come fa notare Finglass 2007, 139, lo schema per cui un gruppo di persone amiche cerca invano di convincere una figura di grande rilevanza ad abbandonare un atteggiamento di implacabilità o di persistenza in un sentimento di ostilità e isolamento nei confronti della comunità risale ad Omero, ed in particolare al libro IX dell'*Iliade* dove l'ambasceria costituita da Odisseo, Fenice ed Aiace tenta di persuadere Achille ad abbandonare il suo χόλος (Hom. *Il.* IX 646) ed a tornare a combattere. Se però, nell'*Iliade*, Achille sembra a tratti cedere alle lusinghe dei compagni, le due Elette si mostrano implacabili nel loro rifiuto: come nota sempre Finglass, cit. *supra*, «Her [Electra's] cause for grief is after all more intense than Achilles': the confiscation of a concubine weighs lightly against the murder of a father. And unlike Agamemnon in the *Iliad*, Electras' opponents are not offering any restitution or apology for their crimes». Tra le due Elette vi è tuttavia una differenza sostanziale. Il perenne dolore dell'Elettra sofoclea è infatti determinato dal lutto per il padre e dalla pietà filiale che tale lutto impone, poiché, vv. 145s., «sciocco è colui che si dimentica dei genitori trapassati penosamente», νήπιος ὃς τῶν οἰκτρῶς / οἰχομένων γονέων ἐπιλάθεται, e sceglie come paradigmi di riferimento due figure che il mito immortalò in un eterno pianto: Procne, che lamenta perennemente la morte del suo Iti da lei stessa perpetrata e Niobe, che seduta sulla tomba dei figli uccisi li piange incessantemente (vv.150ss): ἀλλ' ἐμέ γ' ἄ στονόεσσ'

ἄραρεν φρένας / ἅ Ἴτυν αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται / ὄρνις ἀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος. ἰὸ παντλάμων Νιόβα, / σὲ δ' ἔγωγε νέμω θεόν, / ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ, / αἰαῖ, δακρῦεις, «ma si radica in me il lamentevole uccello, messaggero di Zeus, che piange Iti, sempre Iti. Ahimé dolente Niobe, te io venero come dea, che, seduta su una tomba di roccia, ahimé, piangi». Seaford 1985 ha analizzato tale atteggiamento dell'Elettra sofoclea alla luce di due studi antropologici (Herz 1960 e Van Gennep 1960) relativi alle pratiche di lutto nella Grecia antica e moderna. Tali studi hanno messo in evidenza come il compianto per il morto ed il conseguente temporaneo isolamento dei parenti in lutto rispetto alla società cui appartengono, comporta che i vivi, per un periodo limitato di tempo, in qualche modo condividano la condizione di 'morte' propria del defunto, accompagnando l'integrazione di quest'ultimo nel mondo dell'al di là; finito il periodo del lutto, i vivi possono reintegrarsi nella società. La situazione dell'Elettra sofoclea presenta una grossa anomalia rispetto a questo schema: il lutto è interminabile dura l'arco di un'intera vita (αἰών, vv. 1085s.), anche perché l'eroina non fa parte di alcun contesto sociale in cui ella possa reintegrarsi una volta cessato tale periodo: a differenza della sorella Crisotemi, non riesce a far parte del nucleo 'familiare' costituito dai suoi nemici, Clitemestra ed Egisto. In più, tale lutto perenne, oltre ad essere motivo di contrasto con il nucleo stesso (si pensi alle minacce di Clitemestra di condurre la figlia in prigione qualora non dismetta il suo atteggiamento), è in parte anche motivato proprio dalla volontà di Elettra di esacerbare tale contrasto: ai vv. 355ss. l'eroina afferma infatti che con il suo pianto perenne λυπῶ δὲ τούτους, / ὥστε τῶι τεθνηκότι / τιμὰς προσάπτειν, εἴ τις ἔστ' ἐκεῖ χάρις «torturo loro, così da tributare onori al defunto, ammesso che lì esista un senso di gioia». Scrive a tal proposito Seaford 1985, 320: «What happens in Sophocles' Elektra is the reversal of this function of death rites. Deprivation, separation and association with the dead, which are normally preliminary responses to the disruption caused by death, and so agents of an articulated restoration of social cohesion, have in this case become instruments in the struggle, agents of disruption within the family».

L'isolamento dell'Elettra euripidea invece, nonché il suo rifiuto di far parte attiva della società unendosi alle celebrazioni per Hera, più che dal lutto perenne per il padre nasce dalla misera condizione in cui versa: le sue chiome sono squallide ed è vestita di stracci, cosa che non si addice alla figlia del conquistatore di Troia (vv. 184ss. σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν / καὶ τρύχη τὰδ' ἐμῶν πέπλων, / εἰ πρόποντ' Ἀγαμέμνονος / κούραι τᾶι βασιλείαι / τᾶι Τροίαι θ', ἃ ἴμοῦ πατέρος / μέμναται ποθ' ἄλοῦσα «guarda la mia chioma squallida e questi stracci, i miei vestiti, se si addicono alla principessa figlia di Agamennone, e a Troia un tempo conquistata, che di certo si ricorda del padre mio». E,

ancora, Elettra lamenta la propria condizione ai vv. 198ss.: come risposta all'offerta del Coro, piange l'esilio del fratello e l'umile casa in cui è costretta a dimorare. Questo atteggiamento da parte di Elettra ha condotto molta critica a dare giudizi negativi sul personaggio, attribuendole eccessivo attaccamento ai beni materiali, noioso indugiare sull'autocompiangimento ed egocentrismo: così ad esempio Kitto 1961, 334, Matthiesen 1964, 84, Solmsen 1967, 40, Barlow 1971, 55, Rivier 1975, 121ss., O'Brien 1964, 28s., Conacher 1967, 203-210, Arnott 1981, 185, Harder 1995, Raeburn 2000; questi studiosi criticano peraltro anche il comportamento 'codardo' di Oreste: l'eroe evita infatti di entrare in città per paura di essere riconosciuto, benché riconosca la sorella non promuove il proprio riconoscimento, e, nel compimento del matricidio, sarà un quasi un mero strumento della rabbia vendicativa di Elettra. Lloyd 1986 proponeva tuttavia un ritratto meno oscuro, ritenendo che le caratteristiche negative che vengono solitamente attribuite ai protagonisti dell'*Elettra* euripidea siano invece frutto di convenzioni e tradizioni legate al contesto storico, e dunque non moralmente giudicabili: così, ad esempio, i lamenti di Elettra sulla propria condizione non sarebbero un mero frutto di una tendenza all'autocompiangimento propria del personaggio, bensì sarebbero finalizzati a mostrare agli dei la ὄβρις da lei subita: «It was appropriate for someone suffering ὄβρις (at 266 Orestes describes Aegisthus' treatment in such terms) not to suffer in silence but to make a show of distress [...]. As Fraenkel [1950, 614] puts it "only if...the cry of distress has been raised can evidence of the deed of violence be later laid before a court of law"»<sup>63</sup>. Gellie 1981 suggeriva invece una visione meno estrema: i personaggi dell'*Elettra* non spiccherebbero per qualità particolari, né in negativo né in positivo, ma sarebbero rappresentati come semplici persone comuni: «That is to take them [...] too seriously. [...] They have none of the gravity and substance that should make us want to care, in a play, whether they live or die. [...] They are boring, as boring as the farmer and old man».<sup>64</sup> Zeitlin 1970 metteva invece giustamente in evidenza come il rifiuto, da parte di Elettra, di partecipare alle celebrazioni in onore di Era non si configuri come un mero capriccio, ma sia oggettivamente dettato dalla sua reale condizione: in quanto donna sposata non può più unirsi ai cori delle πάρθενοι, ma, in quanto ancora πάρθενος poiché costretta in «a marriage that is no marriage»<sup>65</sup> non può farvi parte neanche come donna coniugata; e mentre lei, sebbene sposata, vive in una innaturale verginità, la madre ἄλλοι σύγγαμος οἰκεῖ, v. 212. Elettra si trova dunque nella stessa condizione di ἄγαμος ἄτεκνος

---

<sup>63</sup> Loyd 1986, 3.

<sup>64</sup> Gellie 1981, 5.

<sup>65</sup> Zeitlin 1970, 650.

ἄπολις ἄφιλος in cui, nell'*Ifigenia fra i Tauri*, versa la protagonista (ed infatti, significativamente, al v. 209 si definisce un'esule, δομάτων πατρίων φυγάς).

A mio avviso, l'insistenza di Elettra sulla propria misera condizione, oltre ad essere naturalmente dettata dall'oltraggiosa condizione di esule dalla reggia paterna impostale dalla madre, e dunque da non ascrivere a delle particolari caratteristiche 'negative del personaggio', rientra nell'ottica in cui Euripide ha voluto rappresentare il mito in questa tragedia, un'ottica meramente umana: gli eventi, i sentimenti e le azioni dei personaggi da un lato vegono disinseriti da quella complessa teodicea di cui facevano parte nell'opera eschilea, dall'altro vengono trasposti su un piano di ordinaria quotidianità, che ha ben poco della grandezza sofoclea: così ad esempio il matricidio più che dall'oracolo di Apollo sarà determinato dalla rabbia vendicatrice di Elettra, vd. *infra* ad v. 1182a, mentre le resistenze di Elettra ai tentativi di consolazione del Coro nella parodo non sono motivati tanto dall'enorme intensità del lutto e del dolore propri dell'Elettra sofoclea, quanto dalla semplice constatazione della propria deprecabile condizione.

Ci si è chiesti se le ragazze del Coro fossero πάρθενοι donne sposate: come nota giustamente Cropp 111s., è molto probabile che fossero delle vergini: basti pensare all'appellativo con cui il messaggero si rivolge a loro al v. 761: ὦ καλλίνικοι πάρθενοι Μυκηνίδες. Il fatto che al v. 197 si rivolgano ad Elettra chiamandola ὦ παῖ non implica che tra loro vi sia una differenza di età: si tratta infatti semplicemente di una formula di cortesia, così come, ad esempio, in A. *Sept.* 686 il Coro di ragazze tebane si rivolge ad Eteocle chiamandolo ὦ τέκνον (vd. Hutchinson 1985 *ad l.*).

Sulla funzione 'culturale' del coro in questa tragedia vd. *infra* ad v. 173s.

Dal punto di vista metrico la parodo è di natura quasi esclusivamente eolo-coriambica, fatta eccezione per il primo verso di strofe ed antistrofe dove segue la colometria di Diggle che dà luogo ad un enoplio (V. 167 Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα, ἦλυθον, Ἥλέκτρα ∪ ∪ -| ∪ ∪ - | ∪ ∪ - | ∪ ∪ -| - - ~ v. 190 μεγάλα θεός· ἀλλ' ἴθι καὶ παρ' ἐμοῦ χρῆσαι ∪ ∪ -| ∪ ∪ -| ∪ ∪ -| - -): la caratteristica vagamente 'anapestica' di tale ritmo infatti, da un lato si presta particolarmente ad accompagnare l'entrata in scena del Coro, dall'altro richiamano l'*incipit* della monodia di Elettra, caratterizzata da un attacco in metro anapestico (vd. *supra*).

V. 168 Ἀγαμέμνωνος ὦ κόρα, ἤλυθον, Ἥλέκτρα, / ποτὶ σὰν ἀγρότειραν ἀυλάν. Il Coro giunge presso la «rustica abitazione» di Elettra, che costituiva lo sfondo della *skene*. La povertà di Elettra contrasta con l'eleganza delle fanciulle del Coro, secondo un modulo che si ripete ai vv. 987ss. in cui lo sfarzo di Clitemestra che arriva alla casa di Elettra sul suo carro regale fa da contrappunto alla povertà dell'ambientazione.

Qui giunge Oreste in incognito, che, a differenza dell'eroe eschileo e di quello sofocleo, per prudenza si tiene ben lontano dalla città, pronto a fuggire fuori dai confini se mai qualche vedetta lo scopra (vv. 94ss: καὶ τειχέων μὲν ἐντὸς οὐ βαίνω πόδα, / δυοῖν δ' ἄμιλλαν ξυντιθεῖς ἀφικόμην / πρὸς τέρμονας γῆς τῆσδ', ἴν' ἐκβάλω πόδα / ἄλλην ἐπ' αἴαν εἶ μέ τις γνοίη σκοπῶν, / ζητῶν τ' ἀδελφὴν κτλ.). Questa sua caratteristica, assieme alla riluttanza nel farsi riconoscere dalla sorella e alle insicurezze manifestate in merito al compimento del matricidio (vv. 967ss.), hanno attirato sul personaggio i giudizi negativi di molta critica, ma su ciò vd. *supra* p. 60.

E' sempre nella ἀγρότειραν ἀυλάν di Elettra che il matricidio verrà perpetrato: con una ulteriore grande innovazione rispetto al precedente eschileo delle *Coefore*, Oreste non si introdurrà nel palazzo per compiere entrambe le uccisioni: Egisto verrà infatti assassinato in aperta campagna, al momento di compiere un sacrificio in onore delle Ninfe (vv. 774-858), mentre Clitemestra verrà attirata con l'inganno proprio nel tugurio di Elettra (1132ss.), la cui povertà contrasta inesorabilmente con lo sfarzo della regina (ironicamente Elettra la inviterà a prestare attenzione entrando, affinché il fumo del tugurio non sporchi le sue sontuose vesti, vv. 1140ss.). Medda 2007, 62 rileva a tal proposito come il riferimento alla fuliggine che sporca la casa di Elettra costituisca un richiamo ad Ag. 774ss. in cui il Coro afferma che «Giustizia brilla nelle case fumose», ma sta lontana dai «palazzi dorati dove le mani sono sporche»: fino al compimento del matricidio, infatti, la ἀγρότειρα ἀυλή di Elettra viene rappresentata come un luogo in cui, nonostante la povertà, regna la pietà ed il rispetto per l'ospite; ma dopo che, al suo interno, verrà perpetrato il matricidio, essa sarà in qualche modo assimilata alla reggia, teatro di tutte le precedenti violenze della stirpe dei Tantalidi: non a caso, al vv. 1147, il matricidio verrà definito semplicemente una ἀμοιβή κακῶν, un «contraccambio di mali», e verrà dunque posto sullo stesso piano dell'uccisione di Agamennone da parte di Clitemestra ed Egisto, gettando gli esecutori nella prostrazione e nella disperazione. Sulle implicazioni ed i significati profondi connessi al modo in cui il matricidio viene perpetrato, vale a dire come un sacrificio distorto e blasfemo, e soprattutto all'inganno con cui Clitemestra viene attirata in casa (ovvero compiere un sacrificio in favore del fittizio figlio di Elettra), vd. Zeitlin 1970, 662ss. e *infra* pag. 217. Vd. anche *infra* ad vv. 173s.



**ἀγρότειραν.** Tutti gli editori accolgono tale lezione, che figura come correzione di Triclinio in L ed è tramandata da Plutarco, *Lys.* 15.31, in un passo in cui l'autore narra come proprio l'esecuzione di questo canto euripideo da parte di un focese salvò Atene dalla distruzione: sembrò infatti agli spartani un atto eccessivamente crudele distruggere una città che aveva dato i natali ad artisti e poeti di tal fatta: εἶτα μέντοι συνουσίας γενομένης τῶν ἡγεμόνων παρὰ πότον, καί τινος Φωκέως ἄσαντος ἐκ τῆς Εὐριπίδου Ἠλέκτρας τὴν πάροδον ἧς ἡ ἀρχή «Ἀγαμέμνωνος ὦ κόρα, ἤλυθον, Ἠλέκτρα, ποτὶ σὰν ἀγρότειραν αὐλάν», πάντας ἐπικλασθῆναι, καὶ φανῆναι σθένος ἔργον τὴν οὕτως εὐκλεᾶ καὶ τοιοῦτους ἄνδρας φέρουσιν ἀνελεῖν καὶ διεργάσασθαι πόλιν.

La forma ἀγρότειρα è un femminile da ricondurre all'aggettivo ἀγροτῆρ, -ῆρος che ricorre sempre nell'*Electra*, al v. 463, in riferimento ad Hermes, ma di per sé non risulta attestata altrove. L tramanda invece la forma ἀγρότεραν, dall'aggettivo di uso piuttosto comune ἀγρότερος, -ον, che ha lo stesso significato. La forma ἀγρότειραν è da preferire sia in quanto *difficilior*, sia poiché la lunga è richiesta dal metro. Ai vv. 169 ~ 191 si ha infatti:

$\cup \cup | - \cup \cup - | \cup - -$   
 V. 169 ποτὶ σὰν ἀγρότειραν αὐλάν *pher*

in responsione con

$\cup \cup | - \cup \cup - | \cup -$   
 V. 191 πολύπηνα φάρεα δῦναι *gl.*

La responsione tra un ferecrateo e un gliconeo non crea problemi: cf. *e.g. supra*, vv. 120 ~135, dove si ha una responsione simile tra un telesilleo ed un gliconeo.

**Vv. 169ss.** Le fanciulle del Coro affermano di essere state informate da un uomo dei monti che di lì a due giorni si terranno delle celebrazioni in onore di Hera. Gellie 1981 ha rilevato come, tanto nella parodo quanto nei due stasimi, il Coro specificchi sempre la fonte da cui apprende delle determinate informazioni (come in questo caso) o dei particolari racconti mitici (quello relativo alle armi di Achille nel primo stasimo e alla storia dell'agnello dal vello d'oro nel secondo): tutto ciò in accordo con il dato per cui, in questa tragedia, Euripide riduce gli eventi del mito ad una sfera di ordinaria quotidianità rappresentando i personaggi che vi operano come se fossero delle semplici persone comuni: «Just as the characters in *Electra* must seem to behave as nearly as possible like the living people around us, so things that are reported in the play must seem to come from a respectable live source». Vd. comunque *infra* ad v. 452.

**V. 170 Μυκηναῖος οὐριβάτας ~ 192 δοκεῖς τοῖσι σοῖς δακρύοις.** Per questa coppia di versi i manoscritti recano:

υ - -υ - - υ -

V. 170 Μυκηναῖος οὐριβάτας

in responsione con

υ - - | - υ υ -

V. 192 δοκοῖς τοῖς σοῖς δακρύοις

*ba cho*

Al v. 192 δοκεῖς, la forma che ci si aspetterebbe, è intervento del Vettori accettato da tutti gli editori. E tuttavia evidente che i versi necessitano di qualche aggiustamento per ottenere un metro coerente con il contesto nella strofe, oltre che una corretta responsione con l'antistrofe.

Al v. 170 la forma οὐριβάτας trādita da P (e da L prima dell'intrevento di Triclinio) non è attestata altrove; Triclinio la corresse in ὀριβάτας, «che vaga per i monti», forma attestata in tragedia in E. *Tr.* 435 ὁμοβρώς τ' ὀριβάτης / Κύκλωψ e S. *Phil.* 955 θῆρ' ὀριβάτην, che darebbe luogo ad un gliconeo (υ - - υ υ - υ -), accettata, tra gli editori ed i commentatori moderni, da Murray e Denniston. Diggle, Basta Donzelli Kovacs e Distilo 2012 accettano invece la correzione di Dindorf 1833 οὐριβάτας, sempre dallo stesso significato, che dà luogo ad un wilamowitziano (υ - - υ| - υ υ -); tale forma è attestata soltanto in E. fr. 773.27 K. dal Fetonte σύριγγας δ' οὐριβάται / κινουῖσιν ποίμνας ἐλάται.

Quanto al v. 192 dell'antistrofe, è evidente come esso sia carente di una sillaba breve per ottenere esatta responsione con il primo *colon* del v. 170. E' stata dunque accolta all'unanimità da tutti gli editori la proposta di Heath 1762 τοῖς<ι> σοῖς, che produce un wilamowitziano di forma υ - - υ| - υ υ -), mentre Seidler 1813 suggeriva τοῖς σοῖσιν, otteneno un wilamowiziano di forma υ - - -| - υ υ -. Tra le due risulta preferibile la prima per l'agilità con cui reintegra la sillaba breve mancante per ottenere corrispondenza con il primo *colon* della strofe (il dativo plurale allungato è impiegato da Euripide senza particolari restrizioni tanto per l'articolo maschile quanto per il possessivo maschile di seconda persona).

Accettando la proposta di Heath al v. 192, la congettura di Dindorf οὐριβάτας per il v. 170 darebbe luogo ad una responsione perfetta: si avrebbe infatti lo stesso wilamowitziano tanto in strofe quanto in antistrofe (υ - - υ| - υ υ -); l'intervento di Triclinio produrrebbe invece un gliconeo in responsione con un wilamowitziano (V. 170 υ -| - υ υ

– | ~ – ~ V. 192 ~ – – ~| – ~ ~ –). A favore di οὐριβάτας al v. 170 non vale tanto, a mio avviso, la motivazione metrica (la responsione tra un gliconeo ed un wilamowitziano risulta ammissibile: essa è infatti accettata da Denniston 217, Dale *MATC* II 93 e non è esclusa da Diggle che in apparato annota «fortasse recte» in merito alla correzione di Triclinio; vd. *infra* ad v. 712 per altre responsioni simili), ma la constatazione che l'aggettivo οὐριβάτας, in quanto poco comune, potrebbe essersi più facilmente corrotto nel testo tradito rispetto al più diffuso ὀρειβάτας.

**V. 173s. πᾶσαι δὲ παρ' Ἡ-/ραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στείχειν.** Il Coro annuncia ad Elettra che di lì a due giorni si celebreranno dei sacrifici, e che tutte le fanciulle si recheranno al tempio di Hera. Il riferimento è alle *Hereia*, le feste in onore della dea patrona di Argo; il tempio di cui il Coro parla è l'*Heraion*, situato nelle campagne tra Argo e Micene. Le feste in onore di Hera erano un momento importantissimo nella vita cittadina argiva, ed erano strettamente legate a quella città: Erodoto, 6.81.4, testimonia ad esempio che agli stranieri non era permesso partecipare ai sacrifici presso l'*Heraion*: βουλομένου δὲ αὐτοῦ (sc. Κλεομένου) θύειν ἐπὶ τοῦ βωμοῦ ὃ ἱεὺς ἀπηγόρευε, φὰς οὐκ ὄσιον / εἶναι ξείνῳι αὐτόθι θύειν. Su tali celebrazioni vd. Farnell 1896, 205-219, 244-246, 249-250, Stengel in *P.-W.* s.v. *Heraia*, 8.416-418, Nilsson 1961, 42-45, Burkert 1972, 161-168, Burkert 1985, 131-139. Calame 1977, 209-214 Il rifiuto di Elettra di prendere parte a tali celebrazioni risulta dunque di grande impatto, alla luce dell'importanza che tali feste avevano per la collettività di Argo. Ad esse allude con nostalgia anche Ifigenia in *IA* 220s., dove l'eroina lamenta la sua condizione di esule, per certi versi simile a quella di Elettra (vd. *supra*): ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος / οὐ τὰν Ἄργει μέλπουσ' Ἡραν. Diversamente da Ifigenia, tuttavia, la mancata partecipazione di Elettra alle celebrazioni per Hera è frutto di una propria scelta personale; a tale rifiuto faranno da contrappunto i vv. 1198ss., in cui la protagonista, dopo aver compiuto il matricidio, in preda alla disperazione si chiederà τίς ἐξ χορόν, / τίνα γάμον εἶμι; «a quali danze potrò ora unirmi, in quale matrimonio?»: la sua mancata partecipazione a feste e celebrazioni non sarà più, dunque, frutto di una sua scelta, ma il prendervi parte le sarà oggettivamente precluso a causa della contaminazione derivante dal matricidio (nel finale tuttavia i Dioscuri le restituiranno uno *status* di normalità sociale dandola in sposa a Pilade e provvedendo così a reintegrarla nella società, vv. 1311ss.).

Durante tali celebrazioni per Hera, la sacerdotessa veniva condotta al tempio in processione, su di un carro; sembra che vi avesse inoltre luogo il rito dello ἱερός γάμος, una rievocazione dell'unione tra Zeus ed Era, su cui vd. Farnell 1896, I, 186s e le

testimonianze da lui citate, (244s). Farnell, *l.cit.*, suggerisce che durante tale rito la sacerdotessa rivestisse il ruolo di *νομφεύτρια*, una sorta di assistente della dea durante le sue nozze; Nillson 1961, 43 ritiene tuttavia che la sacerdotessa avesse il semplice ruolo di officiare le celebrazioni per la dea. Le feste in onore di Hera venivano inoltre chiamate *Ἐκατομβαῖα* per il gran numero di sacrifici che vi venivano celebrati: cf. *Schol. Pind. Ol.* 7.152 *πανήγυρίς ἐστὶ τῆς Ἥρας τὰ Ἐκατομβαῖα λεγόμενα. Θάνονται γὰρ ἕκατον βόες τῆι θεῶι.*

Come evidenza Calame 1977, 209s., Hera veniva venerata come dea protettrice del matrimonio: sue nozze con Zeus costituivano il paradigma di tutte le unioni umane, e la sua sfera di intervento si estendeva anche a ciò che costituiva la ragion d'essere del matrimonio stesso, la nascita dei figli. In quest'ottica, la menzione di tali festività nell'*Elettra* risulta particolarmente significativa, poiché alle unioni matrimoniali 'regolari' di cui Hera è protettrice fanno da contrappunto le unioni distorte o perverse delle due protagoniste femminili della tragedia: il matrimonio di Elettra con il contadino (che non viene consumato, lasciando Elettra priva delle gratificazioni costituite dai figli e dalle gioie del matrimonio) e l'unione illecita di Clitemestra con Egisto (definita al v. 1156 *διάδρομος λέχος*, in cui l'aggettivo *διάδρομος* veicola proprio l'idea dell'empio passaggio da un'unione all'altra).

Da questo punto di vista, Zeitlin 1970, 652s., ha ben evidenziato le importanti implicazioni che la menzione di tali festività riveste nel tessuto tematico della nostra tragedia: «The festival of Hera, in one sense, stands as an objective yardstick of ritual regularity and normal cult activity against which the other rituals of the play, when measured, more clearly reveal their corrupted quality». Con la normalità culturale costituita dai sacrifici in onore di Hera contrasta infatti la maggior parte delle altre azioni sacrificali descritte nel dramma (fatta eccezione per le offerte che Oreste lascia sulla tomba del padre, vv. 91ss., e per i sacrifici in onore dell'agnello dal vello d'oro a cui si accenna nel secondo stasimo, vv. 714s.: questi ultimi, al pari dei sacrifici delle *Hereia*, costituiscono un paradigma di regolarità, vd. *infra*): l'uccisione di Egisto, vv. 839ss., si configura infatti come un atto sacrificale compiuto da Oreste proprio nel momento stesso in cui la vittima sta officinando un sacrificio, al quale peraltro l'assassino era stato invitato a partecipare come ospite, mentre il matricidio, altro atto sacrificale distorto, viene perpetrato dopo aver indotto Clitemestra ad immolare vittime in favore del presunto figlio di Elettra. Non a caso, ai vv. 1139ss., nel momento in cui Clitemestra entra in casa per essere uccisa, Elettra dichiara che si unirà in matrimonio nell'Ade con l'uomo con cui giaceva in vita, *νομφεύσῃ δὲ κὰν Ἄιδου δόμοις / ὧπιερ ξυνηῦδες ἐν φάει*: il contrasto con la regolarità del vincolo

matrimoniale di cui Hera è protettrice è evidente, così come, nell'inganno con cui Clitemestra è indotta ad entrare in casa, emerge il richiamo 'distorto' alla sfera della procreazione dei figli a cui Hera presiede.

In quest'ottica, Zeitlin 1970 mette in evidenza come al Coro dell'*Elettra* sia attribuita una sorta di 'funzione culturale': essa si esplicherebbe non solo nella menzione delle festività in onore di Hera in questa parodo, e nel riferimento alle celebrazioni 'regolari' nel corso del secondo stasimo, ma anche negli altri canti. In particolare, l'ode con cui viene accolto Oreste dopo l'uccisione di Egisto, vv. 860-865, ha l'aspetto di un epinicio in onore in un vincitore in una competizione atletica<sup>66</sup>, mentre il breve canto con cui accoglie l'ingresso di Clitemestra sul carro ai vv. 988-996 richiama invece la forma di un inno in onore di una divinità<sup>67</sup>. Queste notazioni colgono nel segno e risultano condivisibili; tuttavia, a mio avviso, la studiosa sovrainterpreta alcuni dati. Secondo la Zeitlin cit. *supra*, 663, l'ingresso di Clitemestra sul carro ai vv. 998ss. costituirebbe un'allusione alla processione della sacerdotessa di Hera durante le *Heraia*: «the procession of the βασίλεια, the priestess-goddess, which is thought to culminate in the propitious act of *hieros gamos* is converted into the ceremonial entrance of the βασίλεια, adultress and slayer of her husband, who is to undergo a ritual death» (Zeitlin 1970, 663). Si tratta di un'intuizione di certo molto fine, ma è da chiedersi, nell'ottica della *performance* teatrale, se davvero il pubblico potesse recepire una valenza così sottile. Nel tentativo di comprendere l'intento poetico di Euripide non si deve infatti dimenticare la dimensione della realizzazione scenica: da questo punto di vista, l'entrata di Clitemestra sul carro, più che una processione per una festa Argiva (che, per quanto fosse nota, doveva comunque essere estranea a gran parte del pubblico Ateniese), richiamava alla mente degli spettatori l'entrata in scena di Agamennone sul carro nella tragedia omonima, A. Ag. 810ss. Si tratta dunque di un tassello di quel 'dialogo' che Euripide intrattiene, in quest'opera, con il predecessore, su cui vd. nello

<sup>66</sup> Vd. vv. 860ss. θές ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρός οὐράνιον / πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐαι. / νικᾷ στεφαναφόρα κρείσσω τῶν παρ' Ἀλφειοῦ / ῥέεθροις τελέσας / κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ὑπάειδε / καλλίνικον ὠιδᾶν ἐμῶι χορῶι, dove, secondo un suggerimento di Herwerden 1899, 231, l'immagine della cerbiatta sembra forse ripresa, così come E. Ba. 863ss. ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ρίπτουσ', / ὡς νεβρός χλοεραῖς ἐμπαί- / ζουσα λείμακος ἠδοναῖς, dai vv. 50ss. dell'*Epinicio* XII di Bacchilide: ἤντε νεβρός ἀπεν[θη]ς / ἀνθεμόεντας ἐπ[ὶ] ὄχθους / κοῦφα σὺν ἀγγιδόμ[οις] θρώσι- / κουσ' ἀγακλειτα[ῖς] εταίρα[ις]. / ταὶ δὲ στεφανωσάμε[ναι] φων[ικέων] / ἀνθέων δονακός τ' ἐ[πι]χω[ρί]- / αν ἄθουριν / παρθένοι μέλπουσι (testo di Irigoien 1993). L'espressione καλλίνικον ὠιδᾶν richiama il famoso grido di vittoria τένελλα καλλίνικε degli inni in onore di Eracle attestato in Schol. *Pind.* Ol. 9.1 τήνελλα καλλίνικε χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις, αὐτὸς τε καὶ Ἴόλαος, αἰχμητὰ δύο.

<sup>67</sup> Vd. vv. 988ss., che iniziano con un'invocazione a Clitemestra corredata di tutti gli elementi propri di una preghiera: l'epiteto (βασίλεια, vv. 988), l'indicazione della discendenza (vv. 99s. παῖ Τυνδάρεω, καὶ τοῖν ἀγαθοῖν ξύγγονε κούροιν) che si articola sintatticamente in una proposizione relativa (vv. 991ss. οἱ φλογεράν αἰθέρ' ἐν ἄστροις κτλ.) ed i verbi σεβίζω (994) e θεραπεύεσθαι (996), che indicano proprio l'atto di venerazione nei confronti di una divinità. Sulla forma dell'inno, ripresa anche all'inizio del primo stasimo, vd. *infra* ad v. 432.

specifico *infra* pp. 210ss: come il *kommos* per Clitemestra uccisa (vv. 1177-1232) costituisce un rovesciamento di quello delle *Coefore*, così l'entrata in scena della regina sul carro ed il suo essere persuasa con l'inganno ad entrare in casa per esservi uccisa, richiamano - per analogia e per contrasto al tempo stesso - l'ingresso in scena del conquistatore di Troia nell'*Agamemnone*, il suo essere indotto a calpestare i tappeti rossi e la sua conseguente entrata in casa, all'interno della quale si consuma l'uccisione.

Inoltre, poiché durante le feste Argive in onore di Hera si teneva un agone sportivo che prevedeva l'uso di scudi, chiamato ἀγὼν χαλκεῖος (come testimonia Hesych. α 965 Λαττὸν ἀγὼν χαλκεῖος: τὰ ἐν Ἄργει Ἑκατόμβαια, e di cui parla anche Pindaro, *Nem.* 10 22ss. ἀγὼν τοι χάλκεος / δᾶμον ὅτ' ῥύνει ποτὶ βουθυσίαν Ἕ-/ ρας ἀέθλων τε κρίσιν) sembra che tali feste fossero chiamate anche Ἀσπίς (*CIG* 234, 1068, 2810, 3208; *IG* 3.116, 129). Sulla base di ciò, la Zeitlin (cit. *supra*, 660) deduce che anche la descrizione dello scudo di Achille nel primo stasimo si inserisca in una certa misura nella 'cornice' culturale costituita dal riferimento alle feste di Hera, in modo tale da servire «as a relevant transition between the *Heraia* parodos and the central events of the play». Si tratta di un'altra notazione forse troppo sottile per cogliere nel segno, e si inserisce, al pari della precedente, nel quadro di un determinato atteggiamento fatto proprio della critica a partire dalla metà degli anni sessanta del Novecento. Nel tentativo di dimostrare come i canti corali dell'*Elettra* non fossero affatto svincolati dall'azione drammatica, ma si inserissero nel tessuto dell'opera a più livelli, molti studiosi, sulla scia del fondamentale contributo di O'Brien relativo al primo stasimo (1964), hanno infatti ritenuto di individuare tutta una fitta trama simbolica di allusioni e richiami tra i canti corali ed il resto dell'opera, giungendo talvolta a degli eccessi interpretativi: vd. in merito *infra* pp. 85ss.

**V. 175ss. οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι, ... θυμὸν .../ ἐκπεπτόταμαι.** Denniston, seguito da Cropp, interpreta il termine ἀγλαΐαι come «gioielli», sia qui che al successivo v. 193 (ma in merito a tale verso vd. *infra ad l.*): «My heart beats fast, but not at the thought of finery or golden necklaces». Nei passi tragici in cui ricorre, fatta eccezione per il v. 193 su cui vd. *infra*, il termine ha tuttavia il significato di «festa, gioia», come al v. 861 della stessa *Elettra*, πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐαι e al v. 211 (μηδέ ποτ' ἀγλαΐαι' ἀποναΐατο) della parodo dell'*Elettra* di Sofocle, che presenta numerose affinità con quella euripidea. Il significato di «adornment» sembra invece secondario e relegato alla prosa, vd. LSJ<sup>9</sup>11, 3 «adornment, of a horse mane, colour of oyster's shell etc.». Inoltre, se si interpretasse il sostantivo come «gioielli», ai vv. 176s. *Elettra* ripeterebbe lo stesso concetto del v. 175: (175ss. «non a gioielli, né a collane d'oro il mio cuore si libra, e né, danzando con le spose

argive, danzerò in cerchio battendo il mio piede») quando sembra invece preferibile che ognuno dei “cola” introdotti dalla negazione debba riferirsi a qualcosa di diverso dagli altri, in modo tale da sottolineare quante siano le gioie di cui Elettra è priva: vv. 175ss. οὐκ ἐπ’ ἀγλαΐαις ... οὐδ’ ἐπὶ χρυσεῖς ὄρμοις ... οὐδ’ ἰστᾶσα χοροῦς κτλ.). Sarei dunque incline ad intendere il sostantivo ἀγλαΐαι nell’accezione più generica di «vanity» con LSJ<sup>9</sup>, 11 1: «non a vanità, né a collane d’oro il mio cuore si libra, né, danzando assieme alle spose argive, danzerò in cerchio battendo il mio piede». Per tale accezione di ἀγλαΐαι vd. anche Hom. *Od.* XVII 244.

**V.178 οὐδ’ ἰστᾶσα χορούς.** Tutti gli editori stampano la congettura di Reiske 1754 οὐδ’ ἰστᾶσα per il tràdito οὐδέ στᾶσα, che non offre un senso accettabile con l’accusativo χορούς poiché l’aoristo di ἴστημι ha valore intransitivo. L’introduzione del presente si configura dunque come un intervento molto agevole, sebbene esso sia stato messo in dubbio prima da Seidler 1813 che proponeva οὐδέ στᾶσα χοροῖς e più recentemente da Diggle che in apparato avanza la proposta οὐδ’ ἐνστᾶσα χοροῖς, sulla base di E. *IT* 1143 χοροῖς δ’ ἐνσταίην, un passo in cui il Coro ricorda con nostalgia di quando si univa alle danze delle vergini, a cui non può più partecipare a causa dell’esilio: la situazione è per alcuni aspetti simile a quella di Elettra, sebbene, come si è sopra visto (pag. 56ss.), il suo ‘esilio’ dalla società si configuri in parte come una scelta personale. La difficoltà che è stata avvertita in merito al verbo ἴστημι consiste nel fatto che tale verbo, assieme agli accusativi χορόν / χορούς sembri significare «istituire una danza», come ad esempio in S. *El.* 280 dove Elettra racconta che ogni mese Clitemestra ed Egisto indicano delle feste nel giorno dell’assassinio di Agamennone, durante le quali χορούς ἴστησι, oppure in E. *Alc.* 1154s. ἀστοῖς δὲ πάσι τ’ ἐννέπω τετραρχία / χορούς ἐπ’ ἐσθλαῖς συμφοραῖσιν ἰστάναι, Ar. *Av.* 216ss. ἴν’ ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ... θεῶν / ἴστησι χορούς, Bacchyl. *Epin.* 11.112 χορούς ἴσταν γυναικῶν. Rilevo tuttavia che, quando il soggetto del verbo ἴστημι indica la persona o il gruppo che danzerà, tale significato può slittare nell’accezione di «dare inizio ad / dirigere una danza» o anche, più semplicemente, «fare una danza», come ad esempio in E. *IA* 676 στήσομεν ἄρ’ ἀμφὶ βωμόν, ᾧ πάτερ, χορούς; dove Ifigenia chiede ingenuamente ad Agamennone se «faranno» delle danze intorno all’altare, o Ar. *Nu.* 271 dove Socrate invoca le Nuvole che «nei giardini del padre Oceano fanno una sacra danza con le Ninfe», εἴτ’ Ὀκεανοῦ πατρὸς ἐν κήποις ἱερὸν χορὸν ἴστατε Νύμφαις o Pind. fr.52 M., 98ss. ἰστάμεναι χορόν / ταχύ]ποδα π[αρ]θένοι χαλ-/ κέαι] κελαδ[έον>]τι γλυκὺν αὐδᾶι / τρόπ]ον.

Ad ogni modo, se si vuol dare all'espressione ἰστᾶσα χορούς nel l'accezione di «dare inizio alle danze» essa non risulterebbe comunque problematica, poiché, come evidenziano Denniston 71 e Cropp 113 *ad l.* il ruolo di Elettra, in quanto principessa, sarebbe stato proprio quello di dirigere le danze, per poi unirvisi ella stessa (v. 179s. Ἀργείαις ἅμα νύμφαις / εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν): la supposizione è senz'altro corretta, ma non risulta a mio avviso necessaria alla luce dei passi sopra citati in cui χορόν/χορούς ἰστάναι sembra aver un significato piuttosto generico. Le proposte di Diggle e Seidler, infine, sebbene producano un testo corretto e rintrante nell'uso euripideo, presuppongono anche la correzione di χορούς in χοροῖς: tale corruttela da I a Y può verificarsi con molta semplicità, vd. ad v. 142 ~ 159, ma non è necessario supporla poiché la proposta di Reiske offre il senso desiderato apportando un'alterazione del tutto minima.

**V. 180 εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν.** Il verbo κρούω, dal significato di «colpire» (vd. LSJ<sup>9</sup> 999 s.v., «strike, smite»), con l'accusativo πόδα vale qui «battere il piede», vd. LSJ<sup>9</sup> 999, 3 s.v., secondo una variante poetica del normale uso prosastico κ. τοῖς ποσὶ τὴν γῆν, nesso che occorre e.g. in Arr. *An.* 7.15; un'espressione simile è impiegata dallo stesso Euripide in *IA* 1042s. χρυσεοσάνδαλον ἴχνος / ἐν γᾶι κρούουσαι.

Per il tipico movimento circolare associato alla danza vd. *infra* ad v. 434.

**V. 181. δάκρυσι νυγέω.** I manoscritti recano δάκρυσι χεύω. Il v. 181, ad un confronto con il corrispondente dell'antistrofe (v. 205 μέλεος ἀλαίνων ποτὶ θῆσσαν ἐστίαν, ∪ ∪ ∪ -|- ∪ ∪ -|- ∪ - ∪ -) così come è tradito è carente di una sillaba breve al primo *metron* per ottenere responsione (δάκρυσι χεύω, δακρυων δέ μοι μέλει ∪ ∪ - |- ∪ ∪ - |- ∪ - ∪ -). Seidler 1813 proponeva dunque δάκρυσι δὲ χεύω, intervento che reintegra facilmente tale sillaba. Ad ogni modo, la responsione tra un baccheo ed un giambo al primo *metron* è tollerabile: il problema sta infatti nella forma verbale χεύω, variante epica di χέω, che, con il significato di «versare» in relazione alle lacrime è sempre impiegata con l'accusativo, mai con il dativo: cf. e.g. A.R. *Arg.* I 1067 δάκρυα χεύατ'. Tutti gli editori adottano dunque l'intervento di Hermann νυγέω, che introduce un significato del tutto appropriato: «passo le mie notti piangendo», cf. i vv. 141ss. della monodia di Elettra, dove l'eroina parla dei suoi γόοι νύχιοι (ἵνα πατρὶ γόους νυχίους / ἐπορθρεύσω [ἐπορθρεύσω Dindorf 1833, ἐπορθροβοάσω L, vd. *supra ad l.*]). Si avrebbe dunque, ai vv. 181ss., δάκρυσι νυγέω, δακρυὼν δέ μοι μέλει / δειλαΐαι τὸ κατ' ἥμαρ «passo le notti piangendo, di giorno mi occupo solo di lamenti».



Weil 1877 *ad l.* così commentava: «νυχεύω se justifie pour l'antithèse τὸ κατ' ἡμᾶρ». A tal proposito Kamerbeek 1987, 277 ha messo in evidenza come τὸ κατ' ἡμᾶρ non significhi tanto «di giorno», bensì «tutti i giorni, nella vita di ogni giorno», così come anche al v. 144s. della monodia di Elettra γόους / οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἡμᾶρ / δάπτομαι (δάπτομαι Schenkl 1874, διέπομαι L): pertanto l'affermazione di Weil per cui la congettura di Hermann si fonderebbe sull'antitesi νυχεύω / τὸ κατ' ἡμᾶρ verrebbe meno. Kamerbeek propone dunque di accogliere l'intervento di Porson 1812 χ<ορ>εύω, accettato anche da Paley 1858. L'antitesi in questo caso sarebbe piuttosto con i versi precedenti, 180ss. οὐδ' ἰστᾶσα χοροῦς / Ἀργείαις ἅμα νύμφαις / εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν. / δάκρυσι χορεύω, in cui egli traduce l'espressione in questione con «my dancing is scanned by the rythm of my tears», o, più semplicemente, con «my dancing consist in my weeping», citando come parallelo E. *Hipp.* 1464 πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος, per il quale rimanda alla nota di Barrett 1964, 418. Tuttavia tale parallelo non risulta probante: il termine πίτυλος indica infatti di per sé il movimento cadenzato dei colpi dei remi (vd. LSJ<sup>9</sup> 1409 *s.v.*, I «sweep of oars» e cf. E. *IT* 1050, 1346 *etc.*), ed in via generica qualsiasi movimento ritmato ripetuto; in primo luogo, dunque, il termine non appartiene all'area semantica della danza e risulta pertanto da questo punto di vista poco affine al «danzare con lacrime» che si attribuirebbe ad Elettra accettando la congettura di Porson; inoltre, proprio il commento di Barrett ad E. *Hipp.* 1464, chiamato a supporto da Kamerbeek cit. *supra*, evidenzia l'inefficacia di tale parallelo, poiché l'editore oxoniense spiega come, nel passo dell'*Ippolito*, il termine πίτυλος faccia riferimento ai singhiozzi che accompagneranno il pianto dei cittadini per le sciagure appena avvenute: «πίτυλος denotes a regularly repeated rhythmical movement. What is the repetition here? That it should be the regular drip-drop of the tears seems to me tasteless and absurd; I assume therefore that the words describe repeated onsets of weeping, and refer not merely to immediate mourning for Hippolytus, but to weeping that will recur in ritual through the ages»<sup>68</sup>; non si tratta dunque di un «danzare con lacrime», metafora che risulta a mio avviso troppo ardita e pertanto da non introdurre per via

<sup>68</sup> LSJ<sup>9</sup> 1409 *s.v.*, 2, interpretano invece δακρύων πίτυλοι in *Hipp.* 1464 come «shower, torrent», ma tale interpretazione non risulta suffragata dal significato reale del sostantivo e non vi sono altre occorrenze di un simile impiego.

E' ad ogni modo possibile che l'espressione δακρύων πίτυλοι in E. *Hipp.* 1464 si riferisca a dei movimenti, magari delle ripetute movenze del busto, che accompagnavano il pianto. In questo senso l'espressione può richiamare 'l'ondeggiare' di Ecuba stesa al suolo, prostrata dal dolore, in E. *Hec.* 116ss. ὡς μοι πόθος εἰλίξαι/ καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων: anche in quel passo si ha una metafora navale per indicare un movimento ripetuto dettato dal lutto e dalla disperazione nonché dal dolore fisico, sebbene il paragone in quel caso sia con l'ondeggiare / oscillare proprio delle navi durante la navigazione. Sull'ondeggiare di Ecuba vd. Firinu 2012, 19s., che ritiene che l'espressione faccia riferimento ad una sorta di «danza di lamento, carica di dolore», che avrebbe valore lenitivo e terapeutico del dolore stesso. Vd. anche Persusino 1995, 255, Biehl 1989 e Lee 1976 *ad l.*

congetturale nel nostro passo dell'*Elettra*. La notazione di Kamerbeek per cui τὸ κατ'ἡμᾶρ non significhi «di giorno» ma «tutti i giorni» è ad ogni modo corretta: l'espressione ricorre ad esempio in *Ion*. 124 λατρεύων τὸ κατ' ἡμᾶρ in riferimento al servizio che Ione presta quotidianamente presso il tempio di Apollo, *Bacch.* 910 τὸ δὲ κατ' ἡμᾶρ ὅτῳ βίωτος / εὐδαίμων, μακαρίζω «a chi per un giorno, poi per un altro giorno, tocchi un vivere felice, costui io ritengo beato»<sup>69</sup>, *S. Phil.* 1089 τίπτ' αὖ μοι τὸ κατ' ἡμᾶρ ἔσται; «quale sarà mai la mia vita giornaliera?». La forte antitesi individuata da Weil *ad l.* tra νυχεύω e τὸ κατ'ἡμᾶρ viene dunque meno, ma la congettura di Hermann non per questo risulta ingiustificata: i vv. 141ss. della monodia di Elettra costituiscono un ottimo parallelo, ἵνα πατρὶ γούου νυχίου / ἐπορθρεύσω· (Dindorf 1833, ἐπορθ\*βοάσο L, ἐπορθροβοάσω P) / ἰαχάν, Αἶδα (Reiske 1754, ἀοιδάν LP) μέλος / Αἶδα, πάτερ, σοὶ κατὰ γᾶς ἐνέπω γούου / οἷς ἀεὶ τὸ κατ' ἡμᾶρ / δάπτομαι Schenkl 1874: sebbene la sintassi risulti più articolata, l'idea è la stessa (Elettra piange di notte, e tutti i giorni è consumata dalle lacrime). Inoltre, se proprio si vuol ricercare un'antitesi tra le due proposizioni δάκρυσι νυχεύω, δακρύων δέ μοι μέλει / δειλαῖαι τὸ κατ' ἡμᾶρ, è da rilevare come essa, in una certa misura, permanga: se Elettra «tutti i giorni» si dedica al pianto, è chiaro che è «di giorno» che «svolge» tale «attività».

**V. 186s. εἰ πρόποντ' Ἀγαμέμνονος / κούραι τᾷ βασιλείαι.** Al v. 186 tutti gli editori accettano la correzione di Reiske 1754 εἰ πρόποντ' per il trådito εἰ πέρ ποτ'. Parimenti, al v. successivo, κούραι τᾷ è un intervento dello stesso Reiske, laddove L tramanda κούρας τὰ (corretto, quest'ultimo, in τᾷ da Triclinio). Il testo trådito dunque, εἰ πέρ ποτ' Ἀγαμέμνονος / κούρας τὰ βασιλείαι, non offre un senso accettabile. In linea di massima, esso risulta intuibile: Elettra sta infatti retoricamente chiedendo al Coro se i suoi capelli squallidi e gli stracci di cui è vestita (vv. 184s. σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν / καὶ τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων) possano mai essere confacenti alla principessa figlia del conquistatore di Troia. La correzione εἰ πρόποντ' per εἰ πέρ ποτ' è brillante ed è stata accolta all'unanimità da editori e commentatori: Euripide non è infatti restio ad usare il verbo πρόπω al participio, come *e.g.* in *HF* 548 κόσμος δὲ παίδων τίς ὄδε νερτέροις πρόπων, *Ion* 517 ὃ τέκνον, χαῖρ'· ἢ γὰρ ἀρχὴ τοῦ λόγου πρόπουσά μοι, *IA* 504s. γενναῖ' ἔλεξας Ταντάλωι τε τῶι Διὸς / πρόποντα, *Cyc.* 20 *etc*; in tali passi inoltre, il participio di πρόπω, dal significato di «confacente, adatto», si accompagna al dativo della persona: la seconda correzione proposta da Reiske, κούραι τᾷ per κούρας τὰ, introduce tale dativo. Si ha dunque, ai vv. 184ss., «guarda la mia chioma squallida e gli stracci delle mie vesti, se mai si addicono alla figlia di Agamennone, e a Troia conquistata, che ancora si ricorda del padre mio».

<sup>69</sup> Traduzione di Di Benedetto 2004.

L'emendamento κούραι τᾶι è stato anch'esso accettato dalla maggior parte degli editori moderni. Murray preferiva invece una congettura di Nauck, κούραι ἔσται, dove ἔσται è prodelisione per ἔσται: πρέποντα ἔσται, «saranno confacenti». La proposta è paleograficamente più vicina al testo tràdito rispetto a quella di Reiske, e, come sottolineato da Distilo 2012, 99, dà ragione del sigma che si legge in L: sarebbe infatti, a suo avviso, difficile spiegare perché mai un eventuale κούραι possa essersi corrotto nel tràdito κούρας. Il punto debole di tale intervento è tuttavia la prodelisione, che risulta frequente in prosa (vd. K.-B. I, 218-243), ammessa in tragedia nei dialoghi in trimetri, ma mai attestata nelle parti liriche; a ciò si aggiunga che la prodelisione di forme diverse da ἔστί è di per sé rara. Distilo 2012, 99s., che accetta tale congettura, individua tre esempi, tra tragedia e commedia, di una prodelisione di una forma di εἰμί diversa dalla terza pers. sing. dell'indicativo presente: S. *OC* 1107 ποῦ δῆτα, ποῦ ἔστων;, A. *Av.* 959 εὐφημία ἔστω, *Ra.* 596s. ἀνάγκη / ἔσται. Si tratta tuttavia di passi in trimetri, che non possono essere a mio avviso utilizzati a supporto dell'introduzione congetturale di tale fenomeno in un canto lirico tragico, e ancor meno possono essere impiegati a tale scopo i due esempi tratti dalla commedia. Accetto dunque, con quasi tutti gli editori moderni, entrambi gli interventi di Reiske 1754.

La tendenza euripidea a mettere in scena personaggi vestiti di stracci (vd. anche *Tro.* 496ss. τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροά / πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίους ἔχειν, dove Ecuba lamenta le sue vesti logore che non si addicono a chi un tempo fu ricco, *Hel.* 420ss. ρεία δὲ τεῖρει μ'· οὔτε γὰρ σῆτος πάρα / οὔτ' ἀμφὶ χρωτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι / πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἀμπίσχομαι. / πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα / χλιδὰς τε πόντος ἤρπασ') è stata parodiata da Aristofane: cf. *Ach.* 412ss. ἀτὰρ τί τὰ ῥάκι'; εἰς τραγωιδίας ἔχεις / ἐσθῆτ' ἐλεινήν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς, in cui Diceopoli dice ad Euripide di non meravigliarsi degli stracci di cui è vestito. Per inciso, in questo passo aristofaneo si fa riferimento all'idea che le attitudini dei personaggi messi in scena richiamino le quelle dei loro stessi autori: tale teoria viene esposta anche da Agatone in *Thesm.* 148-170. Altre allusioni aristofanee a tale abitudine euripidea sono *Thesm.* 910, *Pax* 146-148, *Ra.* 842, 846, 1063s. Vd. a tal proposito Olson, 2002, 181, Prato 2001, 182s.

**V. 192** χρύσεά τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαΐας. Il Coro si offre di prestare ad Elettra «tessuti finemente lavorati», πολύπηνα φάρεα, v. 191, e «ornamenti» (προσθήματα). Il dativo χάρισιν che si legge nel testo di Diggle e di quasi tutti gli editori moderni è frutto di una congettura di Musgrave 1778 volta a correggere l'imperativo χαρίσαι dei manoscritti. Con il testo tràdito si avrebbe infatti, ai vv. 190ss., ἀλλ' ἴθι καὶ παρ' ἐμοῦ χρῆσαι /

πολύπηνα φάρεα δῶναι / χρύσεά τε - χαρίσαι - προσθήματ' ἀγλαΐας «ma su, accetta da parte mia dei tessuti finemente ricamati da indossare, e, per favore, degli ornamenti d'oro per la festa / per la tua bellezza (?)». Il problema principale, evidenziato da tutti gli studiosi e commentatori, è costituito dalla parentetica con l'imperativo χαρίσαι: tale forma verbale, con il significato di «fammi questo piacere / per favore», è impiegata talvolta da Platone ma non si riscontra mai in tragedia; peraltro neppure nelle occorrenze platoniche (*Prot.* 457e 7, *Gorg.* 516b 5, *Meno.* 76c 3, *Hipp. Min.* 372e 7, *Resp.* 351c 7, 457e 7) tale imperativo figura in qualità di proposizione incidentale, come si sarebbe invece costretti a supporre accettando, nel nostro verso, il testo tràdito. Si tratta dunque di una forma eccessivamente colloquiale per una parodo euripidea, e colgono nel segno le argomentazioni di Denniston 71 *ad l.*: «in Euripides this use in parenthesis, and the implication, so lightly touched on, that the acceptance of the loan is a 'favour' to the Chorus, seems to me curious». Vi è inoltre a mio avviso un'altra difficoltà, tuttora non rilevata, che rende sconsigliabile accettare il testo di L: con la parentetica costituita da χαρίσαι, il genitivo ἀγλαΐας dipenderebbe dal sostantivo προσθήματα, ma tale nesso («ornamenti della bellezza / festa<sup>70</sup>») non sarebbe sintatticamente perspicuo. Il sostantivo πρόσθημα non risulta infatti di largo impiego (in tutta la letteratura greca superstite ricorre soltanto in questo passo dell'*Elettra*, in *Xen. Mem.* 3.10.13, *Plat. Leg.* 696, *Hp. De Nat. Mul.* 32.144 e nei lessicografi) ed ha il significato di «aggiunta» (vd. LSJ<sup>9</sup> 1514 *s.v.* che rimandano al sinonimo προσθήκη, «addition, appendage, supplement»; nel nostro caso i χρυσεά ... προσθήματα sono gli «ornamenti d'oro», i gioielli da indossare oltre alle «vesti finemente lavorate»). In tragedia è tuttavia impiegato il verbo corrispondente προστίθηναι, sempre in associazione con un dativo della persona o cosa a cui «si aggiunge / si applica»: cf. *e.g.* *E. Alc.* 1047s. μὴ νοσοῦντί μοι νόσον / προσθήης, *Ba.* 834 ἧ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;, 676, *Hearcl.* 475, *S. OT* 1460 μὴ μοι προσθήι μέριμναν, *OC* 154, 1332; nel nostro verso invece dal sostantivo πρόσθημα dipenderebbe il genitivo ἀγλαΐας, in un nesso dal significato non chiaro (il genitivo in dipendenza dalla preposizione πρὸς indica in genere provenienza, vd. LSJ<sup>9</sup> 1496 A *s.v.* «with gen. πρὸς refers to that from which something comes», accezione che non risulta confacente in riferimento al sostantivo πρόσθημα). Coloro che difendono il testo tràdito (Murray e più recentemente Kamerbeek 1987, 277), citano come parallelo per il nesso προσθήματ' ἀγλαΐας l'omerico ἀναθήματα δαιτός di *Hom. Od.* I 152, «complementi del banchetto» (in riferimento alla musica e alla danza), ma in quel caso il genitivo δαιτός dipende regolarmente dalla preposizione ἀνά di ἀναθήματα. La correzione di Musgrave χάρισιν procura dunque il dativo desiderato, o

<sup>70</sup> Sul significato del termine ἀγλαΐα in questo passo vd. *infra* e, in generale ad v. 175.

come dipendente dalla preposizione da προσ- in προσθήματα o come un ordinario *dativus commodi* (così Denniston *ad l.*). Ma qual è, a questo punto, il significato dell'espressione χρύσεά τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαΐας? Denniston, che interpreta il termine ἀγλαΐαι come «gioielli» (qui ed al precedente v. 175 su cui vd. *supra ad l.*; così anche Cropp *ad l.*), intende χάρισιν come «luxurious objects» (citando come parallelo E. *Tro.* 1004 χρύσεια ἔνοπτρα, παρθένων χάριτας, dove tuttavia gli «specchi d'oro» vengono definiti «gioia delle fanciulle») e traduce dunque l'intero nesso con «additions to the luxuries of finery»; similmente anche Cropp, che traduce «golden adornments for the graceful finery». Tale interpretazione del termine ἀγλαΐα risulta tuttavia dubbia: esso non sembra attestato nell'accezione di «gioielli» ed al v. 175 ha a mio avviso il significato più generico di «vanità» (così anche LSJ<sup>9</sup> 1978 1, «vanity»). Inoltre, sarebbero i gioielli di per sé a costituire un'«aggiunta», un «ornamento», rispetto alle «vesti finemente lavorate», i πολύπηνα φάρεα del verso precedente: a meno che non si intenda χάρισιν come riferito ai πολύπηνα φάρεα non è chiaro quali sarebbero, secondo l'interpretazione di Denniston, queste ulteriori «aggiunte agli oggetti di lusso». Distilo 2012, 102, intende ἀγλαΐαι come «bellezza», traducendo dunque «ornamenti per la grazia della (tua) bellezza», ma la studiosa stessa nota come l'espressione sia ridondante. Propongo dunque di interpretare il sostantivo ἀγλαΐαι come indicante proprio le feste che stanno per essere celebrate (cf. Hes. *Scut.* 272s. τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλαΐαις τε χοροῖς τε /τέρψιν ἔχον, 284s. πᾶσαν δὲ πόλιν θαλῖαι τε χοροὶ τε/ἀγλαΐαι τ' εἶχον e vd. LSJ<sup>9</sup> 1978 1,1 2 s.v. «festivity, merriment»), e χάρις nel senso di «gioia, piacere» (vd. LSJ<sup>9</sup> 1978 IV «gratification, delight» e cf. *e.g.* E. *Med.* 227 βίου χάριν, «la gioia della vita»), intendendo il nesso χάρις ἀγλαΐας come una perifrasi per indicare l'occasione gioiosa delle feste stesse: il Coro propone dunque ad Elettra di accettare «vesti finemente lavorate da indossare, ed ornamenti d'oro per la gioia della festa, *i.e.*, adatti alla gioia della festa».

**Vv. 198ss.** οὐδείς θεῶν ἐνοπᾶς κλύει /τᾶς δυσδαίμονος, οὐ παλαι-/ῶν πατρὸς σφαγιασμῶν. Il genitivo ἐνοπᾶς è frutto di una lieve correzione di Boissonade 1826 (non Herwerden come indicato da Diggle in apparato) per la lezione ἐνοπᾶς: la proposta è accettata da tutti gli editori moderni. In dipendenza dal verbo κλύω, il genitivo di per sé è forse più regolare, sebbene sia attestata anche una costruzione con l'accusativo della cosa, cf. *e.g.* Hom. *Od.* II 30 ἀγγελίην κλύειν e vd. a tal proposito K.-G. I 358 n.5. Tuttavia, se si mantiene l'accusativo ἐνοπᾶς e se si considera il nesso παλαιῶν ... σφαγιασμῶν come dipendente da κλύει, si avrebbe una forma di *variatio*, poiché dal *verbum setiendi* dipenderebbe prima un accusativo, poi un genitivo. Weil 1868, che accettava tale costrutto,

così annotava *ad l.* «voilà encore un exemple des variations de construction, si familières aux auteurs de cette époque». Il genitivo ἐνοπᾶς regolarizzerebbe invece la sintassi.

Una via per coservare il trādito ἐνοπᾶς evitando la *variatio* è stata proposta da Kamerbeek 1987, 277s., che suggerisce di interpretare il genitivo παλαιῶν σφαγιασμῶν in dipendenza non da κλύει bensì da ἐνοπᾶς: «Nessuno degli dei ascolta le grida di me sventurata, né quelle degli antichi σφαγιασμοί del padre mio».

Ciò premesso, non risulta tuttavia perspicuo il significato dell'espressione κλύει ... παλαιῶν πατρὸς σφαγιασμῶν. Heath 1764, che faceva dipendere il nesso πατρῶν σφαγιασμῶν da κλύει, riteneva che gli σφαγιασμοί fossero i sacrifici un tempo offerti da Agamennone, dei quali nessun dio si ricorderebbe: traduceva dunque «Nec audit olim oblata patris sacrificia, id est: sacrificia a patre olim oblata». A supporto di tale interpretazione adduceva *E. Alc.* 975 (Ἀνάγκα) οὐ σφαγίων κλύει, che ad un primo sguardo sembra costituire un buon parallelo per tale interpretazione, considerato anche che il lessico impiegato è molto simile; tuttavia, l'idea di fondo del passo dell'*Alceste* è in parte differente da quella che sottostà alle esclamazioni di Elettra. In quel caso si fa infatti riferimento al *topos* per cui la morte o la Necessità sono dee implacabili e non è possibile influire su di loro né con sacrifici, né con qualsiasi altro tipo di rimedio<sup>71</sup>, mentre l'esclamazione di Elettra fa riferimento alla sua situazione contingente: gli dèi non le offrono alcun aiuto per vendicare il padre, dimostrando così non ascoltare né le sue grida, né gli σφαγιασμοί paterni. Keene 1858 interpretava invece il termine σφαγιασμοί come facente riferimento all'uccisione di Agamennone, traducendo dunque «the cry of my father's blood, shed long ago». L'interpretazione è stata ripresa dal Denniston (72s. *ad l.*) e di qui accettata dalla maggior parte degli editori e degli studiosi moderni (da ultimo, Distilo 2012, 103s. mostra qualche perplessità). Facendo dipendere il genitivo παλαιῶν ... σφαγιασμῶν da κλύει, Denniston (che, con Murray, accettava ἐνοπᾶς) spiegava tale espressione constatando che il sangue di Agamennone versato da Clitemestra, non ancora vendicato, è ancora in qualche modo 'vivo' o 'svegliato' (cf. v. 41), e 'chiama' vendetta: «It awakes and calls aloud for vengeance, but the gods do not hear the cry»; l'aggettivo παλαιός indica dunque proprio l'impazienza di Elettra, che attende con ansia e frustrazione una vendetta che dopo tanto tempo tarda ad arrivare. Questa interpretazione è senza dubbio preferibile a quella di Heath, sebbene l'idea dei sacrifici offerti in passato da Agamennone, ed in virtù dei quali gli dei sarebbero tenuti a soccorrere i due figli sia presente anche nelle *Coefore*, vv. 255ss. καίτοι θυτῆρος καί σε τιμῶντος μέγα / πατρὸς νεοσσοῦς τοῦσδ' / ἀποφθείρας πόθε ν/ ἔξεις ὁμοίας χειρὸς εὔθοιον γέρας; «e di colui che ti offriva sacrifici e

---

<sup>71</sup> Per questo *topos* vd. *supra* n. 23.

ti dava grande onore, di nostro padre, se distruggi i suoi pulcini da dove otterrai il dono di un ricco banchetto?»<sup>72</sup>.

Ad ogni modo, l'interpretazione di Keene e Denniston da un lato arricchisce il testo con un richiamo all'immagine tipicamente eschilea del 'sangue versato' che chiama altro sangue ed impone vendetta<sup>73</sup>, dall'altro è coerente con l'ampio uso della metafora sacrificale di cui Euripide dà prova in questa tragedia: già in precedenza, al v. 123, l'uccisione di Agamennone era stata definita come una σφαγή, termine che indica propriamente lo sgozzamento delle vittime sacrificali sull'altare; in séguito, sarà invece il matricidio ad essere rappresentato come un sacrificio, cf. v. 1174 προσφαγμάτων e 1222 φασγάνωι κατηρξάμαν. Sulla rappresentazione, frequente in tragedia, di uccisioni o atti di violenza come metafore sacrificali vd. *infra* ad. vv. 1174 e 1222, mentre, sull'importanza della tematica del sacrificio nell'*Elettra* vd. *supra* ad v. 174.

A differenza di Denniston e della maggior parte degli editori sarei tuttavia incline ad accettare il tràdito ἐνοπίας al v.198, facendovi dunque dipendere i genitivi τᾶς δυσδαίμονας e παλαιῶν ... σφαγιασμῶν: «Nessuno degli dei sente le grida di me sventurata, né del sangue di mio padre versato tanto tempo fa»: le ἐνοπαὶ παλαιῶν σφαγιασμῶν, attribuendo una particolare pregnanza di significato al termine ἐνοπή, oltre ad essere le «grida» metaforiche del sangue di Agamennone che chiama vendetta, possono al tempo stesso riferirsi alle grida di Agamennone colpito a morte: ai v.1150ss. il Coro ricorda infatti come, nel momento in cui Clitemestra uccideva lo sposo, ἰάχησε δὲ στέγα λάινοί / τε θριγκοὶ δόμων, τὰδ' ἐνέποντος· Ἔ/ σχετλία, τί με, γύναι, φονεύσεις κτλ. «la casa ed i fregi marmorei risuonarono di grida, mentre diceva: «O sventurata, perché mi uccidi, o donna...».

L'attitudine del personaggio tragico o del Coro di chiamare gli dei ad assistere alle sventure proprie o altrui figura già nelle *Coefore*, vv. 246s., Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ, / ἰδοῦ δὲ γένναν εὔνιν αἰετοῦ πατρὸς / θανόντος κτλ. in cui Oreste supplica Zeus di osservare le misere condizioni in cui lui ed Elettra, orfani del padre, versano<sup>74</sup>; cf. anche *E. Ba.* 370ss. Ὅσια πότνα θεῶν ... / τάδε Πενθέως αἰεὶς; / αἰεὶς οὐχ ὀσίαν / ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον κτλ., *Med.* 1252 ὦ Γᾶ τε καὶ παμφαῆς / ἀκτὶς Ἀλίου, κατίδεν' ἴδετε τὰν / ὀλομένην γυναῖκα κτλ. e, nella stessa *Elettra*, vv. 1177ss. ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα / βροτῶν, ἴδετε τὰδ' ἔργα φόνι-/ α μυσαρὰ κτλ. su cui vd. commento *ad l.*

<sup>72</sup> Traduzione di M. P. Pattoni in Medda-Battezzato-Pattoni 1995.

<sup>73</sup> Cf. A. *Cho.* 66s. δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ / τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρῦδαν, 400ss. νόμος μὲν φονίας σταγόνας / χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν / αἷμα e vd. Curti 2012, 74ss. per altri passi (nn. 16-17 per le discussioni testuali). Sul motivo del sangue versato che impone vendetta vd., Goheen 1955, 118ss., Lebeck 1971, 80ss., Petrounias 1976, 192ss., Macleod 1982, 130.

<sup>74</sup> Vd. a tal proposito Garvie 1986, 50 ad v.2, e 1970, 89 n.8 per un elenco di passi in cui si dice che un dio osserva le vicende umane. Vd. anche Frankel 1950 II su A. *Ag.* 1270.

Nel nostro passo tuttavia, Elettra constata che nessuno degli dei assiste alle sue disgrazie: in questo senso qualcosa di simile si ha in *Med.* 1390ss., dove Medea, in risposta alle affermazioni di Giasone per cui le Erinni le faranno scontare l'uccisione dei figli, risponde che nessuno degli dei presterà ascolto a lui, un fedifrago: τίς δὲ κλύει σοῦ θεὸς ἢ δαίμων, τοῦ ψευδόρκου καὶ ξειναπάτου;. Per altri *loci similes* vd. *infra* ad v. 1177.

**V. 208 ναίω ψυχὰν τεκόμενα.** Sul *topos* del pianto che «scioglie» e consuma cf. Hom. *Od.* XIX 204 ῥέε δάκρυα, τήκετο δὲ χρώς, 263s. μηκέτι νῦν χροῖα καλὸν ἐναίρειο μηδέ τι θυμὸν/τῆκε πόσιν γοόωσα, E. *Med.* 25 τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον<sup>75</sup>; per altri *loci similes* vd. *supra* ad v. 144. Il verbo τήκω in questa accezione va forse restituito anche in un verso della *Niobe* eschilea, fr. 154 a. R., 8, dove la protagonista piange da due giorni sulla tomba dei figli [...]υσα τὴν τάλαιναν εὔμορφον φύην, dove la lacuna all'inizio del rigo può essere plausibilmente colmata in τήκο]υσα, secondo una proposta di Camerer in Schadewaldt 1960, 145. Vd. in merito Curti 2008, 87 e *contra* Pennesi 2009, 51s., che preferirebbe qualcosa come θρηνο]υσα, ma lo spazio nel papiro *PSI* XI 1208 non sembra sufficiente per tale integrazione. A Niobe, peraltro, si paragona l'Elettra sofoclea nel suo perenne lamento, vd. *supra* p. 59.

**V. 210 οὐρείας ἀν' ἐρίπνας.** I manoscritti tramandano οὐρείας ναίουσ' ἐρίπνας, dove il participio ναίουσ', non offre esatta responsione con la strofe (si avrebbe infatti il dimetro giambico – – – – – ∪ – – in responsione con il ferecrateo del v.186 κούραι τᾶι (Reiske 1754, κούρας τὰ LP) βασιλείαι, – – !– ∪ ∪ – !–) e non risulta appropriata alla luce dell'occorrenza dello stesso verbo due versi prima, v. 208 ναίω ψυχὰν τεκόμενα. Tutti gli editori accettano dunque la proposta ἀν' di Musgrave 1778, che restituisce il metro atteso. Perplexità mostra invece Distilo 2012, 109, in merito alla valenza di moto per luogo che ἀνά con l'accusativo qui avrebbe («per monti rupestri»), valenza che non sarebbe confacente ad un verbo in indicante stato in luogo quale ναίω al v. 208, da cui l'espressione dipende. Propone dunque di correggere ναίουσ' in ἀπ', e di riferire l'espressione a Clitemestra spostando il punto fermo al verso precedente dopo πατρίων, in modo tale che il v. 210 vada con quanto segue: si avrebbe pertanto, ai vv.207ss., «io stessa vivo in una squallida casa consumandomi nel pianto, esule dalla dimora paterna. La madre invece, lontano dai monti rupestri, vive con un altro la sua unione illecita, in letti sanguinosi». E' difficile tuttavia ipotizzare una corruttela che da ἀπ' abbia condotto a

<sup>75</sup>Mastrorarde 2002, 268 *ad l.* giustamente nota in proposito: «Consuming all the time dissolved in tears' catches the sense, but this is an odd usage, conflating consumptions of time (normally διάγειν or ἀναλίσκειν) with the wasting away of the person».



ναίουσ', ed inoltre, sottolineare che Clitemestra viva «lontano dai monti rupestri» appare inutile: è un dato scontato, infatti, che la regina viva nel palazzo con Egisto. E' dunque da accogliere ἀν' di Musgrave, con tutti gli editori. Il verbo ναίω non è qui da intendere come «abitare» in senso stretto, quanto piuttosto come «condurre la vita, stare» (cf. LSJ<sup>9</sup>1163 «dwell, abide»; inoltre, in Hes. *Th.* 130 tale verbo ricorre proprio con il complemento ἀν' οὐρέα: Νυμφέων, αἷ ναίουσιν ἀν' οὐρέα βησσήεντα. La correzione ἀν' è dunque, con tutti gli editori, da accogliere. Si ha pertanto, ai vv. 208ss., «conduco la mia vita su balze montane».

*Parodo (vv. 167-212): testo e traduzione*

ΧΟΡΟΣ

στρ. Α

Ἀγαμέμνωνος ὦ κόρα, ἤλυθον, Ἥλέκτρα,  
ποτὶ σὰν ἀγρότειραν αὐλάν.  
ἔμολέ τις ἔμολεν γαλακτοπότας ἀνήρ  
Μυκηναῖος οὐριβάτας· 170  
ἀγγέλλει δ' ὅτι νῦν τριταί-  
αν καρύσσουσιν θυσίαν  
Ἄργεῖοι, πᾶσαι δὲ παρ' Ἕ-  
ραν μέλλουσιν παρθενικαὶ στείχειν.  
οὐκ ἐπ' ἀγλαΐαις, φίλαι, 175  
θυμὸν οὐδ' ἐπὶ χρυσέοις  
ὄρμοις ἐκπεπόμεναι  
τάλαιν', οὐδ' ἰστᾶσα χοροῦς  
Ἀργείαις ἅμα νύμφαις  
εἰλικτὸν κρούσω πόδ' ἐμόν. 180  
δάκρυσι νυχεύω, δακρύων δέ μοι μέλει  
δειλαῖαι τὸ κατ' ἦμαρ. 183  
σκέψαι μου πιναρὰν κόμαν  
καὶ τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων, 185  
εἰ πρόποντ' Ἀγαμέμνωνος  
κούραι τᾶι βασιλείαι  
τᾶι Τροίαι θ', ἃ ἴμοῦ πατέρος  
μέμναται ποθ' ἀλοῦσα.

168 ἀγρότειραν Tr<sup>sl</sup> et Plut., ἀγρότεραν L || 169 ἔμολεν Heath 1762, ἔμολε L || 170 οὐριβάτας Dindorf 1833, οὐρειβάτας L || 172 καρύσσουσιν Tr, καρύσσουσι L || 174 μέλλουσιν Tr, μέλλουσι L || 176 χρυσέοις Tr P, χρυσεῖοις L || 178 οὐδ' ἰστᾶσα Reiske 1754, οὐδέ στᾶσα L || 180 πόδ' ἐμόν Canter 1571, πόλεμον L || 181 νυχεύω Hermann, χεύω L || 186 εἰ πρόποντ' Reiske 1754, εἰ πέρ ποτ' L || 187 κούρα τᾶι Reiske 1754, κούρας τὰ L (τᾶ Tr)

Χο. μέγала θεός· ἀλλ' ἴθι καὶ παρ' ἔμοῦ χρῆσαι	190
πολύπηνα φάρεα δῦναι	
χρῦσέα τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαΐας.	
δοκεῖς τοῖσι σοῖς δακρύοις	
μὴ τιμῶσα θεοὺς κρατή-	
σειν ἐχθρῶν; οὔτοι στοναχαῖς	195
ἀλλ' εὐχαῖσι θεοὺς σεβί-	
ζουσ' ἔξεις εὐαμερίαν, ᾧ παῖ.	
Ηλ. οὐδεῖς θεῶν ἔνοπας κλύει	
τᾶς δυσδαίμονος, οὐ παλαι-	
ῶν πατρὸς σφαγιασμῶν.	200
οἴμοι τοῦ καταφθιμένου	
τοῦ τε ζῶντος ἀλάτα,	
ὅς που γᾶν ἄλλαν κατέχει	
μέλεος ἀλαίνων ποτὶ θῆσσαν ἐστίαν,	205
τοῦ κλεινοῦ πατρὸς ἐκφύς.	
αὐτὰ δ' ἐν χερνήσι δόμοις	
ναίω ψυχὰν τακομένα	
δωμάτων πατρίων φυγᾶς	
οὐρείας ἀν' ἐρίπνας.	210
μάτηρ δ' ἐν λέκτροις φονίοις	
ἄλλωι σύγγαμος οἰκεῖ.	

**192** χάρισιν Seidler 1813, sed χάρισι iam Musgrave 1778 || **193** δοκεῖς apogr. Par. Gr. 2888, Victori-  
 us, δοκοῖς L : τοῖσι σοῖς Heath 1762, τοῖς σοῖς L || **209** πατρίων Bothe, πατρώων L || **210** ἀν' Musgrave  
 1778, ναίουσ' L

*Strofe*

CO. Figlia di Agammennone, Elettra,

sono giunta  
alla tua rustica dimora.  
Giunse, sì, giunse,  
un uomo dei monti,  
un Miceneo, che beve latte.  
Annuncia che gli Argivi  
hanno indetto un sacrificio, si terrà fra due giorni:  
e tutte le fanciulle lì, presso Hera,  
si recheranno.

EL. Non a queste vanità, amiche mie,

né a collane dorate  
il mio cuore si libra,  
misera me, né danzando  
assieme alle fanciulle Argive,  
il mio piede terrà il ritmo  
nei volteggi del ballo.  
Di notte veglio tra le lacrime,  
ogni giorno, me infelice, mi dedico al pianto.  
Guarda questa chioma squallida  
e gli stracci delle mie vesti,  
se si addicono alla principessa figlia di Agamennone  
e a Troia conquistata, che ancora certo  
ricorda il padre mio.

*Antistrofe*

CO. E' possente la dea. Ma su,  
accetta da me vesti finemente intessute  
da indossare,  
e ornamenti d'oro per la gioiosa occasione della festa.  
Pensi forse che con le lacrime,  
senza onorare gli dei, avrai vittoria sui nemici?  
Non di certo con gemiti,  
ma con preghiere, onorando gli dei,  
avrà giorni lieti, cara.

EL. Non c'è dio che senta il grido  
di me infelice, né del sangue di mio padre  
sacrificato ormai da tanto tempo.  
Ahimé, per colui che perì  
e per l'esule ancora vivo,  
che alberga chissà dove in terra straniera,  
vivendo esule presso un focolare servile,  
lui, figlio di quel padre tanto illustre!  
Io stessa vivo in una casa di contadini,  
logorandomi il cuore,  
esule dalla casa paterna,  
su rocce montane.  
La madre invece unita ad un altro  
in letti di sangue dimora.

*Parodo (vv. 167-212): interpretazione metrica*

Vv. 167-189 = 190-212

167	υ υ - υ - υ - - -	190	υ υ - υ - υ - - -	enop
168	υ υ   υ υ -   υ - -	191	υ υ   υ υ υ υ   - -	hipp
169	υ υ υ υ   υ   υ υ -   υ -	192	υ υ υ υ   υ - - - υ   υ υ -	ia gl~ia wil
170	υ - - υ   υ υ -	193	υ - - υ   υ υ -	wil
171	- -   υ υ -   υ -	194	- -   υ υ -   υ -	gl
172	- - - -   υ υ -	195	- - - -   υ υ -	wil
173	- - - -   υ υ -	196	- - - -   υ υ -	wil
174	-- - -   υ υ -   υ -	197	-- - -   υ υ -   υ -	wil sp
175	υ υ   υ υ -   υ -	198	υ -   υ υ -   υ -	gl
176	- -   υ υ -   υ -	199	υ -   υ υ -   υ -	gl
177	- -   υ υ -   -	200	- -   υ υ -   -	pher
178	υ - - -   υ υ -	201	- - - -   υ υ -	wil
179	- -   υ υ -   -	202	- -   υ υ -   -	pher
180	- - - -   υ υ -	203	- - - -   υ υ -	wil
181/2	υ υ υ υ   υ υ -   υ υ -	204/5	υ υ υ υ   υ υ -   υ υ -	ia cho ia
183	- -   υ υ -   -	206	- -   υ υ -   -	pher
184	- -   υ υ -   υ -	207	- - - -   υ υ -	gl~wil
185	- -   υ υ -   υ -	208	- - υ -   υ υ -	gl~wil
186	- υ   υ υ -   υ -	209	- υ   υ υ -   υ υ	gl
187	- -   υ υ -   -	210	- -   υ υ -   -	pher
188	- - - υ   υ υ -	211	- - - -   υ υ -	wil
189	- -   υ υ -   υ	212	- -   υ υ -   -	pher

## Il primo stasimo (vv. 432-486)

Il primo stasimo dell'*Elettra* consta di due coppie strofiche ed un epodo di metro eolocoriambico, con alcuni *cola* di natura dattilica e giambica.

Il canto viene eseguito dal Coro dopo il primo incontro tra Elettra ed un Oreste ancora in incognito, prima della scena di riconoscimento tra i due fratelli. Con questo stasimo lo spettatore si allontana temporaneamente dall'ambientazione rurale e dall'ordinaria quotidianità all'insegna della quale i personaggi vi operano per essere condotto nell'eroico passato della guerra di Troia. La prima strofe evoca infatti il viaggio per mare compiuto dalla flotta dei Greci per raggiungere Troia, viaggio che viene descritto in maniera estremamente preziosa ed elegante; quello che viene offerto all'ascoltatore è un fluire di immagini splendide e gioiose: le navi che scortano la danza delle Nereidi, il delfino che con loro danza guizzando attorno alle prue e «guidando» (v. 438) verso Troia l'eroe oggetto della celebrazione di tutto il canto, Achille, definito al v. 439 κοῦφρον ἄλμα ποδῶν, «agile nel balzo dei piedi». La prima antistrofe porta invece l'ascoltatore leggermente indietro nel tempo, al momento in cui le Nereidi consegnano le armi ad Achille prima della partenza per Troia: dal mare si è condotti sulla terraferma, con una carrellata quasi panoramica sulle alte cime del Pelio e dell'Ossa che le Ninfe «esplorano» (v. 448) per cercare Achille, la «luce dell'Ellade» (449s.), su quelle vette cresciuto ed educato dal centauro Chirone.

Con la seconda coppia strofica si ha invece un certo slittamento di toni (di «shifting tones» parla Csapo 2009, 99, a proposito di questo stasimo), per cui dalle immagini splendide, raffinate e gioiose della parte iniziale si passa ad una descrizione delle armi di Achille, decorate da una serie di creature mostruose mitologiche (la Gorgone, le Sfingi, la Chimera) e da scene di violenza di cui tali creature sono al tempo stesso protagoniste e/o vittime (la Gorgone è uccisa da Perseo che ne reca la testa, v. 460, le Sfingi ghermiscono la loro preda, v. 471, la Chimera spirante fuoco fugge alla vista di Pegaso, v. 475). Su questi toni prosegue infine l'epodo, che tuttavia traspone tali scene di violenza dal mito alla realtà 'umana' della guerra con la descrizione dei cavalli da combattimento che ornano la spada, per poi riallacciarsi direttamente all'attualità dell'azione drammatica con un'apostrofe a Clitemestra, alla cui morte cruenta il Coro si auspica di assistere (v. 484ss.): la gravità del suo delitto è ben esemplificata dal fatto che Agamennone, la sua vittima, fu il comandante della spedizione evocata nello stasimo e soprattutto di Achille, l'eroe celebrato in tutto il canto.

L'atteggiamento della critica nei confronti degli stasimi dell'*Elettra* è stato oscillante: essi hanno infatti a lungo sofferto di giudizi profondamente negativi, che affondavano le radici nella famosa definizione di «dithyrambiche Stasima» data da Kranz 1933, 254 ad alcuni stasimi dell'ultimo Euripide: si tratterebbe di canti di pura evasione, svincolati dall'azione drammatica, in cui il Coro indulgerebbe in immagini di feste, canti e fughe in mondi lontani o in un passato mitico. Ad esempio Kitto 1961, che relegava l'*Elettra* alla categoria di «melodrama» (353), il cui solo scopo sarebbe stato quello di colpire gli spettatori con situazioni ricche di «dramatic thrills» (355) e personaggi caratterizzati in modo diverso rispetto alle precedenti trattazioni del mito, riteneva che la funzione di entrambi gli stasimi fosse quella di una semplice «decoration» volta a catturare l'interesse del pubblico, oppure di una sorta di diversivo mirato a riempire il vuoto lasciato dagli attori appena usciti di scena (363). Per quanto riguarda il primo stasimo nello specifico, Denniston, xxiii, lo definiva un «much needed relief» rispetto all'ambientazione povera e rurale in cui i personaggi agiscono; Norwood 1954, 42 «a pleasant, trivial ode»; Grube 1941 uno degli stasimi euripidei meno rilevanti ai fini dell'azione drammatica (117, 122, 304)<sup>76</sup>. Questi giudizi sono stati tuttavia scardinati da due lavori fondamentali: quello di O'Brien (1964) sul primo stasimo e quello di Zeitlin (1970) relativo al secondo.

O'Brien 1964 si concentra in modo particolare sulla seconda metà dello stasimo, mettendo in evidenza il legame poetico esistente tra quest'ultimo e l'azione drammatica dell'*Elettra*: tale legame è ben esemplificato dall'immagine della Gorgone, che fa la sua prima apparizione nella descrizione dello scudo di Achille per poi essere successivamente evocata in séguito nella tragedia, ai vv. 856ss., quando Oreste, dopo l'uccisione di Egisto, fa il suo ingresso in scena portando «non la testa della Gorgone, ma l'odiato Egisto»; o ancora, ai v. 1198s. quando, dopo il matricidio, Oreste si chiede chi mai potrà ora rivolgere lo sguardo sulla sua «testa», e, infine ai v. 1221ss., in cui Oreste racconta di come al momento di uccidere la madre, dovette coprirsi gli occhi con un mantello. Secondo O'Brien l'immagine della Gorgone è veicolo della tematica della paura, che irrompe nello stasimo con la descrizione delle terribili armi di Achille e che pervade l'intero dramma: essa costituisce dunque il legame fondamentale tra lo stasimo e l'azione drammatica.<sup>77</sup> La descrizione delle armi di Achille come soggetto fondamentale del canto, lungi dal costituire una digressione a sé, si configurerebbe dunque come estremamente confacente alle tematiche del dramma, poiché le scene di violenza che le armi rappresentano prefigurano i violenti sviluppi della tragedia, offrendo dei paradigmi mitici per il

<sup>76</sup>Vd. comunque, per altre opinioni di questo genere, O'Brien 1964, 15 nota 4.

<sup>77</sup>Vd. in particolare O'Brien 1964, 18-20.



matricidio<sup>78</sup>. A partire da ciò, O'Brien costruisce un'interpretazione generale dell'*Elettra* in base a cui il dramma si configura come portatore di una morale pessimistica sulla condizione umana, mostrando come le vittime, vendicandosi, diventano in qualche modo la replica dei loro persecutori. «What Euripides offers in the *Electra* is [...] a varied and powerful presentation of sufferers who have become moral replicas of their tormentors [...]. There is no sure standard that separates oppressor from oppressed. Analogies in action, language, and situation suggest the same conclusion. Supporting all these on the imaginative level is the Gorgon, the figure which represents at once the victims and the killer, as well as the fear which makes them alike»<sup>79</sup>.

Con il suo articolo, O'Brien ha aperto una nuova via interpretativa, sulla linea della quale si sono inseriti quasi tutti gli studi successivi: Walsh 1977, Zeitlin 1970 e Rosivach 1978 per il secondo stasimo, Callen King 1980, Lowenstam 1993, Morin 2004, Csapo 2009. Quasi tutti i contributi appena citati, contrariamente alla critica precedente, si sono profusi nello sforzo di dimostrare e mettere in luce i legami profondi tra lo stasimo ed il resto dell'opera, individuando tre tipologie di nessi: legami di ordine poetico, ovvero il ricorrere, nel resto dell'opera, di una o più immagini dello stasimo (cf. e.g. l'immagine della Gorgone così come analizzata da O'Brien 1964); legami di ordine 'analogico' o paradigmatico, per cui personaggi o avvenimenti descritti nello stasimo si configurano come esempi o paradigmi per quanto avviene nel dramma (come ad esempio la figura di Achille secondo l'analisi di Walsh 1977, vd. *infra*); richiami a livello per così dire suggestivo, che consistono nella ripresa, nel corso del dramma, di specifiche atmosfere o suggestioni evocate dallo stasimo (così Callen King 1980 e Csapo 2009, vd. *infra*). Si è tuttavia giunti a degli eccessi in questo atteggiamento, come messo in evidenza da Wach 2012 (vd. *infra*). Walsh 1977 ad esempio, individua, tra la figura di Achille cantata nello stasimo e quella di Oreste, un rapporto estremamente complesso, che fa di Achille al tempo stesso un modello ed un antimodello, ora positivo ora negativo: ad esempio, nelle fasi iniziali del dramma, vv. 367-379, Oreste dichiara la propria difficoltà nel giudicare la natura umana, mettendo in evidenza come l'ideale aristocratico non sia in realtà un metro di giudizio valido in via assoluta e che anche dietro un uomo povero, quale è il Contadino, può celarsi la nobiltà: queste affermazioni lo oppongono in qualche modo alla figura di Achille, che si configura invece come il paradigma dell'antico eroe aristocratico. In quest'ottica, secondo Walsh 1977, 281, Achille sarebbe dunque un antimodello negativo. Tuttavia Achille, come cantato nel primo stasimo, corrisponde al tempo stesso all'ideale eroico a cui *Elettra* vorrebbe che Oreste improntasse le sue azioni: la figura dell'eroe

---

<sup>78</sup>O'Brien 1964, 22ss.

<sup>79</sup>*Id.*, 37s.

diventa a questo punto un modello positivo. Walsh constata tuttavia che anche le figure mitiche rappresentate sulle armi di Achille sono dei ‘paradigmi’ per Oreste, notando però come tali figure, ed Achille stesso, contrariamente ad Oreste godano dell’appoggio di una divinità nel compimento delle loro imprese: Achille diventa dunque, in quest’ottica, un antimodello positivo (*ibid*, 286). A questo punto l’analisi dello studioso americano si fa molto sottile: egli nota infatti come Achille e le altre figure mitiche dello stasimo siano sì dei paradigmi per Oreste, ma l’Oreste che dovrebbe agire secondo il loro modello è tale solo nell’immaginario di Elettra, che, secondo un’ottica distorta che la porta ad interpretare erroneamente molte delle situazioni del dramma<sup>80</sup>, vede il fratello come un valoroso eroe di stampo omerico; tale immagine non corrisponde a quella che un Oreste quantomai cauto e pavido dà di sé nel corso del dramma, perciò Achille si configurerebbe a questo punto come un modello immaginario positivo (*Id.*, 286). Inoltre, il primo stasimo metterebbe in evidenza il carattere ingannevole della tradizione epica, che sublima ed esalta creature sì eroiche, ma al tempo stesso mostruose e crudeli: ad esse Oreste ed Elettra finiscono per omologarsi, diventando loro stessi dei ‘mostri’ con il compimento del matricidio: ecco che Achille diventa dunque un modello reale negativo.

E’ evidente dunque come tale analisi, seppur ingegnosa e ricca di spunti interessanti, sia talmente sottile da risultare troppo complessa, vedendo nello stasimo significati che lo stesso Euripide era probabilmente lungi dal volervi attribuire.

In questa direzione si è mossa anche Callen King 1980 che, seppure più cauta di Walsh 1977, legge lo stasimo alla luce in una simile chiave interpretativa, vedendo significati reconditi e simbolici in molte delle immagini ivi presentate o in alcune precise espressioni in esso impiegate. La studiosa riprende inoltre alcuni suggerimenti di Walsh 1977 nella sua interpretazione della figura di Achille come un ‘paradigma’ di mostruosità e crudeltà, ma diverge dal predecessore nell’interpretare i *σήματα* sullo scudo non come un’allusione simbolica ad Oreste, bensì come una rappresentazione dello stesso Achille, che, nella seconda parte di stasimo, si configurerebbe come un mostruoso uccisore (Callen King 1980, 211s.).

Un ‘eccesso interpretativo’ di natura in parte differente è quello di Morin 2004, che vede in tutti i *σήματα* rappresentati sullo scudo di Achille delle allegorie delle due uccisioni che vengono perpetrate nella tragedia: quelle di Egisto e Clitemestra. Tutti i personaggi mitici ed i mostruosi protagonisti di tali *σήματα* sarebbero dunque ‘prefigurazioni’ dei personaggi del dramma. La studiosa francese fonda inoltre tale interpretazione su un sistema di richiami lessicali che ritiene di individuare tra lo stasimo ed il resto del dramma,

---

<sup>80</sup> Su cui vd. Gellie 1981.

tanto da creare una sorta di trama simbolica che pervade tutta la tragedia (per dettagli vd. *infra ad vv.* 452ss., 470s.). Tale interpretazione non tiene tuttavia conto che l'opera era destinata ad una *performance* teatrale, per cui tali richiami lessicali difficilmente potevano essere colti dal pubblico: è dunque probabile che essi siano casuali.

Gli eccessi di tale linea interpretativa sono stati ben messi in luce dal recente lavoro di A. Wach (2012). La studiosa evidenzia infatti come tali analisi, nello sforzo di dimostrare il legame esistente tra lo stasimo ed il resto dell'opera, «prennent la forme du déchiffrement d'une énigme. Cet effort d'interprétation est souvent servi par une grande ingéniosité, et s'appuie sur des remarques tout à fait précises, mais il peut aussi sembler fort laborieux, et donc peu convaincant – surtout à propos d'un texte de théâtre».<sup>81</sup> Secondo Wach 2012 è inopportuno cercare di dimostrare, con le argomentazioni più ingegnose possibili, il legame tra lo stasimo ed il resto dell'opera, poiché è insito nella natura stessa del canto corale configurarsi come un qualcosa di eterogeneo rispetto all'azione drammatica: «il est normal, dans une certaine mesure, que les *stasima* rompent avec le cours de l'action dramatique et s'en détachent»<sup>82</sup>. Pertanto, se il soggetto di un canto corale sembra in qualche modo distaccarsi dall'azione drammatica, anziché negare a tutti i costi tale scarto sarebbe indicato, in prima istanza, cercare di interpretarlo. Al tempo stesso, non risulta appropriato affermare la totale estraneità degli stasimi rispetto al tessuto della tragedia: «Les commentateurs qui ne reconnaissent aucune pertinence aux *stasima* de l'*Electre* ne nous semblent pas mieux inspirés que ceux qui veulent à tout prix y trouver la clé de lecture de tout l'oeuvre»<sup>83</sup>. Infatti, pur non essendo parte integrante dell'azione drammatica, gli stasimi mantengono comunque, a suo avviso, una certa pertinenza con essa, ma tale pertinenza sarebbe da ricercare su dei livelli molto più semplici ed immediati rispetto a quanto fatto dai successori di O'Brien 1964. Secondo Wach infatti, lo stasimo si riallaccia all'azione drammatica semplicemente grazie all'apostrofe finale a Clitemestra; inoltre la scelta della celebrazione di Achille come tema centrale dello stasimo, lungi dall'aver le valenze simboliche ravvisate dagli studiosi precedenti, si confà alla tematica del dramma nella misura in cui l'esaltazione di Achille è un mezzo per celebrare Agamennone, e dunque per mettere ancora più in luce la gravità del delitto compiuto da Clitemestra. I *σήματα* rappresentati sulle armi di Achille non hanno, secondo la studiosa, la funzione di prefigurare i futuri violenti sviluppi del dramma, né alludono ai protagonisti del matricidio: al contrario, essi alludono ad Achille stesso e contribuiscono alla celebrazione dell'eroe: «La description des armes n'est absolument pas autonome ou

---

<sup>81</sup>Wach 2012, 328.

<sup>82</sup>*Id.*, 332.

<sup>83</sup>*Id.*, 334.

gratuite. Elle participe à la célébration d'Achille parce qu'elle fait voir en lui l'image de tous le grand héros mythologiques de la Grece».<sup>84</sup> Non vi sarebbe dunque, secondo la studiosa, nessuna opposizione tra le immagini gioiose e preziose della prima parte dello stasimo, e la descrizione delle scene di violenza rappresentate sulle armi nella seconda: «Aucun aspect negatif dans cette violence: la gloire du guerrier est de terrifier ses ennemis, et de les vaincre en les terrassant»<sup>85</sup>.

Lo studio di Wach, cit. *supra*, ha il merito di aver posto dei necessari paletti ad un atteggiamento interpretativo che si stava in qualche modo consolidando tra la critica: esso opera infatti un'esegesi degli stasimi dell'*Elettra* che si distanzia totalmente dagli eccessi di quella operazione di «decryptage»<sup>86</sup> che, a partire da O'Brien 1964, sembrava aver preso piede tra gli interpreti. Tale contributo risulta dunque quanto mai bene accetto allo stato attuale degli studi, ma è opportuno rilevare come anche esso sia passibile, in più punti, di obiezioni, e come rischi di indulgere in eccessi interpretativi opposti rispetto a quelli degli studiosi in esso criticati. Individuare nella celebrazione della figura di Achille e nell'apostrofe finale a Clitemestra gli unici nessi tra lo stasimo ed il resto del dramma si configura infatti, forse, come un eccesso di semplificazione, e soprattutto risulta discutibile l'interpretazione dei σήματα sulle armi di Achille come totalmente privi di connotazioni 'negative' e come volti anzi ad esaltare le virtù guerriere di Achille. Sebbene non sia infatti opportuno vedere in essi delle effettive rappresentazioni allegoriche del matricidio e dei personaggi che lo metteranno in atto, non si può tuttavia negare che in qualche modo vi alludano o che comunque evochino, ad un livello di suggestione, la violenza che verrà perpetrata a partire dalla seconda metà del dramma. Non risulta dunque corretto negare, con Wach 2012, il potere allusivo, 'inquietante' e sinistro, della seconda parte dello stasimo, come non è d'altra parte indicato, con O'Brien 1964, fare della valenza sinistra delle armi di Achille la tematica fondamentale di quest'ultimo: nella sua analisi O'Brien sembra quasi dimenticare i toni gioiosi e le descrizioni preziose della prima parte del canto, che invece hanno importanza pari alle terribili armi di Achille della seconda coppia strofica.

La giusta via interpretativa è stata aperta da Cropp 128s., analisi su cui si sono in séguito innestati gli studi volti ad interpretare lo stasimo nell'ottica della sua appartenenza alla corrente poetica e melica della Nuova Musica.<sup>87</sup> Cropp mette infatti giustamente in evidenza come l'ode sia caratterizzata dal contrasto tra l'ottimismo gioioso che pervade la

---

<sup>84</sup>*Id.*, 335.

<sup>85</sup>*Ibid.*

<sup>86</sup>Wach 2012, 326.

<sup>87</sup>Così in particolare Csapo 2009.

partenza della spedizione per Troia e il destino che attende il comandante al suo ritorno. Inoltre, «a contrast between the high achievements of Achilles and the heroic expedition and the crime against Ag. is suggested by numerous features: epic style, remoteness (the scenes recede chronologically and geographically), the monumentality of the pictorial descriptions, purity of settings [...] and within these settings splendour, harmony and cooperation between their inhabitants (Nereids, Nymphs, dolphins, and the privileged humans associated with them)». <sup>88</sup> Se dunque l'uccisione di Agamennone si configura come una violazione di tale ordine, Oreste, «her punisher, can be seen as restoring it». D'altro canto tuttavia, questa enfasi sul mito suggerisce, secondo Cropp 128, uno scarto tra il mondo idealizzato di inizio ode e la cruda realtà della sua fine, «and if positive tones pervade the first strophic pair, the second offers disturbing undertones [...]. Some features of the armour ominously transform images from earlier in the ode (leaping dolphins ~ galloping horses; armour's splendour ~ murderous sword-blade [...]). Above all, we shall find the imagery of the heroic scenes of the ode reflected or adjusted in the murder-scene of the drama». <sup>89</sup> Aggiungo che tale andamento, per cui da un inizio in cui il passato eroico e mitico viene evocato in tutto il suo splendore, si passa alla dimensione cruda, violenta e meramente umana dell'epodo (dove la visione della gola tagliata di Clitemestra segue immediatamente l'immagine dei cavalli da guerra che decorano la spada di Achille), da un lato si ripete nel secondo stasimo, dall'altro riflette in qualche modo le dinamiche dell'intero dramma. Nel secondo stasimo infatti, le immagini di feste e balli della prima coppia strofica vengono dapprima 'oscurate' dall'inquietante racconto della ἡλίου μετάστασις (vv. 727-736) per poi essere totalmente dimenticate nella seconda antistrofe, che riporta di nuovo alla realtà umana dell'azione drammatica con un'apostrofe a Clitemestra (v. 744ss.). Parimenti, guardando al dramma nel suo complesso, si assiste al medesimo *pattern*, come messo in evidenza da Morwood 1981: il mondo mitico ed eroico, all'insegna dei cui valori i personaggi pretenderebbero di agire nel dramma<sup>90</sup>, si rivela in realtà in tutta la sua crudeltà ed ingannevolezza, poiché le azioni che i personaggi compiranno all'insegna di quei valori si riveleranno per loro distruttive e fautrici di rovina, e li getteranno in una condizione di disperazione e prostrazione che molto ha di umano, ben poco di mitico od 'epico'.

---

<sup>88</sup>Cropp 128.

<sup>89</sup>*Id.*, 128s.

<sup>90</sup>Ma agendo in realtà secondo meri parametri umani di persone comuni: vd. la cautela di Oreste nel non promuovere, per timore, il proprio riconoscimento e nel tenersi ben lontano dalla città, oppure la rabbia di Elettra nei confronti della madre, rabbia che costituisce, ai fini del matricidio, una motivazione ben più cogente dell'oracolo di Apollo.

Infine, sulla suggestione di Cropp 128, che parlava dei «toni» dello stasimo e del loro potere evocativo, si inserisce l'analisi di Csapo 2009, che mette giustamente in evidenza come tale potere evocativo dell'ode, che comunica più per mezzo suggestioni ed allusioni che non tramite precisi significanti che veicolino significati ben definiti, sia in linea con l'influenza che su di essa ha avuto la corrente melica della Nuova Musica. In accordo con tale tendenza musicale e poetica, l'ode si configura infatti come «a “series of pictures” that speak less through logical connection than through the shifting “tones”, and “undertones” they provoke (Cropp 1988, 128). But, for all that, they are not void of intellectual content – quite the contrary. Euripides’ pictures are often sketched in with the briefest, sometimes the most allusive of details». Per l'influenza della Nuova Musica sullo stasimo, vd. *infra* ad v. 432.

**V. 432 κλειναὶ νᾶες, αἶ πότ' ἔβατε Τροίαν.** Lo stasimo inizia con un'invocazione alle «navi famose» della flotta dei Greci, che salparono verso Troia. Tale invocazione, che si articola in una lunga proposizione relativa che occupa quasi tutta la strofe, rimane pendente, ed il nominativo κλειναὶ νᾶες non è seguito da nessun predicato. Si tratta di una forma di invocazione comune negli inni, e prediletta in particolare dagli autori di componimenti del cosiddetto 'Nuovo Ditirambo': cf., e.g., l'*incipit* del terzo stasimo dell'*Antigone*, il cosiddetto «inno ad Eros» vv. 782ss. Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις, / ὃς ἐν μαλακαῖς παρει / -αῖς νεάνιδος ἐννουχέυεις, / φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' / ἀγρονόμοις αὐλαῖς, o quello del quinto stasimo della stessa *Antigone*, il cosiddetto inno a Dioniso, vv. 1116ss. Πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα / καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπει / Ἴταλίαν, μέδεις δὲ / παγκοίνοις Ἐλευσινίας / Δηιοῦς ἐν κόλποις, ὦ Βακχεῦ, / Βακχᾶν ματρόπολιν Θήβαν / ναιετῶν παρ' ὕγρον <τ'> / Ἴσμηνοῦ ῥέεθρον, ἀγρίου τ' / ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος. Su tale caratteristica formale degli inni vd. Norden 1956, 163-176 (trad. it 2006, 287 – 296). Cf inoltre Ps. Arion *PMG* 939, un inno a Posidone che, come si vedrà in seguito, risulta particolarmente influenzato da questo stasimo o che quantomeno condivide con esso l'appartenenza al medesimo panorama poetico e melico, quello appunto della Nuova Musica: tale inno inizia infatti con una invocazione a Posidone che si articola in una lunga proposizione relativa, per poi restare priva di un verbo principale: ὕψιστε θεῶν / πόντιε χρυσοτρίαινε Πόσειδον / γαῖάοχε †ἐγκυμονάλμαν† / βραγχίσι δὲ περὶ σε πλωτοὶ θῆρες χορεύουσι κύκλωι κτλ.<sup>91</sup> Questa tipologia di invocazione viene parodiata anche da Aristofane, *Ra*. 1310ss., in un passo in cui il personaggio Eschilo imita la «Musa di Euripide» (Ar. *Ra*. 1306) attingendo copiosamente proprio al nostro stasimo: Ἀλκυόνες, αἶ παρ' ἀενάοις θαλάσ-/σης κύμασι στωμύλλετε, /τέγγουσαι νοτίοις πετρῶν / ῥάνισι χροῖα δροσιζόμεναι· / αἶ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας / εἰειειειειλίσσετε / δακτύλοις φάλαγγες / ιστότονα πηνίσματα, / κερκίδος ἀοιδοῦ μελέτας, / ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φίς πρωραις κυανεμβόλοις / μαντεῖα καὶ σταδίου.<sup>92</sup> Csapo 2003, riprendendo le argomentazioni di Norden (cit. *supra*) ha messo in evidenza come l'articolarsi di tali lunghe proposizioni relative a partire dall'invocazione iniziale non dia luogo ad una ipotassi vera e propria: i pronomi relativi hanno quasi il ruolo di semplici connettivi coordinanti, in un fluire di immagini accostate l'una all'altra secondo un andamento che è più paratattico che ipotattico: «Though relative pronouns and participles do create grammatical *hypotaxis*, they contribute nothing to the sentence logic, but act only as connectives, prolonging the phrase, and could easily be translated with “and”. The effect is

<sup>91</sup> Vd. in merito West 1982, 5-9, Bowra 1963, Brussich 1976, Zimmermann 1992, 144s., Furley – Bremer 2001, I, 377ss., Csapo 2003, 74-78.

<sup>92</sup> Sul passo vd. Dover 1993, 352, con ulteriore bibliografia.

a poetry which is more musical, and appeals primarily to the senses and not to the intellect».<sup>93</sup> Anche tale fluire ‘paratattico’ è una caratteristica propria dei componimenti ispirati alla Nuova Musica, assieme alla predilezione per sostantivi ed aggettivi composti che aggiungono ricchezza e sensualità al verso, e che si rinvencono copiosi anche nel nostro stasimo: vd. v. 434 φίλαυλος... δελφίς, 436 πρώιραις κυανεμβόλοις, 451 ταχύπορον πόδα, 458 περιδρόμωι ἔδραι etc.

**ἔβατε.** L e P tramandano ἔμβατε, accettato da Keene 1893 e Wecklein 1898. Tutti gli editori accettano però l’intervento di Triclinio in L ἔβατε, alla luce di due considerazioni: la prima di natura metrica, la seconda di natura lessicale. Il metro a cui darebbe luogo la lezione ἔμβατε è di difficile interpretazione: l’unica possibile via interpretativa sarebbe intenderlo come un docmio seguito da due bacchei (il corrispettivo antistrofico peraltro, qualora, con Distilo 2012, si accettasse il testo trādito ἀκτάς, offrirebbe il medesimo metro, ma vd. *infra* ad v. 442):

— — — ∪ — |∪ — — ∪ — —

κλειναί νᾶες, αἶ πότ’ ἔμβατε Τροίαν do 2ba

L’associazione del docmio con il baccheo non è di per sé obiettabile ma, se da un lato è frequente in ambito giambo-docmiaco, risulta tuttavia fuori luogo ed inadatta al contesto puramente eolo-coriambico della prima coppia strofica del nostro stasimo.

Il verbo ἐμβαίνω, inoltre, non si rivela appropriato dal punto di vista del significato: le sue accezioni più comuni sono «andare (in o dentro), entrare» (cf. LSJ<sup>9</sup> 538 s.v., 1 «step in», 3 «step upon»), oppure «imbarcarsi» (cf. LSJ<sup>9</sup> 538 s.v., 4 «embark on a ship»): si potrebbe supporre che con l’espressione ἔμβατε Τροίαν si intendesse l’ ‘entrata’ delle navi nel porto di Troia, ma, come fa notare Denniston, sembra strano che le navi ‘entrino’ in Troia accompagnate dai delfini e dalle Nereidi, che si profondono nella ‘danza’ descritta nei versi successivi (vd. *infra* ad v. 434); la prima strofe è focalizzata proprio sulla descrizione del viaggio per mare delle navi, e non del loro ingresso nel porto di Troia. Infine il verbo ἐμβαίνω, in alcuni casi, può anche avere il semplice valore di «procedere, marciare» (vd. LSJ<sup>9</sup> 538 s.v. 2 «go on, go quickly»), ma in tale accezione esso figura soltanto in imperativi quali Hom. *Il.* 23.403 ἔμβητον, E. *El.* 113 ἔμβα, Ar. *Ra.* 378, *Lys.* 1303, *Ec.* 478 *et al.* La correzione di Triclinio in ἔβατε è dunque da accogliere: essa restituisce un verbo dal significato del tutto appropriato nel contesto («Navi famose, che andaste verso Troia...») e dà luogo ad un metro altrettanto appropriato, un wilamowitziano seguito da un baccheo:

<sup>93</sup> Csapo 2003, 72.



- - - ∪ - ∪ ∪ -|∪ - -

Κλειναὶ νᾶες, αἶ πότ' ἔβατε Τροίαν wil ba

Tale assetto metrico e testuale comporta che nell'antistrofe si accetti la correzione ἄκρας, vd. *infra* ad v. 442.

**V. 434 πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων.** *χορεύματα* è correzione di Diggle 1977, 122, per il tràdito *χοροὺς μέτα*. L'espressione *πέμπουσαι χοροὺς* è stata interpretata sul modello dell'espressione *πομπὴν πέμπειν*, («guidare, partecipare ad una processione, vd. LSJ<sup>9</sup> 1359 III.2 s.v.) intendendo *χοροὺς* come un «internal accusative»<sup>94</sup>: così ad esempio Seidler 1813 *ad loc.* che traduceva «ducentes choras», seguito da Keene 1893 e, da ultimo, Willink 2009, 207 e Distilo 2012, 191 Tuttavia già il Paley non si mostrava soddisfatto di tale esegesi, commentando, a proposito dell'espressione *πέμπουσαι χοροὺς μετὰ Νηρηίδων*, «‘escorting the dances with the Nereids’ for ‘escorting the Nereids in their dances’»<sup>95</sup>. Spiegazione, questa, ripresa in parte dal Denniston (102): «The words may mean merely ‘in company with the Nereids, escorting their dance’», aggiungendo che forse Euripide aveva in mente l'immagine di navi, Nereidi e delfini come se ‘danzassero’ tutti assieme. Sulla strada battuta già dal Paley si muove dunque l'intervento di Diggle: «The words *πέμπουσαι χοροὺς* ought to mean not that the ships participate in the dance but that they accompany or escort the dancers on their way», citando, per questo significato del verbo *πέμπω*, A. Ag. 109-113 Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος... πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι / θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν<sup>96</sup>, A. Eum. 12 πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα (detto dei figli di Efesto che fanno da corteo ad Apollo nel suo viaggio verso Delfi), S. Tr. 570s. ὑστάτην σ' ἔπεμψ' ἐγώ, detto di Nesso che accompagna Deianira traghettandola attraverso l'Eveno. Tale significato è peraltro ben attestato in tragedia: vd. *infra* e LSJ<sup>9</sup> 1359, III s.v., «conduct, escort»). Diggle ottiene dunque, tramite un intervento molto economico, da un lato l'eliminazione del *μετὰ* che rende il testo non facilmente intellegibile, dall'altro un'espressione, *χορεύματα Νηρηίδων*, che non è affatto estranea al

<sup>94</sup>Così Denniston 102 *ad l.*

<sup>95</sup>Paley 1858 *ad vv.* 432ss.

<sup>96</sup>Nel passo in questione, tuttavia, il verbo *πέμπω* ha il significato di «mandare», che è quello attribuito dalla critica tradizionale: cf. la traduzione di Fraenkel 1950, I, 97 «the twin-throned command of the Achaeans ... was sped», Medda in Medda – Battezzato – Pattoni 1995, 203 «il potere dai due troni degli Atridi ... viene mandato», Sommerstein 2008, II, 15 «the twin-throne rulers ... were sped». Le due aquile che appaiono come prodigio non «scortano» infatti i due Atridi (e la spedizione di cui sono a capo) a Troia, bensì li «mandano»: non, però alla maniera in cui ai vv. 60s. Zeus Ἀτρέως παῖδας ... ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει (Zeus invia la spedizione greca a Troia per punire la trasgressione di Paride, il quale aveva violato il vincolo di ospitalità a causa di Elena), bensì in quanto la loro apparizione indica a Tiresia il modo in cui rendere i venti propizi permettendo la partenza della flotta da Aulide, ovvero il sacrificio di Ifigenia ad Artemide.

lessico della tragedia e che anzi trova dei paralleli in E. *Andr.* 1267 χορός Νηρήϊδων, *Tr.* 2 Νηρήϊδων χοροί, *IT* 274, 428. Nei passi appena citati l'espressione ricorre con il sostantivo χορός, ma ad ogni modo Euripide risulta avvezzo anche all'uso del sostantivo χόρευμα: Diggle 1977, 112, cita per Euripide E. *El.* 875, *HF* 891, *Ion.* 1474, *Pho.* 655, *Ba.* 132, fr. 370, 80 K. La proposta di Diggle è molto soddisfacente e dà luogo, con un emendamento poco invasivo, ad un testo dal significato semplice e chiaro: «O splendide navi, che un tempo, con gli innumerevoli remi, andaste verso Troia scortando le danze delle Nereidi, dove il delfino amante dell'aulo guizzava roteando attorno alle scure prore, conducendo Achille, figlio di Teti, etc.». Il testo tràdito è stato in séguito difeso da Basta Donzelli 1992, 111ss., Csapo 2003, 71 n.3, Willink 2009, 207 e recentemente Distilo 2012, I, 190ss., che condivide con l'editrice teubneriana una perplessità relativa al testo di Diggle (sebbene non faccia riferimento al precedente lavoro della studiosa). Crea infatti difficoltà ad entrambe la figura del delfino che «guizza» in mezzo alle danze delle Nereidi: «Un minimo di perplessità sussiste, a mio avviso, a causa di quel delfino che irrompe repentinamente nelle danze delle Nereidi [...]. Sembra piuttosto singolare che le danze delle Nereidi debbano essere qualificate come quelle in cui è il delfino che compie le sue evoluzioni»<sup>97</sup>; «se le navi 'scortano' le danze delle Nereidi, non è chiara la presenza del delfino che irrompe al verso 435, quasi quale un elemento decorativo del ballo (guizza tra le navi e le Nereidi senza una precisa collocazione)».<sup>98</sup> Entrambe tentano quindi una lettura del testo tràdito che dia una sufficiente ragion d'essere alla figura del delfino. La Basta Donzelli propone di intendere il tràdito χορός come relativo alle danze del delfino stesso: «O splendide navi, che un tempo andaste verso Troia scortando assieme alle Nereidi le danze in cui il delfino amante dell'aulo guizzava etc.». La studiosa intende dunque la relativa introdotta da ἵνα come una *Adiektivsatz* (cf. K.-G. II 399ss.), citando a supporto altre relative introdotte dalla medesima congiunzione: E. *Suppl.* 1211 τεμένη δ', ἵνα αὐτῶν σώμαθ' ἠγνίσθη πυρί, *Pho.* 205ss. δούλα μελάθρων, ἵν'... κατενάσθε, *IA* 667 πλοῦς, ἵν' ἀμμνήσηι πατρός ed inoltre *IT* 1143 χοροῖς δὲ σταίην, ὅθι καὶ κτλ. Non sono tuttavia persuasa dall'uso che la studiosa presupporrebbe per la congiunzione ἵνα nel nostro passo, poiché nei paralleli che ella cita a supporto di tale interpretazione essa ha un valore esplicitamente locativo, cioè le proposizioni che da essa sono introdotte specificano sempre il luogo in cui si verifica l'azione menzionata nella proposizione principale, mentre in E. *El.* 435s., se χοροί sono le danze del delfino stesso, il valore di ἵνα sarebbe figurato e l'espressione «le danze dove/in cui il delfino guizzava roteando intorno alle prore» non risulta pienamente soddisfacente: ci si aspetterebbe qualcosa come «le danze

<sup>97</sup> Basta Donzelli 1992, 112.

<sup>98</sup> Distilo 2012, 190.

con cui il delfino guizzava», trattandosi delle sue stesse evoluzioni. Distilo 2012 segue invece Willink 2009 nell'interpretare χορούς come le danze delle navi e delle Nereidi in mezzo alle quali il delfino guizza, attribuendo a πέμπω il significato di «partecipare ad una processione», per cui vd. LSJ<sup>9</sup> 1359, III.2 s.v. e cf. Men. Fr. 383 K.-A. μικρὰ Παναθήναι' ἐπειδὴ δι' ἀγορᾶς πέμποντά σε. Il gruppo di navi che vanno verso Troia assieme alle Nereidi e ai delfini che le guidano guizzando intorno alle prue verrebbe quindi rappresentato come una sorta di processione danzante; così già LSJ<sup>9</sup> 1359 III.2 che annovera E. *El.* 434 tra i casi in cui πέμπω ha il significato di «conduct, or take part in a procession», e traducendo il passo in questione «moving in dancing procession» e Willink 2009, che interpreta il movimento delle navi come «a processional dance (with the numberless oars analogous to feet) in association with (μετά) the (famously dancing, tundra-footed) Nereids». Distilo traduce dunque: «O splendide navi, che un tempo salpaste verso Troia e con innumerevoli remi prendeste parte, insieme alle Nereidi, alle danze nelle quali guizzava il delfino amante dell'aulo, che scortava il figlio di Teti...». In questa traduzione, che non condivido appieno, risulta tuttavia affascinante l'immagine degli «innumerevoli remi» delle navi, il cui muoversi può suggerire, come messo in evidenza da Willink *l.cit.*, l'idea di infiniti 'piedi danzanti'. Si fanno tuttavia necessarie delle considerazioni più approfondite. Il verbo πέμπω nella suddetta accezione non figura mai, altrove, in associazione con il termine χορός: l'espressione πέμπειν χορούς, in riferimento alle navi che viaggiano verso Troia (seppure in compagnia delle Nereidi, spesso rappresentate come 'danzanti', vd. i passi sopra citati) risulta dunque una metafora molto audace, specie in *incipit* di stasimo dove non è ancora stato delineato un contesto tale da offrire allo spettatore 'terreno' sufficiente per comprendere appieno, e subito, il senso di tale ardita espressione. Anzi, da una rassegna delle occorrenze del verbo πέμπω in tragedia, emerge che esso non viene mai impiegato altrove nel significato di «condurre / prendere parte ad una processione», né in associazione con l'usuale accusativo dell'oggetto interno πομπήν né tantomeno con altri accusativi con cui esso possa assumere tale accezione in via metaforica; di contro, esso ricorre sempre o nel semplice significato di «mandare» (vd. *e.g.*, oltre ai passi sopra citati, A. *Pers.* 222, S. *OC* 288, E. *Med.* 613 *et al.*) o nel senso di «scortare, accompagnare»: vd. ad esempio, oltre ai passi sopra citati, anche E. *Alc.* 923s. λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοὶ / πέμπουσί μ' ἔσω, e soprattutto *Hec.* 456 κώπαι πεμπομένην τάλαι- / ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσιν οἴκοις (dove sono proprio i remi ad «accompagnare / scortare» il Coro al suo destino di schiavitù in Grecia) ed E. *Hel.* 1463 ὃ ναῦται ναῦται, / πέμποντες εὐλιμένους / Περσειῶν οἴκων Ἑλέναν ἐπ' ἀκτᾶς, peraltro in una strofe che presenta varie affinità contenutistiche e lessicali con E. *El.* 431-441 (vd. vv.

1451ss. ὦ / ταχεῖα κόπα, ῥοθίοισι Νηρέως / εἰρεσία φίλα, / χοραγὲ τῶν καλλιχόρων / δελφίνων, dove la nave è appunto definita «guida dei delfini danzanti»).

Questi passi smentiscono, a mio avviso, l'opinione di Willink 2009, 207 (vd. anche Willink 1999, 175) secondo cui, di norma, sarebbero le Nereidi a 'scortare / accompagnare' le navi: a tal proposito egli cita soltanto S. OC 716 – 719, dove la nave viene definita τῶν ἑκατομπόδων / Νηρήιδων ἀκόλουθος. Tale espressione, tuttavia, sembra essere perfettamente in linea con i passi sopra citati dove sono le navi che «accompagnano / scortano»: essi dunque fanno ragionevolmente supporre che anche nel nostro verso sia la nave a «scortare» le Nereidi, ed il delfino che danza assieme a loro. Non vi sono inoltre motivi sufficienti per ritenere «piuttosto singolare»<sup>99</sup> l'immagine del delfino che guizza in mezzo al coro di Nereidi, né tantomeno per aspettarsi una sua «precisa collocazione»<sup>100</sup>: si tratta forse di eccesso di razionalismo, specie alla luce della associazione tra Nereidi e delfini, ben documentata sia dalla tradizione figurativa (che già a partire dalla metà del V secolo propone, ad esempio, immagini di Nereidi che, a cavallo di delfini, recano le armi ad Achille)<sup>101</sup> sia dalla tradizione letteraria: si pensi ad esempio alle *Nereidi* di Eschilo, fr. 150 R., in cui le dee vengono descritte come δελφινηρὸν πεδίον πόντου / διαμειψάμεναι<sup>102</sup> e si vedano inoltre Ps. Arion PMG 939, 8 – 10 φιλόμουσοι / δελφῖνες, ἔναλα θρέμματα / κουρᾶν Νηρείδων θεᾶν<sup>103</sup>, Pl. Criti. 116e Νηρηΐδας δὲ ἐπὶ δελφίνων ἑκατὸν κύκλωι, A.R. IV 933 – 938, dove le Nereidi vengono paragonate ai delfini che volteggiano intorno alle navi (ὡς δ' ὀπότεν δελφῖνες ὑπὲξ ἄλως εὐδιόωντες / σπερχομένην ἀγεληδὸν ἐλίσσονται περὶ νῆα, / ἄλλοτε μὲν προπάροιθεν ὀρώμενοι ἄλλοτ' ὀπισθεν / ἄλλοτε παρβολάδην, ναύτησι δὲ χάρμα τέτυκται— / ὥς αἱ ὑπεκπροθέουσαι ἐπήτριμοι εἰλίσσοντο / Ἀργώτη περὶ νηί· Θέτις δ' ἴθυνε κέλευθον), Mosch. 2, 117 – 119 Νηρείδες ... / κητείους νώτοισιν ἐφήμεναι ἐστιχόωντο.<sup>104</sup>

<sup>99</sup> Basta Donzelli 1992, 112.

<sup>100</sup> Distilo 2012 I, 191.

<sup>101</sup> Cf. e.g. LIMC VI/1 809 s.v. *Nereides* nrr. 328 – 333. Vd. anche Jacobstahl 1931, 41s., 182s. Il filone di tradizione che vuole che fossero le Nereidi a portare le armi ad Achille, e a cui Euripide ha attinto nella composizione dello stasimo, non doveva dunque essere un filone marginale. Ad esso attinse con ogni probabilità Eschilo nella composizione delle sue *Nereidi*, ed è anzi probabile che le numerose rappresentazioni vascolari risalenti al V secolo, che rappresentano le ninfe marine nell'atto di recare le armi ad Achille, siano proprio legate alla rappresentazione della tragedia eschilea. Krausse 1905, 113 riteneva peraltro che Euripide, nella composizione del primo stasimo dell'*Elettra*, avesse proprio fatto riferimento alle *Nereidi* eschilee. Ad ogni modo, per l'influenza delle *Nereidi* sulla tradizione figurativa, vd. Jouan 1966, 218 – 222, Webster 1967, 142ss., Webster 1970, 29, Trendall-Webster 1971, 54, Kossatz-Deismman 1978, 13ss.

<sup>102</sup> Il frammento probabilmente descrive le dee durante il loro ingresso in scena (cf. TrGF III in apparatu ad. loc. e Taplin 1977, 252).

<sup>103</sup> Un componimento che mostra notevoli affinità con la prima strofe del nostro stasimo, vd. *infra* s.v. φίλαυλος.

<sup>104</sup> Su Nereidi e delfini vd. Denniston 103 ad v. 442-451, che indica ulteriori testimonianze figurative; inoltre Basta Donzelli 1992, 114 n.2, Keller 1887, 222, Stebbins 1929, cap. 8.

Inoltre, la danza delle Nereidi che, secondo l'interpretazione di Distilo, dovrebbero muoversi in processione assieme alle navi, è quasi sempre descritta come un danzare in cerchio: cf. E. *Tro.* 2s. ἔνθα Νηρηίδων χοροὶ / κάλλιστον ἵχνος ἐξελίσσουσιν ποδός, *IT* 427ss. πεντέκοντα κορᾶν / Νηρηίδων < > χοροὶ / μέλπουσιν ἐγκύκλιον<sup>105</sup>, *IA* 1055s. εἰλισσόμεναι κύκλια / πεντήκοντα κόραι Νηρέως, *Ion.* 1082ss. †Νηρέος αἱ κατὰ πόντον / ἀεναῶν τε ποταμῶν† / δίνας χορευόμεναι e vd. soprattutto il passo di Apollonio Rodio sopra citato, dove le Nereidi danzano in cerchio proprio come i fanno i delfini. Euripide d'altra parte è particolarmente incline a descrivere la danza come un movimento circolare: vd. *Pho.* 234ss. εἰ-/λίσσων ἀθανάτους θεοῦ / χορὸς, *Tro.* 332s. χόρευε, μάτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν / ἔλισσε, *HF* 690 εἰλίσσουσαι καλλίχοροι, *IA* 1480 ἐλίσσεται' ἀμφὶ ναόν<sup>106</sup>. Non sembra dunque opportuno supporre che χορούς siano le «danze» di navi e Nereidi insieme, giacché sembra difficile immaginare, seppur in via metaforica, un movimento danzante/circolare per le navi. Tale movimento è invece proprio del delfino, che volteggia (ἐλίσσόμενος, v. 437) intorno alle prue, seguendo il movimento della danza delle Nereidi<sup>107</sup>. E' dunque opportuno accettare l'intervento χορεύματα di Diggle, nonostante gli studi e le edizioni successive a quella oxoniense abbiano strenuamente difeso il testo tràdito: il senso del testo dei manoscritti non è infatti accettabile, mentre tale intervento risulta quanto mai agile e risolutivo e poggia su solide basi argomentative. Si può dunque

<sup>105</sup>Nel primo stasimo dell'*Ifigenia fra i Tauri*, peraltro, le Nereidi compaiono in un contesto affine a quello della prima strofe del primo stasimo dell'*Elettra*: vengono presentate come un coro danzante che accompagna le navi nel loro viaggio per mare (vv. 423-438). Inoltre tale stasimo, così come il primo dell'*Elettra*, risulta notevolmente influenzato dalla Nuova Musica: vd., per una dettagliata analisi in tal senso, Firinu 2012, 126 – 140.

<sup>106</sup>Per altri passi posteriori ad Euripide vd. Csapo 2003, 78 nn. 19 e 20.

<sup>107</sup>Vd., sulle danze in cerchio di delfini e Nereidi, Csapo 2008, 268 e Csapo 2003, 71 ss.: uno studio, quest'ultimo, che esplora le connessioni metaforiche tra i 'cori circolari' dei delfini e le danze corali delle manifestazioni culturali e delle rappresentazioni drammatiche. In esso lo studioso ha messo in evidenza l'influenza della Nuova Musica sul primo stasimo dell'*Elettra*, proponendo due tipi di considerazioni in merito a tale «danza circolare». In primo luogo essa si configurerebbe come una sorta di 'choral projection' (vd. Henrichs 1994, 1996, Firinu 2012, *passim*), assumendo un valore mimetico: è probabile che il Coro, mentra intonava questi versi, nel frattempo danzasse in maniera circolare suggerendo, con la sua stessa danza, quella di Nereidi e delfini insieme (il delfino viene peraltro descritto al v.434 come 'amante dell'aulo', lo strumento che accompagnava le danze corali nelle rappresentazioni tragiche). Inoltre, sempre nel lavoro del 2003, Csapo ha messo in evidenza, tramite una convincente rassegna di fonti letterarie e iconografiche (*loc. cit.* 70-90) la connessione tra tali rappresentazioni di cori circolari di Nereidi e delfini e la sfera del dionisismo (su cui vd. anche Barringer 1995, 78-82, 86 e 141-151 che cita varie fonti letterarie in cui le Nereidi sono in qualche modo connesse a Dioniso: *Il.* VI 134-136, *Od.* V 333-336, *Stes.* *PMGF* 234, *PIND.* *Pyth.* 11,2, *E. Med.* 1282-1289, *Orph. H.* 24 e *Nonn. D.* XLVIII 192-194): questo dato non è casuale, poiché i rappresentanti della Nuova Musica miravano proprio a dare «cultic or Dionysiac colour not only to the choruses in the song, but to the choruses that sing» (Csapo 2008, 273s.), ricreando una sorta di musica autenticamente dionisiaca tramite uno stile arcaizzante. Non sembra infatti un caso che Euripide, menzionando il coro circolare delle Nereidi, ne precisi quasi sempre anche il numero, ovvero cinquanta: cinquanta era infatti proprio il numero dei membri del coro ditirambico, ed il ditirambo influenzò notevolmente i cori tragici ispirati alla Nuova Musica, poiché era sentito come appartenente ad una sfera più autenticamente culturale.

interpretare, con Diggle 1977, il verbo πέμπω nell'accezione di «scortare» e χορεύματα come riferito alle danze delle Nereidi, dove il delfino guizza volteggiando (ἐλισσόμενος). Che il delfino «conduca» (v. 438 πορεύων) il figlio di Achille non è in contrasto con il fatto che le navi «scortano» la danza delle Nereidi in cui l'animale guizza: il delfino volteggia intorno alle prue (v. 436), dunque la parte anteriore delle navi, e si suppone che quest'ultime «scortino» la danza delle Nereidi e del delfino navigando leggermente dietro di loro.

Molto attraente anche una seconda via interpretativa dell'espressione πέμπουσαι χορεύματα Νηρηίδων, suggeritami da R. Tosi. Si può infatti intendere il verbo πέμπω nell'accezione di «dare inizio, condurre» (vd. LSJ<sup>9</sup> III, 1-2): le navi dunque, non appena i remi si fossero immersi in acqua, avrebbero «dato inizio» alle danze delle Nereidi che le accompagnano. In questo modo si rende giustizia anche dell'immagine degli «innumerevoli remi» delle navi, che, come si è visto sopra, evoca l'idea di infiniti piedi danzanti.

**V. 435s. φίλαυλος ... δελ-/φίς.** Il delfino viene definito «amante dell'aulo» proprio in virtù del suo 'accompagnare' le navi durante i loro viaggi per mare: quando il mare era calmo, infatti, le navi procedevano grazie alle battute dei rematori scandite da un auleta. Si tratta di un *topos* diffuso: vd. anche PIND. fr. 140b S. 13-16 ἐρεθίζομαι πρὸς αὐτὰν / ἀλίου δελφίνος ὑπόκρισιν / τὸν μὲν ἀκύμονος ἐν πόντου πελάγει / αὐλῶν ἐκίνησ' ἐρατὸν μέλος, S. fr. 762 R. χορός δ' ἀναύδων ἰχθύων ἐπερρόθει / σαίνοντες οὐραίοις τὴν κεκτημένην (dove il coro dei delfini «risponde» al suono dell'aulo sulle navi), e soprattutto Ps. Arion *PMG* 939, 4-8 βραγχίους δὲ περὶ σε πλωτοὶ / θῆρες χορεύουσι κύκλωι / κούφοισι ποδῶν ῥίμμασιν / ἐλάφρ' ἀναπαλλόμενοι, σιμοὶ / φριξάυχενες ὠκύδρομοι σκύλακες, φιλόμουσοι δελφῖνες. Il componimento da cui è tratto l'ultimo passo ha destato l'interesse degli studiosi: vd. nota 1 per bibliografia. Esso è stato tramandato da Eliano (*N. A.* 12, 45) proprio come prova della suddetta predilezione dei delfini per il canto e la musica (τεκμήριον ... ὥς εἰσι φιλωιδοὶ καὶ φίλαυλοι). Eliano, che lo attribuisce ad Arione, afferma di leggerlo sul basamento di una statua che si trovava nel santuario di Posidone a Tenaro, raffigurante un uomo a cavallo di un delfino: la statua, e il componimento che la accompagnava, sarebbero dunque, secondo la sua testimonianza, una dedica rivolta da Arione a Posidone, come ringraziamento per il suo mitico salvataggio in mare per opera dei delfini (storia narrata anche da Erodoto, 1. 23-24). Tuttavia, è ormai risaputo<sup>108</sup> che il componimento, date le sue caratteristiche linguistiche, metriche e

<sup>108</sup> Vd. in particolare Bowra 1963, 124ss.

musicali, non può di certo essere stato composto all'epoca in cui il mitico 'fondatore' del ditirambo fu attivo, cioè tra la fine del VII e gli inizi del VI secolo alla corte di Periandro di Corinto: l'opinione attualmente condivisa è che si tratti di un esempio di 'Nuovo Ditirambo', appartenente dunque al panorama di quella 'Nuova Musica' che influenzò lo stesso Euripide nella composizione di svariati stasimi, tra cui, appunto, il primo ed il secondo dell'*Elettra*<sup>109</sup>. In particolare, il componimento dello pseudo-Arione presenta notevoli affinità con la prima strofe del nostro stasimo, ben messe in evidenza da Brussich 1976, 53s.: cf. in particolare E. *El.* 435 ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-/φίς ~ Ps. Arion 7 ἀναπαλλόμενοι ... φιλόμουσοι δελφίνες, E. *El.* 438ss. πορεύων τὸν ... / ... Ἀχιλῆ / ... / ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτάς (ἀκτάς LP, ἄκρας Orelli, *edd. fere omnes*) ~ Ps. Arion 12 οἱ με ... / ἐπὶ Ταυναρίαν ἀκτὰν ἐπορεύσατε, E. *El.* 438s. τὸν ... / κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ ~ Ps. Arion 6 (δελφῖνες) κούφοισι ποδῶν ῥίμμασιν. Brussich deduce dunque una diretta influenza di Euripide sull'autore del componimento, che risulta ricco anche di termini e stilemi tratti da un repertorio tragico più vasto (vd. Brussich 1976, 54). Così anche Zimmermann 1992, 144s., Furley – Bremer 2001, I, 375. Csapo 2003, 76s. invece, anziché ricondurre tali corrispondenze ad un semplice rapporto di imitazione tra l'autore dell'inno ed Euripide, spiega tali affinità in maniera più generica: esse sarebbero frutto dell'appartenenza dell'inno dello pseudo-Arione e del primo stasimo dell'*Elettra* al medesimo retroterra poetico-musicale, quello cioè del Nuovo Ditirambo e della Nuova Musica: «As both odes are self-conscious adaptations of a dithyrambic style, the mention of music-loving, leaping dolphins, Nereids, round dances, light-footedness and escorting persons to distant shores, which they share, may well go back to the genre upon which they model themselves, and ultimately to cultic ideas associated with the imagery»<sup>110</sup>. E' certamente innegabile che i due componimenti appartengano allo stesso scenario poetico e melico influenzato dalla Nuova Musica, ma le corrispondenze che si individuano tra il componimento dello pseudo-Arione e la prima strofe del primo stasimo dell'*Elettra* sono a mio avviso troppo puntuali per essere un frutto puramente generico di tale appartenenza uno stesso panorama culturale; è forse più ragionevole ritenere che indichino invece una imitazione diretta di Euripide da parte del poeta dell'inno.

**V. 436s. πρώραις κυανεμβόλοι-/σιν εἰλισσόμενος.** Si discute sull'interpretazione del dativo πρώραις κυανεμβόλοισιν. Editori e commentatori precedenti al Denniston lo

<sup>109</sup>Mantziou 1989 nega tuttavia l'influenza del Nuovo Ditirambo su questo inno, ma, come fa notare Csapo 2003, 75 n. 12, le sue argomentazioni lessicali non sono probanti, poiché tutti i paralleli che la studiosa apporta provengono comunque dal Ditirambo arcaico e Nuovo.

<sup>110</sup>Csapo 2003, 77.

interpretano come locativo (così Weil 1868, Paley, Keene) mentre l'oxoniense preferisce intenderlo come *dativus commodi* «‘dance to’ or ‘for the prows’(102); Cropp traduce genericamente «whirled at dark nosed prows» (35). Denniston sostiene che, se interpretato come locativo, il dativo «ought to mean ‘on the prows’: too bold, surely, for the boldest dolphin» (102), ma non deve a mio avviso essere necessariamente interpretato come ‘sulle prue’: esso può in via generica esprimere una nozione di vicinanza, come ad esempio S. OC 411 σοῖς ὅταν στῶσιν τάφοις<sup>111</sup>, Hom. Od. II 210 κῆμα ... αἰγιαλῶι μεγάλωι βρέμεται. Per altri passi vd. comunque Schwyzer II, 154ss., K. – G. II, 441ss. Willink 2009, 208 propone invece il seguente testo:

- - ∪ - ∪ -

V. 436 πρώιραις κυανεμβόλοις *tel.*  
 κυανεμβόλοις L<sup>Tr</sup>, Ar. Ra. 1318

- - ∪ ∪ - ∪ -

εἰλισσόμενος <πάρα> *tel.*  
 <πάρα> vel <πέλας> Willink

In questo modo il dativo πρώιραις κυανεμβόλοισιν, che verrebbe chiarito da un avverbio di luogo come <πάρα> o <πέλας> e si eliminerebbe la sinafia κυανεμβόλοι-/σιν che si viene a creare, col testo trådito, tra il v. 436 e il seguente: essa risulta in concomitanza di un *metron* eolico con realizzazione giambica della base ( v. 437 –σιν εἰλισσόμενος ∪ – – ∪ ∪ – , *dod. B*) contravvenendo, secondo Willink, alla legge enunciata da Buijs 1985, 89 per cui attacchi giambici nei metri eolici sono evitati in corrispondenza di sinafia verbale. Non si tratta tuttavia di una ‘legge’ metrica, bensì di una semplice tendenza che Buijs 1985 rileva, a cui possono comunque riscontrarsi, oltre al verso in questione, altre eccezioni come E. *Hec.* 457, eccezioni ammesse peraltro dallo stesso Buijs 1985.

La proposta di Willink, su cui poggiano altri interventi testuali che egli propone nell’antistrofe (vd. *infra* ad vv. 447s.), non si basa dunque su argomentazioni solide: infatti, oltre a quanto sopra addotto in merito all’opportunità di ammettere il dativo semplice al v. 436, si aggiunga anche che i vv. 1317ss. delle *Rane* di Aristofane, in cui la prima strofe del nostro stasimo viene parodiata, riportano proprio tale dativo senza aggiunta di altro: se Euripide avesse scritto π. κ. ἐ. <πέλας> o <πάρα> molto probabilmente Aristofane non avrebbe tralasciato l’avverbio; che il poeta comico abbia scritto, al v. 1318, κυανεμβόλοις e non κυανεμβόλοισιν non è argomentazione sufficiente per abbreviare il dativo anche nel nostro verso: Aristofane può aver scelto il dativo ‘attico’

<sup>111</sup>La correzione ὄτ’ ἀντῶσιν proposta da Lloyd-Jones 1994 e ripresa da G. Avezzù in Avezzù – Cerri 2008 non cambia il significato del dativo τάφοις, che mantiene comunque il valore locativo.



o per necessità metriche (al v. 1319 egli introduce il nonsense *μαντεῖα καὶ σταδίου*, – *dod. B* –), che, nel caso avesse mantenuto il dativo lungo, sarebbe stato alterato dalla sillaba -σιν frutto della sinafia) o perché semplicemente così ricordava il verso; infine la motivazione metrica, come si è sopra visto, non è cogente: non risulta opportuno correggere una ‘particolarità’ in quanto tale, senza che vi siano altri indizi di corruzione; tale ‘particolarità’, inoltre, non deve a mio avviso deve stupire, considerata la libertà di realizzazione che i metri eolici permettono, libertà di cui Euripide ha fatto ampio uso nelle sue parti liriche.

**V. 442 Νηρήιδες δ’ Εὐβοΐδας ἄκρας λιποῦσαι.** Viene generalmente accettata, per questo verso, la correzione ἄκρας per il trådito ἀκτάς proposta da Orelli 1814, 396s. Mantiene il testo trådito Distilo 2012, 192s. La correzione risulta necessaria dal punto di vista metrico, poiché la lezione ἀκτάς darebbe luogo, così come il trådito ἔμβατε nel verso corrispondente della strofe (432, vd. *supra*), ad un docmio seguito da due bacchei, metro che non risulta accettabile nell’ambito di uno stasimo puramente eolo-coriambico:

– – – – – | – – – – –

Νηρήιδες δ’ Εὐβοΐδας ἀκτάς λιποῦσαι

*do 2ba*

Distilo 2012, 192s., che mantiene nel nostro verso il trådito ἀκτάς, non accenna alla difficoltà metrica e non suggerisce possibili soluzioni, proponendo inoltre una scansione metrica (*dim.cho ba*) che non corrisponde al testo da lei stampato (Distilo *l. cit.*, 200). E’ dunque a mio avviso necessario correggere il sostantivo ἄκρας in modo tale da ottenere, così come nella strofe, un dimetro coriambico seguito da un baccheo: la correzione ἄκρας è a tale scopo estremamente semplice, dando luogo al seguente schema:

– – – – – | – – – – –

Νηρήιδες δ’ Εὐβοΐδας ἄκρας λιποῦσαι

*wil ba*

Dal punto di vista del significato, il trådito ἀκτάς sembra forse più adatto, poiché sarebbe più consono per le Nereidi lasciare le «spiagge» dell’Eubea (ἀκτάς) piuttosto che le «cime» (ἄκρας). D’altro canto il termine ἀκτάς, oltre a risultare indubbiamente più banale, ricorre anche al verso precedente, 441 ἐπὶ Σιμωντίδας ἀκτάς: la ripetizione di tale sostantivo non risulta dunque felice, (vd. al contrario, per delle ripetizioni dagli effetti retorici e poetici ben riusciti, *infra* ad. v.1186 e Breitenbach 1934, 114ss.): non è dunque improbabile che la corruzione ἀκτάς nel nostro verso si sia generata per aplografia proprio a partire dall’occorrenza di tale parola nel verso precedente, considerato anche l’omoteleuto

degli attributi Σιμωντίδας (v. 441) ed Εὐβοΐδας (v. 442), che può aver facilitato la svista. A ben guardare tuttavia, il sostantivo ἄκρας non risulta tuttavia fuori luogo in quanto può essere inteso non nell'accezione usuale di «cime», bensì in quella di «promontori»: così Denniston 104 («headlands») e vd. LSJ<sup>9</sup> 54 1 s.v., «headland, cape»: cf. *Il.* IV 425s. χέρσῳι ῥηγνύμενον μεγάλα βρέμει, ἀμφὶ δέ τ' ἄκρας κυρτὸν ἐὼν κορυφοῦται, ἀποπτύει δ' ἄλῶς ἄχην, *Od.* IX 285. L'Eubea inoltre era nota proprio per le sue insenature e suoi promontori: Erodoto (1.13-14) e Strabone (10.1-2) parlano dei cosiddetti Κοῖλα dell'isola, insenature presenti soprattutto nella costa sud-orientale, che univano dei promontori rocciosi molto pericolosi per i naviganti: a tali insenature e scogliere possono far riferimento espressioni quali quelle *E. Tro.* 84 κοῖλον Εὐβοΐας μυχόν, *IA* 120 τὰν κολπώδη πτέρυγ' Εὐβοΐας, ma vd. soprattutto *S. Tr.* 788 Λοκρῶν ὄρειοι πρῶνες Εὐβοΐας τ' ἄκραι dove le ἄκραι dell'Eubea non sono tanto le «cime» quanto, appunto, i «promontori»: così LSJ<sup>9</sup> 54, 1 s.v., Perrotta 1931, 113 Easterling 1982, 788 che lo intende come sinonimo del sostantivo precedente πρῶνες, che ha appunto il significato di «forelands, headlands» (vd. LSJ<sup>9</sup> 1544 s.v.): in *S. Tr.* 787ss. i lamenti di Eracle risuonano quindi «tra le scogliere scoscese della Locride e i promontori dell'Eubea». Le Nereidi dunque, per portare le armi ad Achille, lascerebbero le acque sottostanti i promontori scoscesi dell'Eubea.

Tale versione della storia relativa alle armi di Achille appare inusuale: nell'*Iliade* (XVII 194-197), le armi che Achille indossa al momento della partenza per Troia sono quelle ereditate da Peleo: esse verranno sostituite, dopo la morte di Patroclo, da quelle fabbricate da Efesto (*Il.* XVII 368-617) e portategli a Troia da Teti stessa (*Il.* XIX 1-13); nella seconda strofe del nostro stasimo invece, le armi fabbricate da Efesto e portate per mare dalle Nereidi sono quelle che Achille riceve prima della partenza per Troia. Euripide sembra dunque rifarsi ad una versione mitica alternativa a quella omerica. La maggior parte degli studiosi individua tale versione secondaria in numerosi vasi a figure nere, che raffigurano Teti e/o le Nereidi nell'atto di consegnare le armi ad Achille in un contesto non bellico, presumibilmente da interpretare come la reggia di Peleo: così in particolare Friis-Johansen 1934, Beazley 1934, 85, Borthmer 1949, Boardman 1974, 229, Cook 1983, Miller 1986 161-62, Edwards 1990, Carpenter 1991, 199-200, 204; tale versione si riscontra inoltre sempre in Euripide, *IA* 1171-1175, dove la prima panoplia di Achille, opera di Efesto, viene descritta come un dono di Teti. Nella pittura vascolare a figure rosse sembra invece predominare la versione iliadica della consegna della seconda panoplia, con svariate rappresentazioni di Achille che riceve le armi da Teti sulla spiaggia di Troia (vd. *LIMC* I s.v. *Achilleus*). Più recentemente, Lowenstam 2004 ha messo in discussione tale interpretazione, sostenendo che gli elementi che conducono ad individuare nella reggia di

Peleo l'ambientazione delle scene rappresentate su tali ceramiche a figure nere non siano univoci, e che anzi al contrario, ad una seconda analisi, essi possano condurre ad identificare tale ambientazione proprio in Troia. A suo avviso, dunque, non esisterebbe alcuna versione mitica alternativa relativa alla consegna delle armi di Achille: pertanto Euripide, nel primo stasimo dell'*Elettra* ed in *IA* 1171-1175, avrebbe inventato personalmente tale variante. E' difficile pronunciarsi in merito a tale questione, poiché, in mancanza di testimonianze o altre informazioni certe, il terreno è piuttosto 'scivoloso'. Sta di fatto che tale versione, in letteratura, figura soltanto in questo stasimo dell'*Elettra* e nei versi sopra citati dell'*Ifigenia in Aulide*: a conti fatti, che Euripide abbia seguito una tradizione mitica alternativa o che abbia egli stesso inventato tale versione, appare poco rilevante, mentre ciò che risulta rilevante è che abbia introdotto una significativa innovazione rispetto alla tradizione letteraria precedente.

Un altro elemento di novità rispetto alla versione iliadica è inoltre il viaggio per mare effettuato dalle ninfe per consegnare le armi: in Omero non si fa alcun accenno a tale viaggio, ed anzi, in *Il.* XVIII 616s. si dice che Teti portò le nuove armi al figlio volando: «la dea volò (ἄλτο) giù dall'Olimpo come uno sparviero per portare le armi splendenti di Efesto»<sup>112</sup>. Il viaggio per mare doveva però aver giocato un ruolo importante nelle *Nereidi* di Eschilo: ci sono infatti giunte numerose raffigurazioni vascolari che, all'incirca a partire dalla metà del V secolo, rappresentano le Nereidi nell'atto di portare le armi di Achille a cavallo di delfini o altre creature marine.<sup>113</sup> Se nelle *Nereidi* tale viaggio fosse stato relativo alla consegna della prima panoplia o della seconda non è dato sapere con certezza; è tuttavia lecito ipotizzare, con Krausse 1905, 113, che il nostro stasimo alluda proprio a tale tragedia e che dunque essa, se tale ipotesi è vera, doveva trattare della consegna della prima panoplia; questo indurrebbe dunque a credere che un racconto mitico relativo alla consegna della prima armatura fosse effettivamente esistente, contrariamente alla tesi di Lowenstam 2004.

Nel nostro stasimo, infine, Euripide ha inoltre introdotto un'altra importante innovazione rispetto alla versione omerica della consegna delle armi: ai vv. 445-451 si dice che le Nereidi portano le armi all'eroe in Tessaglia, presso la grotta del centauro Chirone che lo allevò ed educò. Tale versione per cui Achille ricevette le armi presso Chirone non si riscontra altrove, ed è probabile che si tratti un'innovazione euripidea: nell'*Ifigenia in Aulide* la figura di Chirone è evocata più volte (v.709, 927, 1059ss.) e riveste un ruolo significativo nel terzo stasimo (vv. 1036-1097) dove il Coro rievoca le nozze di Peleo e Teti e la profezia dello stesso Chirone in merito al futuro glorioso di Achille. Cropp 130

---

<sup>112</sup>Vd. Jouan 1966, 220s.

<sup>113</sup>Vd. supra n.101.

ritiene che tale innovazione euripidea sia volta a mettere in evidenza «the unspoilt ‘naturalness’ of Achilles, as he did again in *IA* through frequent references to Cheiron, and evoking the Wedding of Peleus and Thetis, often a paradigm of blessed innocence in contrast with the toils of the Trojan War». A tal proposito cf., e.g. , Alc. fr. 42 LP.

Per tornare al nostro verso, un’ulteriore particolarità che vi figura in relazione alla consegna della panoplia da parte delle Nereidi, è la partenza delle ninfe marine dall’Eubea, come si evince dal verbo λείπω: esse infatti «lasciano i promontori» dell’isola, secondo l’accezione principale e più comune del verbo, vd. LSJ<sup>9</sup> 1035, 1 «leave, quit: Ἑλλάδα, δώματα etc.» e cf. e.g. E. *Tro.* 1 ἦκω λιπὼν Αἰγαῖον ἄλμυρὸν βάθος, *Hec.* 2 Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπὼν. Tale punto di partenza è parso singolare, poiché non abbiamo testimonianze letterarie che collochino la fucina di Efesto in Eubea; nell’*Illiade*, XVIII, essa si trova sull’Olimpo, mentre altre testimonianze più tarde la collocano a Lemno (vd. P. – W. XXI, 1929, 40 s.v. Lemnos). In virtù di questo dato si è pensato che il v. 442 rifletta soltanto l’ultima tappa del viaggio delle Nereidi, che, partite da Lemno, alla fine si lascerebbero alle spalle i promontori della costa orientale dell’Eubea per procedere a nord verso la penisola di Magnesia e la Tessaglia: così ad esempio Keene 1893 *ad l.*, Weil 1868, 606 *ad l.* e Denniston 104. Attribuire al verbo λείπω il significato di «lasciarsi alle spalle» nel senso di «superare, andare oltre» risulta forse forzato, e non sembra si possano riscontrare paralleli per un tale uso, mentre risulta d’altro canto del tutto immediato intendere λείπω nell’accezione usuale sopra vista. Inoltre, sembrerebbe strano che le Nereidi, partite da Lemno, per raggiungere la Tessaglia anziché nuotare direttamente verso ovest, vadano prima a sud-ovest in Eubea, e di lì poi si dirigano a nord in Tessaglia. Non sappiamo, ad ogni modo, dove le tradizioni mitologiche del V secolo collocassero l’officina di Efesto, e non è da escludere che qualcuna di esse la immaginasse in Eubea: l’isola era probabilmente sede di un culto del dio, come sembra attestare la frequenza di teofori in suo onore nelle iscrizioni ivi rinvenute<sup>114</sup>; il toponimo Χάλκις, capitale dell’Eubea, può naturalmente suggerire una connessione con il χαλκεῖον di Efesto ed infine Plutarco testimonia che, per la ricchezza di metalli, sull’isola si producevano armi pregiate, vd. Plut. *De Def. or.* 434.A.5 καὶ μετάλλων ἴσμεν ἑξαμαυρώσεις γεγονέναι καὶ νᾶς, ὡς τῶν περὶ τὴν Ἀττικὴν ἀργυρείων καὶ τῆς ἐν Εὐβοίαι χαλκίτιδος ἐξ ἧς ἐδημιουργεῖτο τὰ ψυχρήλατα τῶν ξιφῶν, ὡς Αἰσχύλος εἶρηκε ‘λαβὼν γὰρ αὐτόθηκτον Εὐβοικὸν ξίφος’(A. Fr. 356 R.). Alla luce di tutto ciò non sembra dunque impossibile che Euripide abbia fatto dell’Eubea il punto di partenza del viaggio delle Nereidi o forse, come fa notare Cropp 130, «it may simply be a matter of convenience that the N. coast of

<sup>114</sup> Vd. Gregoire 1938, 328 e P.-W. XV s.v. Hephaistos, 314.50.

Euboea is opposit the S. end of Magnesian peninsula, along which the Nereid proceed [...] to Pelion and Ossa». Infine, non si deve a mio avviso indulgere in eccessi di razionalismo nel cercare di ricostruire con dettagliata precisione il viaggio delle Nereidi o nel capire perché mai Euripide abbia scelto, come punto di partenza del loro viaggio, proprio l'Eubea: il primo stasimo dell'*Elettra* si caratterizza infatti per il suo procedere più per immagini evocative che per nessi logici, come ben messo in evidenza da Cropp 128 e Csapo 2009, 95s.

**Vv. 443s. μόχθους ἀπιστὰς ἀκμόνων / Ἡφαίστου χρυσέων ἔφερον τευχέων.** Questo testo, stampato da Diggle e dalla maggior parte degli editori, è frutto di una trasposizione operata da Headlam 1902, mentre L e P tramandano

– – – –   – ∪ ∪ –	
Ἡφαίστου χρυσέων ἀκμόνων	<i>wil.</i>
– – – – – ∪ ∪ –   – –	
μόχθους ἀπιστὰς ἔφερον τευχέων	<i>wil. sp.</i>

La trasposizione di Headlam offre lo stesso assetto metrico e lo stesso significato, ed è motivata essenzialmente dalla necessità di evitare lo iato che si verrebbe a creare tra il v. 442 e il seguente (λιποῦσαι / Ἡφαίστου), ma è opportuno notare come tale iato risulti in corrispondenza non solo della fine di un verso, ma anche di una pausa sintattica (il nesso participiale Εὐβοῖδας ἄκρας λιποῦσαι andrebbe infatti isolato tra virgole) e come tale risulterebbe dunque pienamente accettabile.<sup>115</sup> Il testo trådito andrebbe così interpretato: «Le Nereidi... portavano fatiche ‘scudate’, le armi d’oro, dell’incudine di Efesto»<sup>116</sup>. Dal genitivo Ἡφαίστου, secondo uno schema ἀπό κοινοῦ impiegato frequentemente da Euripide, possono dipendere al tempo stesso sia ἀκμόνων che il nesso χρυσέων τευχέων, dando luogo a quella «phrasal ambiguity»<sup>117</sup>, di cui si rinvencono copiosi esempi nei cori euripidei: cf. e.g., in questo stesso stasimo, l’ambiguità sintattica del v. 445 ἀνά τ’ ἐρυμνάς Ὅσας ἱερὰς νάπας, su cui vd. *infra ad l.*

La maggior parte degli editori invece (Basta Donzelli, Diggle, Denniston, Murray), adottando la trasposizione di Headlam, interpreta: «Le Nereidi... portavano le fatiche ‘scudate’ dell’incudine di Efesto, le armi d’oro», che meglio si addice all’*ordo verborum* proposto dallo studioso inglese. In entrambi i casi, il genitivo χρυσέων va comunque concordato con il sostantivo τευχέων (così anche Cropp 35), e non con ἀκμόνων, come

<sup>115</sup> Vd. Boeckh 1811 – 1821, 308ss.

<sup>116</sup> Traduzione di R. Tosi.

<sup>117</sup> Stanford 1939, 56.

suggerirebbe la disposizione delle parole, poiché, come da tradizione, sono le armi di Achille ad essere d'oro, e non l'incudine di Efesto; il genitivo ἀκμώνων, leggendo il testo tràdito, sarebbe un genitivo di provenienza dipendente da χρυσέων τευχέων (e in parte anche da Ἡφαίστου), mentre secondo l'interpretazione correntemente più diffusa, quella degli editori che accettano la trasposizione, si tratterebbe di un semplice genitivo di specificazione in dipendenza da μόχθους; lo stesso nesso χρυσέων τευχέων si configura infine, in entrambi gli assetti testuali, come un genitivo appositivo, fungendo cioè da apposizione del sostantivo μόχθους; cf. e.g. S. *El.* 1241 περισσὸν ἄχθος γυναικῶν i.e. γυναῖκες, π. ἄχθος, E. *Hel.* 205 Κάστορος τε συγγόνου τε διδυμογενές ἄγαλμα i.e. Κάστωρ τε σύγγονός τε διδ. ἄγαλμα, e vd. K.-G. I, 264s. Il nesso χρυσέων...τευχέων μόχθους nel nostro passo equivale dunque a ...μόχθους, χρυσέα τέυχεα.

Qualche difficoltà è ad ogni modo creata da ἀπιστάς al v. 443 del testo di Diggle. Esso vi figura infatti nella funzione di attributo del sostantivo μόχθους, ma il termine ἀπιστής, in tutta la letteratura greca superstite, occorre soltanto nella funzione di sostantivo con il significato di «one armed with a shield, warrior» (LSJ<sup>9</sup> 259 s.v.): nel nostro passo, in concordanza con μόχθους, ha invece funzione attributiva, e non ne risulta perspicuo il significato. Cropp ad esempio (35), traduce «armourers' labours», dunque «fatiche di guerrieri», ma cf. la traduzione italiana sopra data di «fatiche 'scudate'», che coincide peraltro con quella data da Schiassi 1956, il quale, mantenendo il testo tràdito, rendeva l'intero nesso con «le fatiche scudate delle armi prodotte dall'incudine di Efesto» (102): tuttavia l'*ordo verborum* rende più probabile una dipendenza del genitivo Ἡφαίστου dall'intero nesso χρυσέων ... τευχέων che non dal solo sostantivo ἀκμώνων. Esistono ad ogni modo altri casi, in Euripide, di sostantivi in -της utilizzati come aggettivi (vd. Wecklein 1898 ad v. 168 e Denniston, 104): E. *Ion.* 1373 οἰκήτης βίος, *Rh.* 701 νησιώτης βίος e in particolare *Heracl.* 699 ὀπλίτης κόσμος con cui cf. Pind. *I.* 1, 23 ὀπλίταις δρόμοις. L'esempio tratto dallo *Ione* è forse il parallelo più stringente, poiché il termine οἰκήτης occorre solo nella funzione di sostantivo (vd. LSJ<sup>9</sup> 1202 s.v., «household slave») mentre in tale passo ha la funzione di attributo di βίος: Ione lamenta appunto la sua «vita da servo», vd. la traduzione di Lee 1997, 141 «life of a slave», mentre, per quanto riguarda gli altri passi, sia per il termine νησιώτης che per ὀπλίτης è attestata altrove funzione aggettivale: vd. LSJ<sup>9</sup> 1175 s.v. νησιώτης, II, «as Adj., insular» e 1239 s.v. ὀπλίτης, I, «heavy armed, armed: ὁ δρόμοις races of men in armour, opp. the naked races»; in tale accezione il termine ὀπλίτης ricorre appunto in P. *I.* 23 assieme al sostantivo δρόμος. Esistono comunque altri esempi di sostantivi impiegati da Euripide come aggettivi, uso di cui il nostro poeta, secondo Owen 1939, 92 «is fond»: vd. e.g. *Ion.* 270 παρθένους χεῖρας,

*HF* 1095 νεανίαν θώρακα. Il termine ἀσπιστάς, nel nostro verso con funzione aggettivale, può essere dunque mantenuto, intendendo μόχθους ἀσπιστάς come una preziosa enallage per intendere le armi di Achille: «le fatiche scudate di Efesto», frutto cioè della fatica del fabbro divino. Non sembra peraltro possibile emendare in modo soddisfacente: Weil <sup>1868</sup>, per eliminare la presunta difficoltà del sostantivo ἀσπιστάς impiegato come aggettivo, lo correggeva nel genitivo ἀσπιστῶν, modificando inoltre il trådito χρυσέων nell'accusativo χρυσεύς da concordare con μόχθους: Ἡφαίστου χρυσεύς ἀκμόνων / μόχθους ἀσπιστῶν ἔφερον τευχέων, «fatiche d'oro di guerrieri, provenienti dall'incudine di Efesto». Tale assetto testuale è accettato da Distilo 2012, ma l'ordine delle parole non favorisce tale interpretazione ed il genitivo ἀσπιστῶν, oltre a non migliorare significativamente il significato del testo, sembra anzi privare quest'ultimo di una preziosità poetica. Alla luce delle precedenti considerazioni è dunque opportuno, a mio avviso, mantenere per i vv. 443ss. il testo trådito, adottando la traduzione di Tosi sopra data; la trasposizione di Headlam non rende infatti il testo significativamente più agile, e d'altra parte è difficile spiegare come tale corruzione possa essersi originata; è infine, forse, inopportuno ricercare dei nessi sintattici perfettamente logici in uno stasimo che, più che una narrazione consequenziale, si configura come un fluire di immagini: esse, assieme all'effetto della musica e della danza, con ogni probabilità agivano sul pubblico più per il loro potere evocativo che per una stretta corrispondenza tra significanti e significato.

**Vv. 445s:** ἀνά τε Πήλιον ἀνά τ' ἔρυ-/μνᾶς Ὕσσης ἱερὰς νάπας. Le Nereidi portano le armi ad Achille mentre si trova in Tessaglia presso Chirone, nella zona scoscesa dei monti Pelio ed Ossa. Questa coppia di versi presenta due ordini di problemi: la necessità o meno di accettare la proposta di Wilamowitz 1875, 64 ἔρυμνᾶς per il trådito πρυμνᾶς e le concordanze degli aggettivi con i due sostantivi.

Il testo trådito così legge: ἀνά τε Πήλιον ἀνά τε πρυ-/μνᾶς Ὕσσης ἱερὰς νάπας, concordando dunque tutti gli aggettivi con il sostantivo νάπας. Tale assetto è stato accettato da Distilo 2012, 195ss. («le alte valli dell'Ossa sacro») e, in parte, da Willink 2009, 210, ma si rendono necessarie alcune considerazioni. L'aggettivo πρυμνός ha il significato o di «estremo, che è parte estrema», vd. LSJ<sup>9</sup> 1543 s.v. «hindmost, undermost, endmost», oppure «che è estremità inferiore», vd. sempre LSJ<sup>9</sup> 1543 s.v. «ὄλην π. ἐκτάμνειν cut off at the root, *Il.12.149*; δόρυ π. the lowest part of a spear-head (where it joins the shaft)», ma in nessuno di questi significati tale aggettivo risulta confacente al sostantivo νάπας. Willink 2009, 210, facendo leva sul significato di «che è estremità inferiore», propone di interpretare l'aggettivo πρυμνός nel nostro passo come «'basal',

here implicitly ‘hidden’» ma, da un lato, dedurre il significato di «nascosto» a partire da quello di «che è estremità inferiore» appare azzardato; dall’altro tale significato di «‘basal’» contrasta con la particella ἀνά: sembra infatti fuori logica tradurre il nesso ἀνά τε ... πρυμνᾶς ... νάπας, con qualcosa come «sulle valli...nel loro fondo». Distilo 2012, 196s., invece, facendo leva sulle voci di Hesych. κ 4124 Hansen πρυμνόν· τὸ ἔσκατον, τὸ ἄκρον e Suda κ 4119 Adler αἱ πρύμναι· αἱ ἄκραι, nonché su Chantraine DELG III, 943 s.v. πρυμνός, che suggerisce un rapporto semantico dell’aggettivo con la particella πρό, nel significato «qui sort, qui élève», deduce che «il termine sembrerebbe ... appartenere a una famiglia semantica che potrebbe giustificare una serie di accezioni di significato simili a quelle di ἄκρος» e traduce quindi πρυμνᾶς ... νάπας come «le alte valli». Sta di fatto, tuttavia, che il significato generico di «alto» per l’aggettivo πρυμνός non è mai attestato: nel nostro passo potrebbe semmai significare «che sta sulla cima, alla cima di», ma chiaramente tale accezione non si addice al sostantivo «valle». Come ulteriore tentativo di salvare il testo trådito si potrebbe pensare di leggere πρυμνᾶς, da concordare con Ὅσας, ma il nesso «sulle sacre valli della cima dell’Ossa» non offre un senso soddisfacente. Infine, l’unica occorrenza di tale aggettivo in un contesto simile a quello del nostro passo, citata sempre da LSJ<sup>9</sup> 1543 s.v., è soltanto ipotetica: si tratta di *Antiope* fr. 223, 123 K., dove però la lezione del papiro (P. Petrie 2) è incerta. A tal proposito Denniston 104, nel commento al nostro passo dell’*Elettra*, testimonia anzi che C. H. Robert leggeva in tale papiro proprio πετραίτερυμναι, il testo poi stampato da Kannicht in E. *Antiope* fr. 223, 123 πέτραι τ’ ἐρυμναί μουσικῆι κηλούμεναι: esso, al contrario, avalla quindi proprio la proposta di Wilamowitz che, anche alla luce delle precedenti considerazioni, appare nel nostro passo necessaria. L’aggettivo ἐρυμνός, dal significato di «ripido, scosceso» (vd. LSJ<sup>9</sup> 693 s.v. «steep, sheer») è assai appropriato al contesto di un paesaggio montano come quello che le Nereidi percorrono nel nostro passo, e si addice sia al sostantivo Ὅσας, qualora si accetti il genitivo ἐρυμνᾶς di Wilamowitz 1875, sia a νάπας qualora si legga, con Musgrave 1778, ἐρυμνάς.

Si apre a questo punto il secondo problema: come concordare i due aggettivi e i due sostantivi. Oltre all’assetto testuale proposto da Wilamowitz e accettato da Diggle e Basta Donzelli, è possibile prendere in considerazione quello di Musgrave ἀνά τ’ ἐρυμνᾶς Ὅσας ἱεράς νάπας «sulle sacre valli scoscese dell’Ossa», oppure quello proposto da Reiske 1754 ἀνά τ’ ἐρυμνᾶς Ὅσας ἱεράς νάπας, «sulle scoscese valli del sacro Ossa», vagliato anche da Basta Donzelli in apparato. Tale proposta è accolta anche da Willink 2009, 210 sulla base del parallelo offerto da E. *Bacch.* 65 ἱερὸν Τιμῶλον, salvo poi correggere in Ὅσας ἱεροῦ per evitare la sequenza delle quattro terminazioni in -ας: non



esistono tuttavia attestazioni di un uso maschile del sostantivo Ὅσσα, -ης. La proposta di Reiske risulta attraente per via del nesso Ὅσας ἱερᾶς racchiuso tra gli accusativi ἐρυμνάς ... νάπας, ma è forse più immediato concordare l'aggettivo ἐρυμνός con il sostantivo Ὅσσα e quindi ἱερός con νάπη, adottando con Diggle e Basta Donzelli (testo) la proposta di Wilamowitz. E' tuttavia da rilevare che, dal punto di vista della *performance*, non si tratta di considerazioni rilevanti: ciascun membro del pubblico infatti, ascoltando tale sequela di parole con la medesima desinenza, poteva interpretare le concordanze in maniera del tutto personale.

Adotto infine, per il verso 445, la correzione di Bothe ἀνὰ δέ ... ἀνά τε, ma in merito vd. *infra* ad v. 447.

**Vv. 447s. Νυμφαίας σκοπιᾶς / †κόραξ μάτευσ'† ἔνθα πατήρ.** *Locus nondum sanatus*, per il quale sono stati proposti gli interventi più svariati. Il senso sembra ad ogni modo chiaro: le Nereidi esplorano le cime montane sacre alle Ninfe, nei cui recessi Chirone allevava Achille. Il nesso Νυμφαίας σκοπιᾶς sembra senza dubbio sano: il sostantivo σκοπιᾶ ha il significato di «cima, picco, punto di vedetta» - vd. LSJ<sup>9</sup> 1614 s.v. - e si adatta perfettamente al contesto; Denniston 104 rileva infatti il parallelo offerto da E. *Hel.* 1324 νυμφᾶν σκοπιᾶ che sembra avallare con sicurezza tale nesso. L'oxoniense lo intende come apposizione di νάπας, ma, come egli stesso rileva, «a dell makes a poor observation post»: definisce quindi «tempting» la proposta di Haupt di leggere σκοπιᾶς, da concordare con Ὅσας al verso precedente. Il nesso Νυμφαίας σκοπιᾶς può tuttavia essere inteso in dipendenza da quanto segue, poiché la corruttela †κόραξ μάτευσ'† cela senz'altro un verbo, all'indicativo o al participio. E' dunque da ritenere che, tra le congetture proposte per sanare questi versi, quelle che coinvolgono anche il nesso Νυμφαίας σκοπιᾶς non colgano forse nel segno: tra queste cito la proposta di Murray, che pure avrebbe un certo fascino, Νυμφαῖος σκοπιᾶς / χορὸς μάτευσ' κτλ. «il coro di Ninfe esplorò le cime dove...».

L'andamento sintattico di questa antistrofe, con l'asindeto ἀνά τε ... ἀνά τε al v. 445, indurrebbe ad un primo sguardo a ritenere che la corruttela del nostro verso celi un participio. Poiché la desinenza femminile plurale non può essere elisa (vd K.-B. I 237s.), μάτευσ' non può rappresentare ματεῦσαι (dal verbo ματέω, «cercare, esplorare»; per l'eventuale forma ματεῦσαι del participio femminile cf. E. *IA* 789 μυθεῦσαι, *Med.* 442 ὕμνεῦσαι e vd. K.-B. II 139): per ottenere dunque un participio senza alterare quella che sembra la forma verbale, è necessario operare una trasposizione. E' stato dunque proposto, ad esempio, ματεῦσαι κόρον ἴνα πατήρ Walberg 1869; il metro sarebbe un wilamowitziano

con soluzione della prima lunga del secondo coriambo, – – – ◡|◡◡ ◡ ◡ –), suggerimento ripreso dal Denniston che vi conserva tuttavia il trådito ἔνθα: ματεύσαι κόρον ἔνθα πατήρ, dando luogo ad un wilamowitziano con soluzione dell’ultima lunga del primo *metron* (– – – ◡◡|– ◡ ◡ –); per questo fenomeno si trova un parallelo proprio al v. 439 nel nostro stesso stasimo, κοῦρον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ – ◡ – ◡◡|– ◡ ◡ – . A prescindere dal fatto che tali proposte presuppongono l’interpretazione di Νυμφαῖας σκοπιᾶς al v. 447 come apposizione di νάπας, che risulta dubbia (vd. *supra*), qualche perplessità è data anche dal sostantivo κόρος («fanciullo, ragazzo»). L’affermazione di LSJ<sup>9</sup> 981 s.v., per cui nei *melica* è sempre usata la forma ionica κοῦρος, è di certo smentita da E. Alc. 904, *Heracl.* 91, *Andr.* 466, ma l’uso di tale sostantivo sembra poco appropriato in questo contesto per un eroe come Achille, definito ai versi immediatamente successivi Ἑλλάδι φῶς, / Θέτιδος εἰναλίας γόνον / ταχύπορον πόδα: appare riduttivo che un tale eroe, attorno alla cui figura ruota l’andamento narrativo dello stasimo, venga qui definito semplicemente «un ragazzo»; tale scelta, inoltre, non risulta felice dal punto di vista sintattico e formale: l’inserimento dell’accusativo κόρον priva infatti di forza la successiva definizione di Achille come Ἑλλάδι φῶς κτλ., che sembrerebbe quasi riferirsi ad altri, e non al precedente κόρον. Optava per il participio, infine, anche Herwerden 1884, 207 – 209, che proponeva per il v. 438 ματεύουσαι σφ’ ἔνθα πατήρ (– – – – | – ◡ ◡ –, *wil.*), con l’inserimento del pronome di terza persona da riferire ad Achille; è tuttavia difficile ipotizzare un processo di corruzione che da ματεύουσαι σφ’ abbia condotto a ἴκόρας μάτευσ’ ἴ.

Altre proposte mirano invece ad inserire un verbo principale. Oltre a quella di Murray sopra citata, è da prendere in considerazione ἐμάστευον ἔνθα πατήρ (◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –, *wil.*) di Paley 1858 (per μαστεύω vd. LSJ<sup>9</sup> 1083 «seek, search after»), che presuppone tuttavia l’espunzione di κόρας, corruzione difficile da spiegare, mentre altre necessitano ulteriori interventi nella strofe a fini responsivi:

– – – ◡ ◡ – ◡ –  
V. 447 νυμφαῖας σκοπιᾶς κόραι *gl.*  
– – ◡ |– ◡ ◡ –  
μάτευον ἔνθα πατήρ *2cho sync*  
κόραι Milton apud Barnes 1694: μάτευον Hermann 1831, XVII – XIX,

che presuppone nella strofe

V. 437 εἰλισσόμενος <κύκλωι> *tel*  
           υ - υ υ - υ -  
           υ -- | - υ υ -  
 πορεύων τὸν Θέτιδος *2cho sync*  
 437 <κυκλωι>, 438 [τᾶς] Hermann 1831, XVII – XIX.

Tuttavia, come si è visto sopra *ad v.* 437, non risulta opportuno chiarire il significato del participio εἰλισσόμενος con l'aggiunta di complementi o avverbi. Un altro possibile assetto per la strofe, in modo tale che possa essere in responsione con le proposte di Milton ed Hermann ai vv. 437s., potrebbe essere il seguente:

V. 437 -σιν ἐλισσόμενος πορεύ- *gl*  
           υ υ - υ υ - υ -  
           - υ - | - υ υ -  
 -ουσαι τὸν τᾶς Θετιδος *2cho sync*  
 πορεύ-/ουσαι Wecklein 1898.

Parimenti, come sopra, la correzione del participio πορεύων del v. 438 nel femminile πορεύουσαι è motivata solo dalla necessità di ottenere esatta responsione: il femminile si riferirebbe alle κλειναὶ νᾶες del verso 432, dando comunque luogo ad un testo dal significato soddisfacente, ma il trädito πορεύων, riferito al delfino, risulta altrettanto appropriato, vd. *supra*. Similmente la proposta di Willink 2009, 211, che risulta tuttavia più azzardata:

V. 447 νύμφαι, σκοπιᾶν κόραι *tel.*  
           υ - - - | - υ υ -  
 μάτευσαν κεῖσ' ἔνθα πατήρ *wil.*

Tale proposta presuppone per la strofe

V. 437 εἰλισσόμενος <πάρα> *tel.*  
           υ - - - | - υ υ -  
 πορεύοντας τὸν Θέτιδος *wil.*

Per σκοπιᾶν κόραι (v. 447) Willink intende le Oreadi, «figlie delle vette», poiché risulta strano che le Nereidi, ninfe marine, esplorassero le cime dei monti; tale osservazione non è certo irragionevole, ma si pensi comunque ad Hom. *Il.* XVIII 145ss. dove Teti, regina delle Nereidi, sale sull'Olimpo «a piedi» (vd. in particolare v. 148 τὴν μὲν ἄρ' Οὐλύμπων δὲ πόδες φέρον κτλ.); inoltre, in tutte le versioni mitiche relative alla consegna delle armi di Achille (su cui vd. *supra ad v.* 442), non sembra che le Oreadi abbiano ricoperto un qualche ruolo. Per quanto riguarda inoltre gli interventi nella strofe, sulla mancata necessità di aggiungere l'avverbio <πάρα> vd. *supra ad v.* 437, mentre la correzione



testo in modo tale che esso risulti meno duro: anziché intendere, con tutti i commentatori, l'espressione ἀνά τε Πήλιον ἀνά τ' ἔρυ-/μνᾶς Ὕσσης ἱερὰς νάπας (vv. 445s.) come dipendente dal verbo che si cela sotto la corruttela †μάτευσ'†, (dunque ματεῦσι, accettando la proposta di Page), si può pensare di interpretarlo come in dipendenza dal verbo ἔφερον del v. 443: si avrebbe dunque «Le Nereidi, lasciati i promontori dell'Eubea, portavano le fatiche scudate delle armi d'oro provenienti dall'incudine di Efesto sul Pelio e sulle sacre valli dello scosceso Ossa»; l'accusativo Νυμφαίας σκοπιᾶς ἄκρας al v. 445s. può essere inteso come moto per luogo, e dal verbo ματέω potrebbe dipendere la subordinata introdotta da ἔνθα: «e per le cime delle alture sacre alle Ninfe cercano dove il padre cavaliere nutrì il germoglio di Teti etc.»: per una simile costruzione del verbo ματέω, da cui, nel significato di «cercare, esplorare», dipende una proposizione subordinata, cf. Ar. *Thesm.* 661ss. νυν ἵχνευε καὶ μά-/ τευε ταχὺ πάντ' / εἴ τις ἐν τό-/ ποῖς ἐδραῖος / ἄλλος αὖ λέληθεν ὄν «cerca in fretta da ogni parte, se per caso qualcun altro si nasconde stando seduto in questi posti», o Bacchyl. *Ep.* 10, 35ss. ματεύει / δ' ἄλλος ἀλλοίαν κέλευθον / ἄντι[να στεῖχ]ων ἀριγνώτοιο δόξας / τεύξεται «chi esplora una strada, chi un'altra percorrendo la quale ottenga fama imperitura» vale a dire «esplora per quale strada ottenere fama imperitura». Ponendo un'interpunzione debole dopo νάπας al v. 446, si avrebbe pertanto:

V. 442 Νηρηίδες, δ' Εὐβοῖδας ἄκρας λιποῦσαι,  
 μόχθους ἀσπιστὰς ἀκμόνων  
 Ἥφαιστου χρυσέων ἔφερον τευχέων  
 ἀνά τε Πήλιον ἀνά τ' ἔρυ-  
 μνᾶς Ὕσσης ἱερὰς νάπας·  
 Νυμφαίας σκοπιᾶς  
 ἄκρας ματεῦσ' ἔνθα πατήρ κτλ.

«Le Nereidi, lasciando i promontori dell'Eubea, portavano, fatiche scudate, le armi d'oro provenienti dall'incudine di Efesto, sul Pelio e sull'Ossa: per le cime delle alture sacre alle Ninfe cercano dove il padre cavaliere nutrì etc.»: la proposizione introdotta dall'asindeto avrebbe dunque valore esplicativo. Ad ogni modo la difficoltà, in una certa misura, rimane comunque: qualora non si sia soddisfatti di questo assetto, si può sempre, tornando ad interpretare il testo come tutti gli editori ed i commentatori (ovvero con l'accusativo νάπας in qualità di complemento oggetto di ματεῦσι e facendo dipendere il nesso ἀνά κτλ. del v. 442 da quanto segue), accettare la proposta di Bothe di correggere alv. 442 il primo τε in

δέ in modo tale da inserire un connettivo che eviti l'asindeto: ἀνὰ δὲ Πήλιον ἀνά τ' ἔρυ-  
/μνᾶς, «e sul Pelio e sulle sacre valli dello scosceso Ossa ...». La correzione è accettata  
anche da Willink 2009, 210 che rileva (n. 18) come la confusione tra τε e δέ sia un fatto  
molto comune nella tradizione manoscritta: a tal proposito vd. anche Diggle *Studies* 59 ed  
*Euripidea* 91, n. 4. Accettando le proposte di Bothe e Page si avrebbe dunque, per i vv.  
445ss., il seguente testo:

V. 445 ἀνὰ δὲ Πήλιον ἀνά τ' ἔρυ-	... e sul Pelio e sulle sacre valli
μνᾶς Ὀσσεας ἱερὰς νάπας	dello scosceso Ossa
Νυμφαίας σκοπιὰς	esplorano le alte cime sacre alle Ninfe
ἄκρας ματεῦσ' ἔνθα πατήρ	dove il padre...
κτλ.	

445 δέ Bothe : 448 ἄκρας ματεῦσ' Page

**V. 450 εἰναλίας.** L e P tramandano Θετίδος ἐνάλιον γόνου, dove l'attributo ἐνάλιον è riferito ad Achille, «il figlio di Teti», che verrebbe dunque definito «marino, marittimo», vd. LSJ<sup>9</sup> 553 s.v. ἐνάλιος «in, on, of the sea». Esso comporta tuttavia due ordini di problemi: il primo di natura metrica, il secondo di natura semantica. Quanto al primo, il nostro verso, stando al confronto con la strofe, deve essere un gliconeo, ma la prima sillaba breve εν- di ἐνάλιον non si adatta a tale schema poiché si viene a trovare in corrispondenza di quella che dovrebbe essere la prima lunga del coriambo (υ υ υ | - υ υ - | υ -): tale difficoltà è tuttavia agilmente superabile correggendo l'aggettivo nella forma poetica εἰνάλιος, attestata come lezione manoscritta in epica ed in tragedia (vd. e.g. E. *IT* 1240); è peraltro molto frequente, nei codici, che la variante poetica venga normalizzata in quella 'breve', come avviene anche in E. *Hel.* 526, 1460 e *Tro.* 1095 dove le stesse esigenze metriche obbligano a correggere in εἰναλ-. Nel nostro verso dunque, Bothe proponeva la semplice correzione εἰνάλιον, accolta da Schiassi 1956, 103 e Distilo 2012, 200, che dà luogo ad un testo caratterizzato da una forte enallage: Achille viene infatti definito «germoglio marino di Teti», quando invece ci si aspetterebbe una definizione come «germoglio di Teti marina». L'enallage è senza dubbio una figura retorica molto amata da Euripide, che è solito creare nessi nome-aggettivo spesso piuttosto insoliti: vd. *infra ad v.* 456, Bers 1974, 65ss., Breitenbach 1934, 182ss.; inoltre, in questo specifico caso, la durezza dell'enallage sembrerebbe forse mitigata dalla presenza del sostantivo γόνου: il fatto che Achille sia «germoglio di Teti» sembra quasi implicare che in qualche modo ne erediti i caratteri.

Tuttavia, a mio avviso, in questo caso l'enallage risulta forse troppo ardita ed in più la definizione di Achille come «marino» introduce una 'nota stonata' rispetto ai versi immediatamente precedenti, in cui le Nereidi cercano l'eroe sui picchi montani del Pelio e dell'Ossa. E' forse, dunque, opportuno riferire l'attributo a Teti, accettando la correzione di Walberg 1869 εἰναλίῳ oppure quella di Kvičala 1879, 296 εἰναλίας, con tutti gli editori. La proposta di Walberg è senza dubbio estremamente semplice dal punto di vista paleografico, ma viene generalmente preferita la correzione εἰναλίας poiché risulta dubbio l'uso dell'aggettivo εἰνάλιος con uscita maschile in concordanza con un nome proprio femminile come Θέτις: è stato infatti stabilito che «non componuntur formae communes cum personarum feminarum nominibus», affermazione di Wirth 1880, 8, riportata anche da Basta Donzelli 1992, 115s. Essa è tuttavia smentita, o quantomeno indebolita, da passi come E. *Hel.* 238 δόλιος Κύπρις, Bacchyl. 17.116 δόλιος Ἀφροδίτα riportati dalla stessa Basta Donzelli (1992, 115 n. 31), ma da lei stessa reputati poco probanti poiché l'uscita maschile sarebbe in essi motivata dalla necessità di evitare lo iato. La studiosa dedica una approfondita trattazione al problema, e le considerazioni che la portano ad accettare la proposta εἰναλίας sono senz'altro condivisibili: ella afferma infatti, supportata da corposi elenchi di occorrenze<sup>118</sup>, che «i non molti casi in cui tali aggettivi appaiono, nella forma maschile, associati a nomi come γυνή, Κύπρις ecc., sono dovuti o al fatto che si tratta di aggettivi la cui forma femminile non è documentata, o non lo è con sicurezza, nel lessico tragico, o ad esigenze di ordine metrico-prosodico»<sup>119</sup>. In merito a tali considerazioni è tuttavia opportuno rilevare come non si tratti di assiomi privi di eccezioni, e che anzi l'affermazione per cui tali aggettivi vengono impiegati al maschile solo quando lo richiedano esigenze metriche è smentita almeno da E. *Hel.* 526s. εἰναλίῳι / κόπαι, che risulta peraltro un buon parallelo per un simile impiego del nostro aggettivo; parimenti, il medesimo assunto per cui essi (come ad esempio δέσμιος, -α, -ον, di cui Euripide predilige la forma a due uscite δέσμιος, -ον) vengano impiegati con uscita maschile quando il femminile non è attestato trova una smentita quantomeno in E. fr. 757, 860 K. δεσμίαν τέ μ' εἰσορᾷς, dove peraltro la forma femminile, dal punto di vista prosodico, è equivalente al maschile δέσμιον. Inoltre, un'analisi dell'impiego tragico dell'aggettivo εἰνάλιος deve indurre cautela in fatto di generalizzazioni: tale aggettivo ricorre infatti solo altre cinque volte in tragedia<sup>120</sup>, sempre in accordo con un sostantivo femminile; di queste cinque una, E. *Hel.* 526s. εἰναλίῳι / κόπαι, lo vede impiegato proprio con un'uscita maschile, come si è

<sup>118</sup> Basta Donzelli 1992, 115, nn. 30, 31.

<sup>119</sup> Basta Donzelli 1992, 115.

<sup>120</sup> Di queste cinque, quattro (E. *Hel.* 526, 1460, *Tro.* 1095 S. *Ant* 395) derivano dalla correzione del tràdito ἐνάλι-, motivata da necessità metriche: ma sono comunque da considerarsi certe.

visto sopra. Un rapporto di uno su cinque sarebbe dunque già sufficiente per non reputare impossibile un eventuale Θέτιδος εινάλιου nel nostro verso. A ciò si aggiunga anche che l'uso dell'aggettivo ἐνάλιος, di cui il nostro εινάλιος è mera variante grafica, sebbene sempre regolare nelle occorrenze pervenuteci presso Eschilo, Sofocle ed Euripide (quattordici, quattro e due rispettivamente) presenta una concordanza paragonabile a quella in questione in Achaeus fr. 27.2 Snell ἐνάλιος θεωρία, dove sarebbe peraltro metricamente equivalente ad un ipotetico femminile. Un atteggiamento generalizzante volto a negare la possibilità di una eventuale concordanza Θέτιδος εινάλιου nel nostro verso sembrerebbe dunque da evitare. Essa anzi spiegherebbe la corruzione ἐνάλιον in maniera molto più semplice del femminile εινάλιας: si sarebbe infatti generata o per una semplice svista di natura paleografica, o perché un copista, non comprendendo la particolare concordanza, potrebbe averla 'normalizzata' accordando l'aggettivo con il sostantivo γόνον. E' tuttavia da riconoscere che, anche soltanto ad un mero livello di impressione, il nesso Θέτιδος εινάλιου risulta piuttosto duro: a conti fatti, sensibilità e semplice familiarità con la lingua fanno forse propendere per il regolare εινάλιας di Kvičala 1879.

**Vv. 452ss. Le armi di Achille.** La seconda coppia strofica e l'epodo sono incentrati sulla descrizione delle armi di Achille. Tra di esse spicca lo scudo, a cui è dedicata l'intera seconda coppia strofica. In questo modo Euripide si inserisce nel filone di una tradizione letteraria che, a partire da Omero, fa della *ekphrasis* relativa agli scudi di eroi e guerrieri un vero e proprio *locus communis* epico (e non solo). L'antecedente più illustre è senza dubbio la descrizione dello scudo che Efesto fabbrica per la seconda panoplia di Achille in Hom. *Il.* XVIII 478-608, imitato poi dall'autore dello pseudo-esiodo *Scudo di Eracle*, nonché, molti secoli più tardi, da Nonno di Panopoli nella descrizione dello scudo di Dioniso in *Dionys.* XXV 387-412. Altre descrizioni, sebbene decisamente più cursorie, lo stesso Omero riserva inoltre allo scudo di Agamennone (*Il.* XI 32-40) ed all'egida di Atena (*Il.* V 739-742). Il *topos* della descrizione dello scudo degli eroi ha inoltre trovato spazio anche in tragedia: basti pensare, oltre al nostro passo dell'*Elettra*, alla famosa 'scena degli scudi' dei *Sette contro Tebe* eschilei, vv. 325-676 su cui vd. Hutchinson 1985 *ad l.* e Zeitlin 1982, scena a cui allude brevemente lo stesso Euripide in *Pho.* 748-753 e *Pho.* 1102-1140, dove descrive quegli stessi scudi in maniera molto più breve ed in parte differente.

Per quanto riguarda la descrizione omerica dello scudo di Achille, è stata prodotta una enorme quantità di studi ed interpretazioni, a partire dagli alessandrini, che lo intesero come una allegoria del cosmo: Eustazio ad esempio, 1555.2, lo definiva una διάλεξις περὶ



θείων καὶ ἀνθρωπίνων, mentre in Schol. ad Arat. *Phaen.* 26 (Maass 343.17) viene chiamato κόσμος μίμημα. In epoca moderna invece, la critica ha direzionato i suoi sforzi nel tentativo di effettuare una sorta di ricostruzione dello scudo, cercando di immaginare, in base alle conoscenze ed ai rinvenimenti in campo archeologico e tramite la comparazione con le numerose rappresentazioni vascolari di scudi sulla ceramica a figure nere e rosse, come Omero potesse averlo immaginato. Oltre all'ormai datato commento di Leaf (1902) e quello attuale di Edwards (1991), i principali studi sono Marg 1957, Reinhardt 1961, Schadewaldt 1965, Shannon 1975, Hardie 1985; l'evidenza archeologica è invece presentata in particolare da Borchhardt 1977, 1-5, 36-52, Chase 1902, Fittschen, 1975, Güterbock 1957, Kunze 1931, Markoe 1985, Marinatos – Hirmer 1960, Snodgrass 1964, Wace – Stubbings 1963. Tale proposito di 'ricostruzione' si è mostrato particolarmente arduo, poiché la descrizione omerica è incentrata più sullo sviluppo temporale e narrativo delle varie scene (il cosmo, vv. 483-489, la città in pace con scene di banchetti e contese giudiziarie, vv. 490-508, la città in guerra con la rappresentazione dei due eserciti che la assediano, della *teichoskopia*, dell'imboscata e del combattimento, vv. 509-540, scene di agricoltura, mietitura e vendemmia, vv. 541-572, di pastorizia, vv. 573-589, danze culturali in occasione di una celebrazione, vv. 590-606, e infine l'Oceano lungo l'orlo esterno, vv. 607s.) che non sulla loro concreta disposizione sulla superficie dello scudo. Di esso, peraltro, non viene nemmeno precisata la forma, ovvero se fosse immaginato come rotondo, secondo una tipologia che comincia a diffondersi dal tardo periodo Miceneo<sup>121</sup>, oppure secondo il più antico modello 'a torre': oblungo, di forma rettangolare o 'ad otto', esso si trova rappresentato su oggetti risalenti al periodo Miceneo I (1580 – 1500 a. C.) e, nell'*Iliade*, sembra fosse questa la forma dello scudo di Aiace Telamonio, dal momento che in *Il.* VI 219, XI 475, XVII 128, si dice che l'eroe imbraccia lo scudo «come una torre», ἤνυτε πύργον. La critica moderna è tuttavia orientata ad ipotizzare, per Achille, uno scudo rotondo, con le varie scene disposte a cerchi concentrici attorno ad una scena centrale, e l'Oceano rappresentato lungo l'orlo esterno. Hardie 1985, 11s. individua, nella descrizione omerica dello scudo di Achille, due gruppi di scene: il primo (*Il.* XVIII 483-489, 607s.) incentrato sulla rappresentazione dei principali elementi dell'universo e dei corpi celesti (terra, cielo, mare, il sole, la luna e le costellazioni) ed il secondo (vv. 490-606) relativo a scene di vita umana. Di tali elementi, nella sua rielaborazione dello scudo di Achille, Euripide attinge solo al primo gruppo, aggiungendovi tuttavia immagini di creature mostruose e mitologiche che non trovano spazio nello scudo omerico: nello scudo euripideo sono infatti raffigurati Perseo che reca

<sup>121</sup>Vd. Lorimer 1950, 140, tav. III, I b.

in mano la testa della Gorgone accompagnato da Hermes (459ss.) ed il Sole sul suo carro circondato dalle costellazioni: le Pleiadi e le Iadi (vv. 464-469). In Euripide, inoltre, le altre armi hanno un'importanza maggiore di quella datavi da Omero, che riserva ad esse soltanto quattro versi senza corredarle di alcuna descrizione (*Il.* XVIII 609-613); nel nostro stasimo vengono invece descritti con profusione di particolari anche l'elmo, ornato da Sfingi che ghermiscono una preda (vv. 470 – 472), la corazza, su cui è raffigurata la Chimera, e la spada<sup>122</sup>, ornata da rappresentazioni di cavalli.

Lo scudo rappresentato da Euripide è dunque senza dubbio più realistico di quello omerico: in nessuna raffigurazione vascolare pervenutaci sono presenti scudi che recano immagini di vita quotidiana e cittadina come quelle descritte da Omero, difficili da realizzare non solo per un pittore di vasi, ma anche e soprattutto per un fabbro. La Gorgone (*Gorgoneion*) ed i corpi celesti sono invece tra i *σήματα* più diffusi sugli scudi rappresentati nella ceramica: per la Gorgone, vd. ad esempio la lista di vasi menzionati da Chase 1902 nel suo catalogo, 106 – 108 nn. CXIX – CXXV, mentre per i corpi celesti vd. parimenti Chase 1902, 122s. CCXLIV – CCXLVII e Yalouris 1980, tav. 39 figg. 6 – 11. Chase 1902 classifica tali *σήματα* in due gruppi: quelli a scopo puramente decorativo, tra cui annovera appunto i corpi celesti, e quelli a scopo apotropaico, volti ad infondere paura nel nemico: in questo gruppo vengono inclusi il *Gorgoneion* e altre rappresentazioni di mostri mitici. Chase (72ss.) e Spier 1990, 126s. attribuiscono ai *σήματα* rappresentati sullo scudo euripideo un valore puramente decorativo, ma il loro intento apotropaico viene in realtà chiaramente indicato da Euripide stesso, che, ai vv. 456 e 469, li definisce rispettivamente *δείματα* e *Ἐκτορος ὄμμασι τροπαῖοι*. Un chiaro valore apotropaico hanno inoltre anche i *σήματα* rappresentati sulle altre armi, in particolare le Sfingi e la Chimera. Rispetto invece ai *σήματα* degli scudi descritti da Eschilo nei *Sette contro Tebe*, quelli sullo scudo euripideo hanno un valore nettamente meno simbolico; anzi si può dire, con Spier 1990, 126s., che tale valore simbolico sia quasi assente dai *σήματα* raffigurati sullo scudo descritto nel nostro stasimo<sup>123</sup>: essi invece come si è appena visto hanno, da un punto di vista interno alla narrazione dello stasimo stesso, funzione in primo luogo apotropaica, in secondo luogo decorativa. Da un punto di vista più ampio e relativo invece all'andamento dell'intera opera e al legame che lo stasimo ha con essa, si è voluto, da parte

---

<sup>122</sup> Vd. infra ad v. 476.

<sup>123</sup> Tale affermazione, giusta e condivisibile, si inserisce nell'ambito di un contributo che analizza molta della evidenza archeologica relativa tali raffigurazioni, volte ad ornare sigilli, monete ed armi. Spier 1990 nega in generale il valore simbolico dei *σήματα*, stando almeno ai rinvenimenti archeologici: in essi tali raffigurazioni avrebbero un mero valore decorativo. Diverso è tuttavia il discorso in merito alle rappresentazioni letterarie di tali 'segni'. Lo stesso Spier riconosce infatti il valore altamente simbolico dei *σήματα* rappresentati sugli scudi dei *Sette contro Tebe*, valore simbolico che invece sarebbe a suo avviso assente nello scudo rappresentato da Euripide nel nostro stasimo.

di alcuna critica recente, vedere in tali σήματα delle rappresentazioni simboliche del ruolo che i vari personaggi hanno nell'opera stessa. Tale interpretazione ha di certo un fondo di verità: come si è sopra visto, nella rappresentazione delle armi di Achille Euripide introduce numerose innovazioni rispetto alla descrizione omerica, prediligendo, rispetto al modello epico, rappresentazioni di creature mitiche mostruose che vengono uccise da un eroe (la Gorgone sullo scudo, la Chimera sulla corazza) o che sono esse stesse predatrici assassine (le Sfingi dell'elmo). Euripide ha dunque prediletto l'aspetto terrificante, o quantomeno inquietante, di tali σήματα: ciò risulta significativo nell'ambito di una tragedia che fa del paradigma mitico epico un modello che, oltre ad essere stravolto dai suoi protagonisti, le cui azioni sono in realtà dettate da passioni umane che hanno ben poco di eroico, si rivela in realtà un antimodello dagli effetti devastanti: basti pensare alle disastrose conseguenze del matricidio, su cui vd. *infra* pp. 216ss. Tali σήματα, inoltre, sembrano tutti contenere una qualche allusione ai principali protagonisti della tragedia ed alle varie uccisioni che vengono perpetrate nel corso di essa: così ad esempio Morin 2004 e Lowenstam 2004, che prendono spunto, per tale linea interpretativa, da O'Brien 1964 e dalla sua 'lettura' dell'immagine della Gorgone, introdotta da questo stasimo. In questa direzione si è giunti tuttavia a degli eccessi, individuando, tra gli stasimi e la tragedia, tutta una fitta trama di richiami lessicali, talvolta anche molto sottili, da intendere in chiave simbolica. Morin 2004 ad esempio, giustamente interpreta la menzione di Perseo λαμοστόμαν al v. 459 come un'allusione simbolica ad Oreste che ucciderà Clitemestra, il cui ruolo di 'Gorgone' si evidenzia alla fine dello stasimo (v. 485s.) per poi riemergere nel *kommos* finale (v. 1220); tuttavia, a partire da questo assunto, la studiosa francese si spinge ad esempio a vedere, nell'uso del termine δέραν al v. 484 in riferimento al collo tagliato di Clitemestra, una ripresa dei v. 146s. della parodo dove Elettra affermava di graffiarsi il collo in segno di lutto, κατὰ μὲν φίλαν ὄνυχι / τεμνόμενα δέραν: secondo Morin dunque, Elettra sarebbe «malgré tout, au travers de la mention de la partie de son corps qu'elle blesse, mise d'ores et déjà en relation avec le geste «gorgonéen» à venir d'Oreste»<sup>124</sup>. Oppure, se le Sfingi e la loro preda possono – forse a ragione – costituire un'allusione ad Oreste ed Egisto, sembra eccessivo basare questa interpretazione su un semplice richiamo lessicale come quello dei vv. 840s., dove il messaggero racconta che Oreste, al momento dell'uccisione di Egisto, ὄνυχας ἐπ' ἄκρους στας ... / ἔπαισε: la menzione delle unghie su cui Oreste «si innalza» per colpire Egisto sarebbe per Morin 2004 un riferimento alle Sfingi che ghermiscono la preda nel primo stasimo.<sup>125</sup> Benché, come si è sopra visto, non

<sup>124</sup> Morin 2004, 106.

<sup>125</sup> Vd. Morin 2004, 110 – 112, ed in generale, *id.* 105 – 122 per le interpretazioni relative agli altri σήματα.

risulti corretto negare l'importanza degli stasimi nell'economia dell'azione drammatica, alla quale risultano comunque legati sia dall'apostrofe finale a Clitemestra, sia da una serie di rimandi che agiscono a più livelli (vd. *supra*), non si deve mai dimenticare di avere a che fare con un testo destinato non alla lettura, bensì ad una *performance* teatrale: è pertanto erroneo, a mio avviso, costruire una simile impalcatura simbolica a partire da dei semplici richiami lessicali all'interno dell'opera, richiami che possono ben essere casuali e che il pubblico, durante la rappresentazione, non poteva di certo cogliere.

**V. 452. Ἰλιόθεν ἔκλυόν τιος κτλ.** Il Coro asserisce di aver ascoltato il racconto sulle armi di Achille e la loro relativa descrizione da un reduce di Troia che si trovava a Nauplia, il porto di Argo. Il mito viene dunque inserito in una cornice prettamente umana, e viene ridotto ad un semplice racconto sentito dire da altri. Parimenti, nel secondo stasimo, il Coro definisce la storia dell'agnello dal vello d'oro come una κληδών raccontata da qualcuno (vv. 700s.), per poi anzi asserire, alla fine dello stasimo, di non credere a tali racconti che screditano l'immagine della divinità (vv. 737ss.). Gellie 1981 mette proprio in evidenza questa operazione di riduzione del mito ad una sfera di ordinaria quotidianità: i personaggi e le loro azioni sono infatti quelli del mito, ma il modo in cui tali azioni vengono messe in atto viene mantenuto al livello del comportamento dell'uomo comune: in questo rientrano ad esempio la prudenza manifestata da Oreste nel rimanere lontano dalla città e nel non farsi riconoscere dalla sorella o i sentimenti di rabbia e risentimento di Elettra nei confronti della madre, che saranno uno dei moventi principali per il compimento del matricidio, o infine, come si è appena detto, la necessità di esplicitare la fonte da cui sono stati appresi i racconti mitici narrati nei due stasimi. «Euripides in scrupulous about establishing the validity of the information fed into the play. [...] In the first stasimon [the Chorus] sing an ode about the delivery to Achilles of his arms [and...] thinks it necessary to explain that they met a man who had fought at Troy and had seen with his own eyes the *deimata Phrygia* (456f.) ... . Even that is not enough. How did these Mycenaean girls manage to meet this man? They met him at Nauplia, it is stated (452f.), the port of Argos. Very well, that is possible and the knowledge is now explained. This is the way ordinary people find things out».<sup>126</sup>

**V. 456s. τοιάδε σήματα †δείματα / Φρύγια† τετύχθαι.** Il testo di questi versi è reputato irrimediabilmente corrotto da Diggle, che lo pone tra croci. L'atteggiamento degli editori precedenti è stato tuttavia più cauto: il testo viene infatti mantenuto, ad esempio, dal

---

<sup>126</sup> Gellie 1981, 3.

Murray, seguito da Denniston che nel commento *ad l.*, 106 definisce l'espressione δείματα Φρύγια come «a bold turn of phrase», ma ritiene non vi siano elementi sufficienti per reputare corrotto il testo, che viene ritenuto sano anche da Basta Donzelli, e, con molti dubbi, da Distilo 2012, 202ss.

Ciò che ha condotto Diggle a 'crocifiggere' il nesso δείματα Φρύγια è infatti soprattutto un problema di natura metrica; poiché tuttavia il discusso metro a cui tale nesso dà luogo (un pentemimere giambico dopo una serie di dattili, vd. *infra*) si riscontra anche nel verso corrispondente dell'antistrofe, 468s. Πλειάδες Ὑάδες, †Ἔκτορος / ὄμμασι† τροπαῖοι (dove il nesso Ἔκτορος ὄμμασι non presenta alcuna difficoltà testuale ed è ritenuto corrotto da Diggle per lo stesso motivo metrico; τροπαῖοι è inoltre necessaria corezione di Barnes 1694 per il tràdito τροπαῖοις), prima di analizzare il metro è opportuno capire se davvero il testo del v. 456, ed in particolare il nesso δείματα Φρύγια, sia problematico di per sé. Tale nesso, come si è visto sopra, viene definito «bold» da Denniston poiché esso, riferito ai disegni (σήματα) sullo scudo di Achille, vuole definirli «paura per i Frigi»; al posto dunque dell'aggettivo Φρύγια ci si aspetterebbe forse un dativo, δείματα Φρυζί: ed effettivamente la proposta di correggere Φρύγια con Φρυζί è stata avanzata da Herwerden, vd. *infra*. Euripide tuttavia non risulta restio a dei nessi in cui un attributo sostituisca un genitivo od un dativo, anzi parecchi se ne rinvencono nelle tragedie pervenuteci: alcuni di essi sono mantenuti, nonostante la loro presunta particolarità, da tutti gli studiosi; cf. ad esempio, nella stessa *Elettra*, vv. 1192s. φόνια ... λάχεια per φονέως λάχεια, E. *Tro.* 564 καράτομος ἐρημία, reputato da Lee 1976, 173 «a somewhat violent hypallage for ἐρημία καρατόμων ἀνδρῶν», ma mantenuto comunque da tutti gli editori, oppure *IT* 1112 νόστον βάρβαρον, *HF* 1272 τετρασκελῆ κενταυροπληθῆ πόλεμον. Altri vengono invece corretti o messi in discussione. Cf. ad esempio:

**- Tro. 1003**

δοριπετῆς ἀγωνία,

dove l'aggettivo δοριπετῆς, come riconosciuto anche da Lee 1976, 239, «is a difficult word». Il nesso viene comunque conservato da tutti gli editori, ed il significato sarebbe, come suggerito dallo stesso Lee, «a deadly battle with the spear». E' degno di nota che le uniche altre due occorrenze dell'aggettivo siano entrambe euripidee, ed occorrono anch'esse in passi che fanno riferimento alla guerra di Troia: E. *Andr.* 653 πεσήματα / πλειῖσθ' Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν, *Cyc.* 305 πολλῶν νεκρῶν πιόσσα δοριπετῆ φόνον. Ad una panoramica delle tre occorrenze, il significato dell'aggettivo non risulta univoco: in *Andr.* 653 e in *Cyc.* 305 l'unica accezione riportata da LSJ<sup>9</sup> 445, «fallen by the spear», si adatta all'aggettivo δοριπετῆς solo se lo si riferisce per ipallage al termine νεκρῶν, mentre la stessa non si adatta, come abbiamo visto, al passo in questione: cf. la traduzione di Kovacs 1999, 111, «a deadly battle» e di Ester Cerbo in Di Benedetto 1998, 229 «lotta di mortifere lance».

- E. *Tro.* 534, dove i manoscritti tramandano

πεύκαι ἐν οὐρείαι ξεστὸν λόχον Ἀργείων.

L'espressione ξεστὸν λόχον logicamente si riferirebbe al cavallo di Troia, il «levigato inganno degli Argivi», ma grammaticalmente è riferito ai guerrieri nascosti al suo interno, che, a rigor di logica, difficilmente possono essere definiti ξεστὸν λόχον. Il testo viene difeso da Lee 1976, 167 («an example of bold hypallage») e Biehl 1989, 230s. («ξεστὸν als Beispiel für Enallage zu verstehen»). Per evitare tale enallage è stata tuttavia proposta da Jackson 1955, 200s., la correzione in πεύκαν οὐρέαν accettata da Diggle. E' forse tuttavia difficile spiegare in che modo l'accusativo πεύκαν οὐρέαν, che sarebbe del tutto normale, possa essersi corrotto in un dativo di minore comprensibilità.

- E. *Tr.* 440

αἶ σάρκα φωνήεσσαν ἤσουσιν ποτε / πικράν Ὀδυσσεῖ γήρυν

è il testo tradito dai manoscritti, dove σάρκα φωνήεσσαν ἤσουσιν risulta di difficile comprensione. Il testo è accettato da Murray e difeso da Lee 1969, 13s., sulla base di un altro nesso bizzarro, *Ion.* 168s<sup>127</sup>. Biehl 1989, 206, segue invece la proposta di Wilamowitz di espungere i vv. 435-443 (una digressione relativa alle peregrinazioni di Odisseo nell'ambito di una *rhexis* di Cassandra) in base a motivi contenutistici e lessicali, di cui non ultimo proprio la stranezza del nesso σάρκα φωνήεσσαν ἤσουσιν ποτε, «wobei vermutlich die Verbindung φωνήν ἰέναι 'ertönen lassen' (Aesch. *Pers.* 635. 939) o. ä. vergeschwehrt haben könnte». Da ultimo Diggle accetta la correzione di Jackson 1955, 242 σαρκί φωνίαισιν per il trådito σάρκα φωνήεσσαν, ottenendo un nesso dal senso indubbiamente migliore. Quanto all'origine della corruzione, vd. Jackson *l. cit. supra*: «φωνήεσσαν arises with all the ease in the world from φωνίαισιν, by the common confusion of ω and οι, coupled with that of -εσ(σ) and -αισ- in the dative plural: cf. μυχοῖ δαισί = μυχώδεσι *Ion.* 494, φωνίεσσι = φωνίαισιν (L) S. *OT* 465». A sostegno del testo trådito non vale forse la considerazione per cui nell'ambito di una profezia un linguaggio oscuro sia accettabile, poiché il resto della *rhexis* di Cassandra presenta comunque un lessico piuttosto semplice, lontano ad esempio dalle altezze poetiche della Cassandra eschilea (cf. A. *Ag.* 1062-1177).

A queste occorrenze si aggiungano inoltre tre passi sofoclei: *Ant.* 1022 ἀνδροφθόρου βεβρω̃τες αἵματος λίπος (da intendere come λίπος αἵματος φθαρέντων ἀνδρῶν), *Phil.* 208s. βαρεῖα αὐδὰ τρυσάνωρ, dove di nuovo l'aggettivo sostituisce un genitivo, vd. la traduzione di Kamerbeek 1953-1984, VI, 53 «the crying of a men in distress», 1091

<sup>127</sup>E. *Ion.* 168s. αἰμάξεις, εἰ μὴ πέση, / τὰς καλλιφθόγγους ᾠδάς. La metafora αἰμάζειν τὰς καλλιφθόγγους ᾠδάς, per esprimere il concetto che il cigno verrà ucciso, risulta di difficile comprensione e troppo ardita. Di qui quasi tutti gli editori accettano la correzione di Nauck αἰάξεις, per esprimere l'idea che il cigno emetterà dei lamenti: il verbo αἰάζω è infatti non raramente costruito con un accusativo dell'oggetto interno, cf. ad esempio E. *IT* 227 οἰκτρὰν τ' αἰάζοντων αὐδάν, *Ion.* 1204s. ὄπα / ἀξύνετον αἰάζουσ(α). La correzione tuttavia non è di per sé esente da difficoltà, come fa giustamente notare Sansone 1984, 339: «With Nauck's conjecture, either the verb bears an unprecedented meaning ("you will turn your lovely song to a wail of woe" Owen), or the accusative is internal, in which case the attribute is inappropriate (contrast 1205, *IT* 227)». Di fronte ad una correzione che a conti fatti non sembra migliorare inequivocabilmente il testo, nell'impossibilità di trovare altri rimedi soddisfacenti è forse opportuno conservare il testo trådito, interpretandolo come un'ardita metafora volta ad esprimere la cruenta uccisione del cigno. Non ritengo tuttavia si possa basare su questo passo una eventuale difesa di E. *Tr.* 440 (ma vd. *contra* Lee 1969, 13s.), dove la metafora – di gran lunga più azzardata – darebbe luogo ad un nesso pressoché incomprensibile (vd. *supra*).

σιτονόμου ἐλπίδος su cui vd. sempre Kamerbeek 1953 - 1984, VI, 151: «‘a food providing hope’ is a bold substitute for (prosaically) ‘a hope of obtaining food’, ‘a hope of something that will provide me with food»; cf. anche la traduzione di G. Cerri in Avezzù – Pucci 2003, 115 «speranza di cibo».

Alla luce dei paralleli sopra addotti si può dunque affermare, con un buon grado di certezza, che l’espressione δείματα Φρύγια non presenta alcun problema dal punto di vista lessicale e sintattico e che, anzi, rientra in una tendenza euripidea di creare delle enallagi sostituendo eventuali complementi di specificazione o di termine con un semplice attributo.

Per quanto riguarda invece il problema metrico, si considerino i versi in questione assieme a quelli corrispondenti dell’antistrofe, dove L e P tramandano:

<p style="margin: 0;">— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪</p> <p>V. 456 τοιάδε σήματα δείματα</p>	<p style="margin: 0;"><i>3da</i></p>
<p style="margin: 0;">∪ ∪ ∪ — —</p> <p>Φρύγια τετύχθαι</p>	<p style="margin: 0;"><i>ia penth</i></p>

in responsione con

<p style="margin: 0;">— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪</p> <p>V. 468 Πλειάδες Ἰάδες, Ἔκτορος</p>	<p style="margin: 0;"><i>3da</i></p>
<p style="margin: 0;">— ∪ ∪ ∪ — —</p> <p>ῥμμασι τροπαῖοι</p>	<p style="margin: 0;"><i>ia penth</i></p>

Ciò che crea difficoltà è il metro che occorre al verso 457 in responsione col verso 469, un pentemimere giambico, accettato dalla Dale in *MATC* II, 96, Basta Donzelli e recentemente da De Poli 2011, ma non da Diggle che pone tra *crucis* le espressioni δείματα Φρύγια ed Ἔκτορος ῥμμασι, e Kovacs 1998 che accetta un intervento proposto in apparato dallo stesso Diggle. Di tale metro vi sono altre occorrenze, anch’esse tuttavia considerate dubbie:

**- E. Pho. 1581**

<p style="margin: 0;">— ∪ ∪ ∪ — —</p> <p>ὅς τάδε τελευτᾷ</p>	<p style="margin: 0;"><i>ia penth</i> (MSS., Dale <i>MATC</i>)</p>
--	--

corretto in τάδ’ ἐκτελευτᾷ da Page, seguito da Diggle e Mastronarde 1994: soluzione molto semplice che darebbe luogo ad un itifallico, *colon* spesso impiegato in posizione clausolare. Tuttavia, come fanno notare gli stessi studiosi, non vi sono paralleli per un itifallico in clausola dopo dei dattili, con soluzione dell’ultima lunga: entrambi

propongono pertanto, qualora non si voglia accettare l'itifallico, la trasposizione τάδ' ὄς, dando luogo ad un pentametro catalettico seguito da *ia + ba* o da un leccio<sup>128</sup>.

- **E. Pho. 1501**, dove i manoscritti riportano (con alcune varianti poco significative su cui vd. Mastronarde 1994 *in apparatu*)

υ υ υ υ - -  
ἀνακαλέσωμαι,

lezione che dà luogo ad un metro interpretabile come pentemimere giambico in clausola dopo una serie di dattili, con soluzione del secondo elemento. Tuttavia quasi tutte le altre possibili occorrenze di questo *colon* presentano la prima sillaba lunga, in modo tale che il metro sembri avere un attacco dattilico. La maggior parte degli editori accetta dunque la correzione ἀγκαλέσωμαι (*2da*), che già figurava come intervento metrico nel codice Parm.124. Ancora

**E. IA 1332**, dove è tradito

- υ υ υ - -  
ἀνδράσιν ἀνευρεῖν,

un'altra possibile occorrenza di un pentemimere giambico (con soluzione del secondo elemento) dopo una serie dattilica, accettato da Diggle e da Günther 1988. Ha avuto ad ogni modo discreto successo la correzione di Dindorf 1832-1840 ἀνδράσιν εὐρεῖν, accettata da Dale *MATC* e presa in considerazione dallo stesso Diggle nella recensione a West, *GM*<sup>129</sup>. Stockert 1992 considera invece irrimediabilmente corrotto il verso.

- **Tim. Pers. 130 (PMG 791)**, dove il papiro P.Berol. 9865 tramanda

- υ υ υ - -  
μήστορι σιδάρωι,

interpretabile come un pentemimere giambico, sempre con il secondo elemento soluto, dopo una sequenza di *5da*. Page in apparato propone, seppur con qualche dubbio («fortasse») la correzione μήστωρι, restaurando l'uso più comune del termine, in Omero sempre μήστωρ, -ωρος (il genitivo -ωρος è invece proprio dei composti e del nome proprio Μήστωρ, -ωρος). L'intervento viene preso in considerazione anche da Diggle 1984, 68; circa il metro che deriverebbe dalla correzione anche Hordern 2002, che mantiene il testo tradito pur prendendo in considerazione, nel commento, la possibilità di correggere questa e le altre occorrenze dell' «unusual colarion»<sup>130</sup>. Potrebbe trattarsi di una svista del copista, ma d'altro canto supporre un processo di corruzione che abbia dato luogo ad una lezione meno comune è un ragionamento passibile di obiezioni metodologiche. Il testo tradito è accettato anche da West 1982, 3. Infine

- **Terp. fr. 2 Gostoli = PMG 697**

- υ υ υ - υ υ - υ υ - υ υ | υ - υ - -  
ἀμφί μοι αὖτις ἄναχθ' ἑκατηβόλον ἀειδέτω φρήν                      2da + ia penth.

Il testo è posto tra *crucis* da Page, che reputa sia ciò che resta di un esametro senza peraltro attribuirlo a Terpanandro: «erat. hex. dact., opinor: ἀμφί μοι αὖτε ἄναχθ'»

<sup>128</sup>Diggle 1990, 10s. = *Euripidea* 361, Mastronarde 1994, 561.

<sup>129</sup>Diggle 1984, 68 = *Euripidea* 316.

<sup>130</sup>Hordern 2002, 183.



ἐκατηβόλον ἀειδέτω ἅ φρή legendum, et versus a Terpandro abiudicandus». Lo reputano invece sano e autentico Gostoli 1990, 128ss., Gentili 1977 35s. e Fraenkel 1964, 215 nota 1. Diggle 1964, 68, ritiene che nel frammento «the text and the colometry [...] are quite uncertain». A prescindere dalla questione circa l'autenticità o meno del frammento, non ritengo ci siano ragioni valide per dubitare sul testo né che si debba necessariamente supporre si trattasse originariamente di un esametro: dal punto di vista metrico, come fa notare Gentili 1977, 36, pentemimere giambici sono infatti attestati anche in Stesicoro, mentre dal punto di vista linguistico vd. Gostoli 130: «Ho conservato αὔτις trasmesso dalle fonti, anziché correggere in αὔτε, perché non è metodico presupporre in Terpandro l'osservanza generalizzata del digamma (αὔτε ἄνακτα); cfr., di seguito, ἄναχθ' ἐκαταβόλον, dove il digamma iniziale di ἐκαταβόλον non impedisce l'elisione di ἄνακτα e fr. 5, 2, dove il digamma di ἔργων non fa posizione».

Per un'analisi approfondita della questione e di tutte le occorrenze di tale *colon*, compresa una rassegna di tutte le possibili interpretazioni metriche che se ne possano dare (reiziano, dimetro cretico-spondeo, 'ipodocmio' con chiusa pesante o itifallico) vd. De Poli 2011. Alla luce di tali attestazioni dunque, l'atteggiamento di chi nega l'esistenza di un *colon* definibile come «pentemimere giambico», sebbene possa risultare condivisibile, non è del tutto scevro da obiezioni. Difficilmente, infatti, può essere frutto del caso che tutte le attestazioni di questo metro facciano séguito a delle sequenze dattiliche, peraltro in passi in cui il testo di per sé non dà problemi: *IA* 1332 ne è un ottimo esempio. Non sarebbe inoltre da escludere *a priori*, considerato quanto poco della poesia greca ci sia pervenuto, che tale *colon* possa iniziare con una sillaba *anceps*: *E. El.* 457, *Pho.* 1581 e Terpandro fr.2 Gostoli possono infatti sostenersi a vicenda. Inoltre, sempre nel primo stasimo dell'*Elettra*, una sequenza giambica è tràdita dopo una serie di dattili ai versi 459/471 che presentano peraltro una responsione simile a quella offerta dai due pentemimere giambici dei versi in questione, poiché alla prima sillaba breve del *metron* giambico del v. 469 corrisponde una prima sillaba lunga nel v. 471: tale testo ed il metro a cui esso dà luogo sono stati accettati da Stinton 1965, 143 ma sulla questione vd. *infra* ad v. 459. Anche nel caso in cui non si accetti il testo tràdito ai vv. 459/471, il pentemimere giambico nei nostri versi non risulterebbe tuttavia fuori luogo, poiché *cola* e *metra* giambici si riscontrano anche altrove nello stasimo, in particolare ai vv. 453/465 in cui si ha un itifallico (ma il testo dell'antistrofe va corretto, vd. *infra ad v.* 465); o anche al v. 461, dove, secondo la colometria di Diggle, si ha *ia + ba*. Il problema, in *E. El.* 457/469, è semmai il fatto che un pentemimere giambico con primo elemento breve corrisponda un pentemimere con primo elemento realizzato come lungo. La questione, come fa notare anche Basta Donzelli 1992, 118s., è delicata e le obiezioni di chi, come Diggle, preferirebbe regolarizzare il testo, non sono affatto prive di fondamento ed anzi sono da tenere in ampia considerazione: tuttavia, la regolarizzazione sistematica di tutto ciò che si presenta come una rarità, può anch'essa costituire un rischio, poiché potrebbe condurre all'eliminazione di fenomeni dettati da

precise esigenze poetiche o musicali. E' infatti sempre opportuno ricordare che la metrica non è una rigida struttura fine a sé stessa, ma è finalizzata al canto: non è forse pertanto da ricercare una rigida e in tutto e per tutto rigorosa corrispondenza in testi che di per sé erano cantati, e che in quanto tali potevano, a mio avviso, contemplare alcune piccole anomalie di ritmo magari non avvertibili all'orecchio dell'ascoltatore. Tra queste si può anche annoverare la responsione di una breve con una lunga in E. *El.* 457/469: sarei dunque portata, con un certo azzardo, a mantenere qui con Basta Donzelli il testo trådito, dal momento che, oltre alla suddetta anomalia, non presenta di per sé alcun problema di ordine linguistico o semantico. Lo stesso si può dire per il corrispettivo dell'antistrofe vv. 468ss. †Ἐκτορος ὄμμασι† τροπαῖοι, ritenuto da Diggle corrotto soltanto sulla base del metro: il nesso definisce infatti i disegni sullo scudo di Achille come «capaci di volgere in fuga Ettore al solo guardarli», con un palese richiamo di Hom. *Il.* XXII 132-137 dove Ettore, alla vista di Achille che, splendente nelle sue armi «come il sole al suo sorgere», si avvicina per affrontarlo nel duello finale, preso dal panico si volge in fuga<sup>131</sup>. Che il testo di per sé non presenti problemi è evidente anche dalla natura degli interventi proposti per sanare il metro, interventi che, a oltre ad eliminare nesso nome – aggettivo del v. 456s. (il quale però, come si è sopra visto, rientra nella prassi euripidea) non hanno apporti significativi dal punto di vista del senso. Vd. in particolare la proposta che Page suggerì al Denniston:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - V. 456 τοιάδε σήματα δείματα <γαί- - αι> Φρυγῶν τετύχθαι	4da cat.  ith.
--	----------------------

in responsione con

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - V. 468s. Πλείαδες Ἰάδες, Ἐκτορέοις ὄμμασιν τροπαῖοι	4 da cat.  ith.
---	-----------------------

Così anche quella proposta da Diggle in apparato, accettata da Kovacs 1998

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - V. 456 τοιάδε σήματα δείματα <γαῖ> Φρυγῖαι τετύχθαι	3da  cho ba
---	-------------------

in responsione con

---

<sup>131</sup>Nota giustamente a tal proposito Callen King 1980, 204s.: «It is clearly no coincidence that the sight that appalls Achilles' victim in both cases is either the semblance or a picture of the bright light of sun and stars. Euripides is deliberately evoking a scene from the *Iliad*, the scene in which we are perhaps least sympathetic with Achilles, most deeply empathetic with the doomed defender of Troy».

- υ υ - υ υ - υ υ  
 V. 468 Πλειάδες Ἰάδες ὄμμασιν *3da*  
 - υ υ - υ -  
 Ἐκτορείους τροπαῖοι *cho. ba*

In entrambe le proposte, peraltro, il nesso nome-aggettivo dei vv. 456s. viene evitato aggiungendo il sostantivo γῆ; l'inserimento di tale sostantivo non risulta felice, poiché sembra singolare che i disegni sullo scudo di Achille vengano definiti «paura per la *terra* dei Frigi», con Page, o «paura per la *terra* Frigia», con Diggle: si tratta di una precisazione forse fuori luogo, mentre risulta assai più appropriata la definizione trädita di «paura per i Frigi». Nella proposta di Diggle inoltre non convince la trasposizione ὄμμασιν Ἐκτορείους per il trädito Ἐκτορος ὄμμασιν. Altri interventi degni di essere menzionati sono:

- υ υ - υ υ - υ υ  
 V. 456 τοιάδε σήματα δείματα *3da*  
 - υ υ - -  
 Φρυζί τετύχθαι *adon.*  
 Φρυζί Herwerden

in responsione con

- υ υ - υ υ - υ υ  
 V. 468 Πλειάδες Ἰάδες, Ἐκτορος *3 da.*  
 - υ υ - -  
 ὄμμα τροπαῖον *adon.*  
 ὄμμα τροπαῖον Weil 1868.

L'inserimento di un adonio ai vv. 457/569 risulta molto appropriato al contesto metrico ed in particolare all'andamento dattilico di aura epica che caratterizza la seconda coppia strofica: tuttavia la correzione Φρυζί al v. 457, che è proprio quello che ci si aspetterebbe al posto del trädito Φρύγια, risulta forse una banalizzazione di uno stilema poetico che sembra particolarmente amato da Euripide, come si è sopra visto. Inoltre, l'intervento τροπαῖον ὄμμα al v. 469, finalizzato soltanto ad avere esatta responsione con l'adonio ottenuto nella strofe, non risulta forse felice: l'aggettivo τροπαῖον, al singolare, si riferisce in questo modo a κύκλος ἄλιος del v. 465, ma non è il «disco del sole» l'unico disegno «terribile», τροπαῖος, per Ettore, bensì, assieme ad esso, i cavalli alati che guidano il suo carro (v. 466) e i cori di stelle (vv. 467s.) e pertanto il plurale risulta più appropriato. Inoltre, l'uso dell'accusativo ὄμμα in dipendenza dall'aggettivo τροπαῖος presuppone che quest'ultimo venga interpretato nel suo significato etimologico di «che volge in fuga», in modo tale da giustificare tale accusativo: «che volge in fuga l'occhio di Ettore», vd. LSJ<sup>9</sup> 1826, II. s. v. τροπαῖον «of, for defeat». Tuttavia, in tale accezione, l'aggettivo può reggere

soltanto un genitivo od un dativo, come appunto nel nostro verso secondo il testo tradito o, e. g., E. *Heracl.* 402 (σφάγια) τροπαῖά τ' ἐχθρῶν καί πόλει σωτήρια.

Nauck proponeva infine:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ V. 456 τοιάδε σήματα δείματα	3da
- ∪ ∪ - - φρικτὰ τετύχθαι	adon.

in responsione con

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ V. 468 Πλειάδες Ὑάδες, Ἔκτορος	3 da.
- ∪ ∪ - - ὄμμασι τάρβος	adon.

La proposta sembra offrire un buon testo, soddisfacente dal punto di vista semantico e metrico; tuttavia l'aggettivo φρικτός, «pauroso», vd. LSJ<sup>9</sup> 1955 s.v., «to be shuddered at, awful» è di uso tardo non viene mai impiegato in tragedia (diverso è l'impiego di ἄφρικτος in A. *Supp.* 784 dove ἄφρικτον κέαρ è «un cuore che non ha paura»). Anche l'emendamento τάρβος al v. 468 sembra offrire un buon testo, con il sostantivo, di uso tragico, impiegato come apposizione di κύκλος ἀλίσι al. v. 465 e ἄστρων ... χοροί al v. 467, i quali vengono dunque definiti «terrore per gli occhi di Ettore»; ma sembra poco plausibile che esso possa essersi corrotto nel trådito τροπαίοις.

**V. 459s. Περσέα λαιμοτόμαν ὑπὲρ ἀλός.** λαιμοτόμαν è correzione di Seidler 1813 per il trådito λαιμοτόμον, «tagliatore di gole», che andrebbe concordato con Περσέα: avrebbe dunque un senso pienamente accettabile, vd. LSJ<sup>9</sup> 1024 s. v. λαιμοτόμος, «throath cutting». L'uso di tale aggettivo ha dei buoni paralleli proprio in Euripide: cf. E. *Ia.* 444 λαιμοτόμοι ... χερί, mentre in *Ion.* 1055 Γοργοῦς λαιμοτόμων ἀπὸ σταλαγμῶν, *IA* 776 λαιμοτόμους κεφαλάς, *Hec.* 208.s χειρὸς ἀναρπαστὰν / σᾶς ἄπο λαιμότομόν, e cf. *Pho.* 455 λαιμότμητον κάρη il composto ha invece valore passivo, affine alla variante proparossitona λαιμότομος «dal collo tagliato», vd. LSJ<sup>9</sup> 1024 s.v. λαιμότομος «with the throat cut, severed at the throat» e cf. Schol. ad E. *Hec.* 208 λαιμοτόμος ἐστὶν ὁ τὸν λαιμὸν κόπτων, λαιμότομος δὲ ὁ ἀποτμηθεὶς. La congettura di Seidler λαιμοτόμαν, invece, è interpretata da tutti gli editori moderni come accusativo del sostantivo maschile λαιμοτόμας, -ου, «tagliatore di teste», da concordare con Περσέα; Seidler lo intendeva invece come femminile dell'aggettivo a tre uscite λαιμοτόμος, -α, -ον, da concordare con il



cretico (il v. 220 presenta delle incertezze testuali ma gli altri tre versi non offrono difficoltà di sorta).

La Basta Donzelli torna invece alla colometria tradizionale proposta da Dale *MATC* II, 96s., che coincide essenzialmente con quella di Wilamowitz fatta eccezione per l'interpretazione di alcuni cola<sup>133</sup>:

<p style="text-align: center;">- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪</p> <p>v. 459/ 471 περσέα λαιμοτόμαν ὑπὲρ</p> <p style="text-align: center;">∪ - ∪ - - ∪ ∪ -</p> <p>άλός ποτανοῖσι πεδι-</p> <p style="text-align: center;">- ∪ ∪ - - ∪ ∪ -</p> <p>λοις κορυφὰν Γόργονος ἴ-</p> <p style="text-align: center;">- ∪ ∪ - ∪ - ∪ - -</p> <p>σχειν, Διός ἀγγέλοι σύν Ἑρμῶι</p> <p style="text-align: center;">- -- ∪ ∪ - ∪ - -</p> <p>τῶι Μαΐας ἀγροτῆρι κοῦρωι.</p>	<p><i>3da</i></p> <p><i>ia cho (wil)</i></p> <p><i>2cho</i></p> <p><i>chor enneasyll.</i></p> <p><i>hippon.</i></p>
--	---

Si tratta di un'interpretazione metrica che rientra appieno nell'andamento eolo/giambo-coriambico<sup>134</sup> dello stasimo, fatta eccezione per i dattili del v. 459/471 che costituiscono tuttavia una ripresa di quelli del v. 456/468 (vd. supra *ad l.*). La divisione in *cola*, tuttavia, sembra forse leggermente forzata, dato che la colometria di Dale e Basta Donzelli presuppone, nell'arco di 5 versi, due sinafie verbali (vv. 460, 461, 462), che diventano tre con l'intepretazione di Wilamowitz (v. *infra* n.133).

La colometria di Stinton 1965, 143, accettata anche da Diggle, sembra invece più agile e naturale e non prevede alcuna sinafia. I metri ionic del v. 460 esulano forse dall'andamento coriambico dello stasimo, ma questo dato non costiuisce alcuna difficoltà: la stessa Dale, *LMGD* 120, fa notare come tra metri eolici e metri ionic esista una grande affinità di ritmo e come in numerosi passi tragici «the ionic... is so interwoven with aeolic of various forms that ... the dividing line is often difficult to draw». Vd. anche Dale *LMGD* 126, 128. Inoltre, Per il metro offerto dal v. 460, ovvero un baccheo seguito da tre ionic, cf. *e.g.* *E. Ba.* 113, *mol + 2io* in un contesto eolo-coriambico, così come *Rhes.* 363, *ia + 2io* sempre in contesto eolo coriambico.

Adottando dunque, con Diggle, la colometria di Stinton 1965, è lecito chiedersi se sia davvero necessario accettare anche l'invenzione di Seidler λαιμοτόμαν o se si possa, sempre con Stinton 1965, mantenere al v. 459 il testo tràdito λαιμότομον che, come si è sopra visto, dal punto di vista lessicale e semantico non offre alcun problema. Esso

<sup>133</sup>Per Wilamowitz *GV* 327 il v. 459 è un gliconeo, mentre per i versi 462s. adotta la seguente colometria:

<p>V. 462</p> <p style="text-align: center;">- ∪ ∪ - ∪ - ∪ -</p> <p style="text-align: center;">- - - ∪ ∪ - ∪ - -</p>	<p>-σχειν, Διός ἀγγέλοι σύν Ἑρ-</p> <p>μαι τῶι Μαΐας ἀγροτῆρι κοῦρωι</p>	<p><i>cho ia</i></p> <p><i>mol cho ba</i></p>
---	--	---

<sup>134</sup>Sulla distinzione tra cola eolo-coriambici e giambo-coriambici vd. Itsumi 1982.

darebbe luogo a due dattili seguiti da un giambo, dove la la responsione tra –ov ὑπὲρ ἄλδς ( ∘ ∘ ∘ – ) del v. 459 e αἰδίμων ( – – ∘ – ) del v. 471 dell’antistrofè non crea alcun problema, considerata la natura *anceps* della prima sede del *metron* giambico. Inoltre per dei dattili associati dei *metra* giambici, sincopati o meno, cf. E. *Andr.* 274 (3da + mol), Ar. *Pax* 789, 810, E. *Or.* 1257, *Rhes.* 27 (2da + mol); cf. inoltre E. *Hipp.* 1103 (2da + ia + paret), A. *Ag.* 109 e 116 (ia +4da), Ar. *Ra.* 1264 , 1270, 1291 (ia + 5da). Vd. inoltre E. *Cyc.* 508ss., una strofe essenzialmente dattilica con una commistione di trochei sincopati e giambi. L’occorrenza di 2da + ia non crea dunque difficoltà nel nostro verso, ed anzi tale *metron* giambico risulta giustificato da altre occorrenze di *metra* giambici nello stasimo, vd. *supra* ad v. 456. Inoltre, accettando il testo tràdito anche ai vv. 457/468, su cui vd. *supra ad l.*, il nostro stasimo presenterebbe due occorrenze di *metra* giambici che fanno séguito ad una sequenza dattilica: un pentemimere giambico dopo 3 dattili ai vv. 457/468, un giambo dopo due dattili ai versi in questione. Tali occorrenze non sembrano casuali e, piuttosto che due casi di corruttela di carattere metrico che non abbia avuto ripercussioni sull’intelligibilità e sulla correttezza grammaticale e sintattica del testo, entrambe le occorrenze potrebbero configurarsi proprio un «tic espressivo»<sup>135</sup> caratteristico di questo stasimo; tanto più che nel nostro verso il testo tràdito non sembra offrire problemi di sorta neanche dallo stesso punto di vista metrico, e che, paradossalmente, l’intervento proposto per ‘sanarlo’ si configura come un vero e proprio *hapax* in tutta la letteratura greca.

Propongo dunque di accettare il testo tràdito *λαιμοτόμων*, da concordare con Περσέα: dunque «Perseo tagliatore di gole». Reputo tuttavia l’accento una mera necessità grafica: come si è visto sopra, di tale aggettivo esiste anche la variante proparossitona *λαιμότομος*, che ha il significato passivo «dalla gola tagliata», e, se si scrivesse *λαιμότομον*, l’aggettivo andrebbe concordato con *κορυφὰν Γόργονος* (Herwerden 1874) al verso successivo. Tuttavia, come si è appena accennato, si tratta a mio avviso di un mero espediente grafico, poiché nell’ottica della *performance* non esisteva alcuna differenza tra le due forme: nel flusso del cantato era molto probabilmente impossibile, per l’ascoltatore, distinguere tra *λαιμοτόμων* o un eventuale *λαιμότομον*: spettava dunque al pubblico interpretare ed effettuare le concordanze in maniera soggettiva.

**ποτανοῖσι πεδίλοις κορυφὰν Γόργονος ἴσχειν.** Tale testo, accettato da Weil, Diggle e Basta Donzelli, è frutto di una correzione proposta da Herwerden 1874, 101, per il tràdito *ποτανοῖσι πεδίλοισι φὺὰν Γόργονος ἴσχειν*, accettato invece, ad esempio, da Murray e Denniston: «(Perseo) su calzari alati portava la natura della Gorgone»: Denniston 106 *ad l.* ritiene che *φὺὰν Γόργονος* sia una sorta di perifrasi per *δέμας* con genitivo di un nome

<sup>135</sup> Basta Donzelli 1992, 118 nota 56.

proprio, dunque «corpo della Gorgone», ma l'interpretazione risulta forse forzata. Stinton 1965, 143, concorda invece il sostantivo con l'aggettivo *λαιμότομον* che egli accetta al verso precedente, dunque «la natura dal collo tagliato della Gorgone», intendendolo come perifrasi per «la Gorgone dal collo tagliato», sul modello delle espressioni omeriche come *βίη Ἡερακλείη*, *βίη Ἐλένοιο* *et sim.* Tuttavia anche questa interpretazione risulta forzata, tanto più che il termine *φύα* non viene mai impiegato altrove in tragedia, ed in tale accezione non figura mai nemmeno in lirica. La correzione di Herwerden è invece molto agile ed offre un testo dal significato chiaro ed immediato senza peraltro alterare il metro, ed è dunque da accettare: «(Perseo)... su calzari alati portava la testa della Gorgone».

Viene qui introdotta l'immagine della Gorgone, che, come fatto notare da O'Brien 1964, 22ss., risulta centrale nel dramma: essa infatti ricorre più volte nel corso della tragedia e, attraverso una trama di allusioni ed immagini evocative che afferiscono alla tematica della paura, tematica di rilevanza molto importante nell'*Elettra* (vd. *infra ad v.* 1221), lega lo stasimo al resto dell'azione drammatica: un'allusione alla Gorgone si ha, dopo la menzione esplicita del verso in questione, proprio alla fine dello stasimo, dove il Coro auspica di vedere la gola tagliata di Clitemestra grondante di sangue, vv. 485 *ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν / ὄψομαι αἶμα χυθὲν σιδάρωι*: nel primo stasimo dunque, la menzione della Gorgone allude in qualche modo all'uccisione di Clitemestra, senza che tuttavia si debba vedere in tale raffigurazione un'allegoria vera e propria in cui Perseo rappresenterebbe Oreste, la Gorgone Clitemestra (così Morin 2004, 105ss.). L'immagine è infatti di nuovo reimpiegata al v. 859 dove Oreste, dopo l'uccisione di Egisto, entra *κάρα ἰπιδείζων, οὐχὶ Γοργόνος φέρων / ἀλλ' ὄν στυγεῖς Αἴγισθον*: a farsi 'Gorgone' è dunque ora Egisto, non più Clitemestra.

Ai vv. 1195ss. è invece Oreste ad assumere il ruolo di 'Gorgone', quando, a matricidio avvenuto, si chiede «quale ospite o quale amico potrà mai rivolgere lo sguardo sulla sua *testa*», vv. 1195ss. *τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς / ἐμὸν κάρα προσόψεται / ματέρα κτανόντος*; Clitemestra viene infine di nuovo assimilata al mostro al v. 1221, quando Oreste, al momento di ucciderla, non riuscendo a sopportare la sua vista si copre gli occhi con mantello (vd. *infra ad l.*).

**V. 464ss.** I corpi celesti erano uno dei *σήματα* più diffusi nelle ornamentazioni degli scudi. Lo scudo descritto da Euripide presenta, al centro, il disco del sole attorniato dalle altre stelle: si tratta di un tipo di raffigurazione che si adatta particolarmente ad uno scudo di forma rotonda. Esistono numerose rappresentazioni vascolari di guerrieri recanti scudi che raffigurano i corpi celesti: in alcuni casi il sole e le stelle sono rappresentati come dei



semplici dischi circolari al centro dello scudo, in altri casi tali dischi vengono arricchiti con dei raggi: vd. ad esempio la documentazione apportata da Yalouris 1980, tavole 38, 39, 40 (in particolare tavola 38 fig. 5, *hydria* conservata al British Museum, B 338, tavola 39 fig. 10 e 11, anfora e *lekythos* di Villa Giulia, 50641 e 50437, fig. 9, un'anfora conservata al British Museum, B 144).

I corpi celesti figurano anche nello scudo di Achille descritto da Omero, *Il.* XVIII 484 – 489: si noti in particolare, nel nostro v. 468, la ripresa dell'attacco esametrico di *Il.* XVIII 486 Πληιάδας θ' Ὑάδας κτλ. Nei *Sette contro Tebe* eschilei invece, vv. 387ss., lo scudo di Tideo reca al centro la luna attorniata dalle costellazioni: ἔχει δ' ὑπέρφρον σῆμ' ἐπ' ἀσπίδος τόδε, / φλέγονθ' ὑπ' ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον· / λαμπρὰ δὲ πανσέληνος ἐν μέσῳι σάκει, / πρέσβιστον ἄστρον, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει. Si noti anche qui la ripresa euripidea (v. 464) dell'espressione ἐν μέσῳι σάκει di A. *Sept.* 389, con la differenza che il corpo celeste che «spicca» al centro dello scudo di Tideo è la luna, mentre nello scudo euripideo è il sole.

Chase 1902 sosteneva che i σήματα raffiguranti corpi celesti sugli scudi non veicolassero particolari significati che esulassero da un semplice valore decorativo, ma Hardie 1985 ne sottolinea invece, giustamente, il valore apotropico: egli mette in evidenza come gli eroi omerici vengano spesso paragonati a stelle o astri nascenti<sup>136</sup>, deducendo che «the comparison of a hero to the sun, moon, or a star, carries an allusion to non-aesthetic qualities, in particular to the pre-eminence of great heroes, the 'stars' of epic, and, in some cases to their great power, destructive or otherwise». L'uso di tali σήματα avrebbe dunque una funzione che egli definisce «psychological»: «the idea that the appearance alone of armour and its decoration can instil fear may be seen in the panic that grips the Myrmidons in Homer when they first set eyes on the newly-forged arms of Achilles»<sup>137</sup>.

Nello scudo euripideo di Achille, il disco del sole viene rappresentato assieme ai cavalli alati che conducono il suo carro: si tratta molto probabilmente di una finzione poetica, poiché non sono attestate, nell'arte figurativa, raffigurazioni del disco del sole sul suo carro assieme ai cavalli alati. I cavalli di per sé sono ad ogni modo un soggetto diffuso: vd. l'elenco di vasi riportato da Chase 1902, 108, n. CXXXVI.

**V. 465 κύκλος ἀλίοιο.** ἀλίοιο è correzione di Wilamowitz *GV* 327, accettata da Diggle e Basta Donzelli per il trådito ἀελίοιο. Essa comporta che si accetti il trådito Ναυπλίοις al verso corrispondente della strofe (v. 453), in modo da avere un itifallico sia in strofe che antistrofe:

<sup>136</sup>

Cf. ad esempio il paragone di Ettore con un οὔλιος ἀστήρ in *Il.* XI 62.

<sup>137</sup>

Hardie 1985, 12.

— — — — —  
V. 453 Ναυπλίους βεβῶτος *ith*

in responsione con

— — — — —  
V. 465 κύκλος ἀλίιο *ith*

Accettando invece il testo tràdito ἀλίιο, si è costretti invece ad adottare, nella strofe, la correzione di Triclinio Ναυπλίιοισι in modo da avere un ferecrateo, con Weil, Murray, Denniston e Dale *MATC* II, 96:

— — — — —  
V. 453 Ναυπλίιοισι βεβῶτος *pher*

in responsione con

— — — — —  
V. 465 κύκλος ἀλίιο *pher*

La proposta di Wilamowitz è stata ben argomentata da Diggle 1974, 173, che mette in evidenza come l'itifallico in clausola di periodo sia ben attestato dopo dattili, come nel nostro caso: cf. *E. Andr.* 117-134, *IT* 1136-1151, *Hyps.* fr. 752f, 14-752g, 17 K. Inoltre le forme ἄλιος e ἀέλιος sono spesso confuse: agli esempi riportati da Diggle, *l. cit.* (*E. El.* 342, *Ion.* 122, *Or.* 1002, *S. El.* 824) aggiungo *E. Hipp.* 850, dove, con ogni probabilità, è da accettare la congettura ἀλίιο di Kirchhoff per il tràdito ἀελίου.

Accetto dunque, per il nostro verso, la proposta di Wilamowitz, che, oltre a non configurarsi come il 'classico' intervento di natura metrica quale sarebbe invece l' 'allungamento' del dativo in Ναυπλίιοισι proposto da Triclinio, sana la responsione introducendo un metro appropriato al contesto.

**V. 467s. ἄστρον τ' αἰθήριοι χοροί / Πλειάδες Ὑάδες.** L'immagine dei 'Cori di stelle' si rinviene anche altrove in Euripide: cf. *Ion.* 1078-1079 dove le stelle e la luna vengono descritte come danzanti assieme ai cori di Nereidi nel mare<sup>138</sup>, ὅτε καὶ Διὸς ἀστερωπὸς / ἀνεχόρευσεν αἰθήρ / χορεύει δὲ σελάνα e vd. anche *Phaet.* Fr. 773, 22 K. Πλειά[- × - ὦ -], integrato da Diggle 1970 in Πλειά[δων πέφηνγε χορός]. Csapo 2008, 270ss., ritiene che tali mezioni di cori di stelle siano esempi di *choral projections*, cioè di una consuetudine per cui il Coro euripideo, nell'atto di eseguire cantando e danzando alcuni stasimi, fa riferimento, con delle specifiche allusioni nel corso del canto, ai suoi stessi movimenti di danza: l'allusione ai cori di stelle di questo verso e ai cori di Nereidi del v.

<sup>138</sup> Su cui vd. *supra* n. 107.

434 sarebbe dunque un riferimento alle stesse danze del Coro di fanciulle argive dell'*Elettra*. Sulla *choral projection* vd. Henrichs 1994, 1996a, 1996b, Csapo 2004, 70s., Csapo 2008, 270ss., Firinu 2012, *passim*. Csapo 2008, 279, mette in particolare evidenza come le Pleiadi e le Iadi, le uniche costellazioni nominate sottoforma di 'cori', si addicano particolarmente a tali *choral projections* poiché si tratta di fanciulle che hanno subito un catasterismo. Sulle Pleiadi e le Iadi vd. anche Hes. *Op.* 383s. e West 1978, 615 *ad l.*, A. fr. 312 R., E. fr. 370.65-74 su cui vd. anche Austin 1967, 55-56, 61.

In questo passo, assieme al v. 472 dove la Chimera viene definita *πύρπνοος λέαινα*, su cui vd. *infra*, Euripide sembra ricordarsi di un passo del quinto stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, vv. 1146s., dove Dioniso viene definito *πῦρ πνεόντων / χοράγ' ἄστρον*, «guida dei cori di stelle che spirano fuoco», e tali cori di stelle vengono accostati, nei versi immediatamente successivi, ai cori delle Tiadi, sacerdotesse di Dioniso, che danzano in suo onore: vv. 1151ss. *σαῖς ἅμα περιπόλοις / Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννουχοι / χορεύουσι*. In tale definizione di Dioniso non stupisce tanto la sua definizione di «guida dei cori di stelle»: si pensi infatti, per l'associazione tra Dioniso e le stelle, al destino di sua madre Semele, che, come si legge al v. 3 delle *Baccanti*, lo partorì «con fuoco di stella», *λοχευθεῖς' ἀστραπηφόρῳ πυρί*, o ad Ar. *Ra.* 341s. dove sempre Dioniso viene definito *φωσφόρος ἀστήρ*. Ciò che stupisce è invece l'epiteto *πῦρ πνεόντων* in relazione agli astri: l'espressione *πῦρ πνεῖν*, infatti, in tutta la letteratura greca superstite non viene mai riferita a dei corpi celesti, bensì sempre ad animali o creature mostruose come appunto la Chimera proprio al v. 472 del nostro stasimo<sup>139</sup>, i buoi mostruosi che Eeta aggioga all'aratro di Giasone in PIND. *Pyth.* 4.225, le cavalle di Diomede in E. *Alc.* 495. A tal proposito Winnigton-Ingram 1980,113 vede, nell'espressione *πῦρ πνεόντων χοράγ' ἄστρον* in S. *Ant.* 1146s., una nota inquietante e sinistra: una spia che il Dioniso invocato nel quinto stasimo dell'*Antigone* non è tanto il dio dell'estasi bacchica sfrenata e gioiosa ma un dio violento e distruttore, la cui venuta sarà sì purificatrice (come il Coro sia aspetta al v. 1444, *μολεῖν καθαρσίῳ ποδί*), ma a costo del tremendo finale della tragedia. E' dunque probabile che Euripide, nella sua descrizione dei *σήματα* delle armi di Achille, si sia ricordato del passo sofocleo proprio perché il suo intento sembra affine a quello ravvisato da Winnigton-Ingram (*cit. supra*) in S. *Ant.* 1146s.: come Sofocle, con l'immagine delle «stelle che spirano fuoco», introduceva una nota inquietante nella descrizione di Dioniso anticipando, per via di suggestione, i drammatici sviluppi del finale, così Euripide, con la descrizione dei terribili *σήματα* dello scudo di Achille, mira ad evocare le uccisioni che verranno perpetrate in seguito nella tragedia e che avranno conseguenze catastrofiche per i

<sup>139</sup>Vd. anche Hes. *Th.* 319, PIND. *Ol.* 13, 90.

protagonisti. Sul potere semplicemente evocativo, e non specificamente simbolico od allegorico, dei σήματα descritti da Euripide vd. *supra* ad vv. 452ss. e *infra* ad v. 470s.

**V. 470s. Σφίγγες ὄνυξιν ἀοίδιμον ἄγραν / φέρουσαι.** Sull'elmo di Achille sono raffigurate delle Sfingi che tengono la loro preda con gli artigli. Anche la Sfinge era un σήμα impiegato di frequente. Sono numerose infatti le rappresentazioni vascolari di scudi che raffigurano una Sfinge: vd. il catalogo di Chase 1902, 122, CCXXXVII, e vd. Hutchinson 1985 su A. *Sept.* 539-544 dove viene descritto lo scudo di Partenoepo che raffigura, per l'appunto, una Sfinge che ghermisce una preda.<sup>140</sup>

Morin 2004, che interpreta tutti i σήματα dell'armatura di Achille in chiave simbolica, ovvero come rappresentanti ciascuno un qualche personaggio del dramma e come facenti tutti riferimento alle due uccisioni – di Egisto e di Clitemestra – che vi vengono perpetrate, ritiene, sulla base dei richiami lessicali visti sopra *ad vv.* 452ss., che l'immagine della Sfinge con la preda tra le zampe faccia riferimento all'uccisione di Egisto da parte di Oreste: Oreste sarebbe dunque rappresentato dalle Sfingi, Egisto dalla ἀοίδιμον ἄγραν. Tuttavia, come si è già detto, risulta eccessivo vedere in ciascuno dei vari σήματα una precisa rappresentazione allegorica dell'una o dell'altra uccisione, o dei personaggi di esse protagonisti. Se tale criterio interpretativo può essere applicato all'immagine della Gorgone, che sembra avere, come si è visto sopra, una funzione evocativa molto importante nel dramma, esso non può però valere per tutti i σήματα. Tanto più che Morin, *l. cit.* 110 – 113, non tenendo in considerazione di avere a che fare con un'opera destinata non alla lettura, bensì ad una *performance* teatrale, poggia tale interpretazione su una fitta trama di richiami lessicali i quali creerebbero una 'architettura' simbolica che pervade tutto il dramma: tali richiami, a volte molto fini e sottili, non potevano in alcun modo essere percepiti dal pubblico, ed è molto probabile che siano casuali. Ad ogni modo, con ciò non si vuol certo affermare che i vari σήματα non abbiano alcun rapporto con il resto dell'opera: essi, tuttavia, operano più ad un livello evocativo e suggestivo che non specificamente simbolico, presentando al pubblico ascoltatore una serie di immagini violente ed inquietanti che vanno in qualche modo ad evocare quelli che saranno i foschi sviluppi del dramma. Il mondo del mito ed il modello eroico, a cui Oreste ed Elettra vorrebbero improntare il loro agire (pur essendo mossi da motivazioni meramente umane ed agendo in realtà secondo i criteri di un 'buon senso' del tutto quotidiano, vd. *supra* ad v. 452) rivela già il suo aspetto sinistro.

---

<sup>140</sup>Nel caso dello scudo di Partenoepo in A. *Sept.* 539 – 544 la rappresentazione della Sfinge è legata tuttavia al contesto tebano.

**ᾠοίδιμον.** Il significato letterale dell'aggettivo è «cantato, celebrato»: vd. LSJ<sup>9</sup> 172 s.v. ᾠοίδιμος «sung of, famous in song or story», significato che poco si addice alla preda delle Sfingi. Si suppone dunque che qui il significato sia «ottenuto tramite canti», poiché la Sfinge catturava le sue prede espondendo indovinelli cantati ed uccidendo coloro che non riuscissero a risolverli: la Sfinge viene infatti definita μούσα in E. *Pho.* 50, ᾠοιδός in E. *Pho.* 1507 e S. *OT* 36, ποικιλωιδός in S. *OT* 130, ῥαψωιδός ... κύων in *OT* 391, χρησμοιδόν in *OT* 1200; si fa inoltre riferimento ai suoi canti in E. *Pho.* 807 Σφίγγ' ἀπομουσοτάταισι σὺν ᾠοδαῖς. Morin 2004, 113, sulla base della sua interpretazione dell'immagine delle Sfingi sull'elmo di Achille (secondo cui quest'ultime rappresenterebbero Oreste, la loro preda Egisto), propone di interpretare l'aggettivo ᾠοίδιμος nel suo significato letterale di «cantato, oggetto di canti», poiché l'uccisione di Egisto viene celebrata dal Coro ai vv. 864s. ἀλλ' ὑπάειδε / καλλίνικον ᾠοιδὰν ἐμῶι χορῶι: «Nous avons donc ici, non pas une proie obtenue par le chant, mais une proie digne d'être chantée, susceptible d'être chantée». Tale esegesi si rivela tuttavia azzardata, tanto più che poggia le sue basi su una interpretazione discutibile nel suo complesso, vd. *supra* e ad. v. 452. E' dunque opportuno interpretare l'aggettivo secondo la proposta tradizionale di «ottenuto tramite canti»: come afferma Denniston, 107 *ad l.*, «we cannot hesitate to accept here an unattested, but appropriate, sense». Tale uso insolito dell'aggettivo non deve comunque stupire: basti pensare, per restare sempre nell'ambito del nostro stasimo, alla particolarità dell'impiego del termine ἀσπιστάς come attributo al v. 443; si veda inoltre sopra ad v. 456 in merito alla libertà tipicamente euripidea di creare nessi nome – aggettivo del tutto inusuali.

Tale riferimento al canto ed alla musica richiama l'immagine iniziale dell'aulo, al suono del quale il delfino guizzava intorno alle navi in *incipit* di stasimo: vd. v. 435 φίλαυλος ... δελφίς. In questo nuovo contesto l'immagine musicale perde tuttavia la gioiosa eleganza e preziosità che la caratterizzava all'inizio dello stasimo, per acquisire invece accenti sinistri ed inquietanti. Tutto ciò in linea con l'andamento dello stasimo, che dalle immagini gioconde della prima strofe in cui le navi procedono verso Troia accompagnate dalla danza di Nereidi e delfini, passando per splendida 'carrellata' paesaggistica della seconda strofe, muta profondamente d'accento con la descrizione paurosa ed inquietante delle terribili armi di Achille. Anche in questo caso il paradigma epico a cui i protagonisti vogliono ispirarsi rivela il suo lato violento e fautore di rovina.

**V. 472ss.** πύρπνοος ... λέαινα χαλαῖς / Πειρηναῖον ὄρωσα πῶλον. Sulla corazza di Achille è raffigurata la Chimera nell'atto di fuggire alla vista di Pegaso, definito «puledro

di Pirene». In PIND. *Ol.* 13, 63ss., si racconta di come Bellerofonte riuscì ad imbrigliare Pegaso presso la fonte di Pirene, e, salito sul suo dorso, ad uccidere la Chimera; in E. *Ion.* 201s., inoltre, tra le varie sculture presenti nel tempio di Apollo a Delfi, viene descritta anche quella di Bellerofonte che «sul cavallo alato uccide il triplice mostro»: καὶ μὲν τόνδ' ἄθρησον / πτεροῦντος ἔφεδρον ἵππου· / τὰν πῦρ πνέουσιν / ἐναίρει τρισώματον ἀλκάν.

In Hom. *Il.* VI 178ss. invece, Bellerofonte uccide la Chimera senza l'aiuto di Pegaso. Nei versi omerici la Chimera viene descritta come «davanti leone, dietro serpente, capra nel mezzo, spirante una vampa terribile di fiamma ardente»: πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα, / δεινὸν ἀποπνείουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο (versi ripresi in Hes. *Th.* 323s., su cui vd. West 1966 *ad l.*). Si tratta della descrizione 'canonica' del mostro, che concorda con le rappresentazioni dell'arte figurativa in cui esso viene raffigurato con una testa e un corpo di leone, una ulteriore testa caprina che emerge dal dorso, e una coda di serpente con la relativa testa (vd. *LIMC* III s.v. «Chimaira»). Pegaso viene invece definito Πειρηναῖον πῶλον dalla fonte Pirene a Corinto, che si diceva fosse scaturita da un colpo del suo zoccolo. In Pindaro invece, nel passo della XIII *Olimpica* sopra citato, vv. 63-92, si dice che presso questa stessa sorgente Bellerofonte riuscì a catturare il cavallo alato con l'aiuto di Atena.

Morin 2004, 113ss., ritiene che la Chimera sulla corazza di Achille simboleggi Clitemestra ed il «puledro di Pirene», alla cui vista il mostro fugge, Oreste: si tratterebbe dunque di una allegoria del matricidio, secondo la linea interpretativa adottata dalla studiosa in merito a tutti i σήματα della panoplia. E' indubbiamente probabile che tale raffigurazione voglia in qualche modo alludere a Clitemestra, definita, ai vv. 1162s., λέαινα ὀργάδων / δρύοχα νεμόμενα (vd. *infra ad l.*). Tuttavia, come si è già detto sopra, vd. *ad vv.* 452ss., 470s., si tratta più di una suggestione, e non di una allegoria vera e propria. Non sono inoltre da leggere in quest'ottica le corrispondenze lessicali che, anche a questo proposito, la studiosa francese ritiene di rinvenire: ad esempio, la menzione del Πειρηναῖον πῶλον ai versi in questione, troverebbe un richiamo nel v. 623, dove si dice che Egisto stava celebrando un sacrificio ἀγρῶν πέλας τῶνδ', ἵπποφορβίων ἔπι, e al v. 817 dove Oreste, presentandosi a lui come Tessalo, afferma che i Tessali erano rinomati nello squartare tori e nel domare cavalli: ταῦρον ἀρταμεῖ καλῶς / ἵππους τ' ὀχμάζει. Su tali richiami lessicali, e su altri in merito a cui vd. Morin 2004, 114-116, la studiosa basa la sua interpretazione della scena della Chimera come allegoria del matricidio: la Chimera rappresenterebbe Clitemestra, Pegaso Oreste. Sull'inopportunità di riconoscere tali specifici richiami lessicali, peraltro piuttosto azzardati, in un'opera destinata ad una *performance* teatrale vd. *supra ad vv.* 452ss., 470s.

**χαλαῖς.** Gli «zoccoli», metafora per indicare le zampe della Chimera, che, sebbene abbia sollevato qualche dubbio in passato (Tucker 1896, 100), non deve destare perplessità: cf. *Ion.* 1242 τεθρίπων / ὠκιστῶν χαλαῖν e *Pho.* 808 dove indicano i piedi di un'altra creatura mostruosa, la Sfinge: Σφῖγγ' ... τετραβάμοσι χαλαῖς χριμπτόμενα, peraltro in un passo in cui Euripide sembra essersi ricordato proprio del nostro stasimo: cf. infatti, oltre all'occorrenza del medesimo dativo χαλαῖς in riferimento alle zampe di un mostro mitologico, l'uso dell'aggettivo τετραβάμων che occorre dopo due versi proprio nel nostro stesso stasimo, v. 476 τετραβάμονες ἵπποι.

**ὀρῶσα.** E' correzione di Bothe per il trådito θ' ὀρῶσα, dove la congiunzione risulta fuori luogo grammaticalmente e, dal punto di vista metrico, provocherebbe l'allungamento della sillaba precedente che per responsione dovrebbe essere breve. La sua rimozione è semplice ed immediata e produce un testo dal significato chiaro: «la leonessa spirante fuoco fuggiva di corsa sugli zoccoli alla vista del puledro di Pirene». Si tratta dunque di un participio congiunto con valore di contemporaneità. Tale assetto testuale è indubbiamente migliore di altri proposti in passato, come ad esempio quello di Tucker 1896, 100 per i vv. 474s.: πύρπνοος ἔσπα διδύμωι λέαινα χαλαῖ / Πειρηναῖον θοροῦσα πῶλον «la leonessa... saltando, dilaniava con i due zoccoli il puledro di Pirene», dove il verbo σπάω sta per σπαράσσω come in *S. Ant.* 1003 σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους. L'immagine è tuttavia quantomeno discutibile, poiché non esiste alcuna rappresentazione, né letteraria né figurativa, della Chimera che «dilania» Pegaso. Heath 1762 proponeva dunque di accettare soltanto la correzione θοροῦσα per θ' ὀρῶσα, ma in tal caso, come fa notare Denniston 108 *ad l.* l'accusativo πῶλον sarebbe privo di un verbo reggente, non potendo dipendere né da ἔσπευδε né da θοροῦσα, entrambi intransitivi. Radermacher 1900, 150s., proponeva dunque φοροῦσα, ma parimenti non esistono attestazioni per una Chimera che «porti» Pegaso. L'agile intervento ὀρῶσα sembra dunque la soluzione più semplice.

**V. 476 ἄορι δ' ἐν φονίωι τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον.** ἄορι δ' ἐν è intervento di Hartung 1850 per il trådito ἐν δὲ δορί, che oltre a non essere corretto metricamente per via della desinenza breve del dativo, dove è invece richiesta una lunga (il metro dovrebbe essere *6da*, sebbene, trattandosi di un epodo, non si abbia la conferma certa data dal modello responsivo), offre un senso poco accettabile: una lancia decorata a sbalzo con rappresentazioni di cavalli risulta forse troppo poco realistica persino per l'armatura di Achille realizzata dal fabbro divino<sup>141</sup>. Non convince invece l'argomentazione di Distilo

<sup>141</sup>In Omero peraltro, la lancia di Achille è di legno del Pelio, data Peleo a Chirone perché con essa Achille facesse strage di eroi: vd. *Hom. Il.* XVI 141s. Sulla lancia di Achille, la μέλιη, vd. Shannon 1975, Snodgrass 1964.

2012, 211 *ad l.* che pure accetta l'emedamento: «δόρυ è la lancia [...] mentre la tradizione e questo dramma in più luoghi ricorda che Agamennone fu ucciso con la spada e con l'ascia». Il passo si riferisce tuttavia alle armi di Achille, e non a quelle con cui Clitemestra uccise Agamennone. L'intervento di Hartung è ad ogni modo da accettare e si pone sulla scia di quello di Musgrave 1778 ἐν δ' ἄορι, che tuttavia non sanava il problema metrico. Ἄορ, -ορος è il pugnale degli eroi omerici, attestato ad esempio per Odisseo in *Il.* X 484. La spada fa inoltre parte dell'armatura di Agamennone in *Hom.* Il XI 30ss., dove, indicata con il sostantivo ξίφος, viene descritta come ornata di borchie d'oro. Il sostantivo ἄορ, -ορος è invece impiegato in riferimento alla stessa spada di Agamennone in *Il.* XI 239. Sebbene l'armatura di Achille descritta da Omero in *Il.* XVIII 478-613 non comprendesse un pugnale si è sopra visto come Euripide abbia introdotto numerose innovazioni in merito, sia relative alla modalità di consegna della panoplia stessa (vd. *ad v.* 442), sia in merito ai σήματα rappresentati sulle armi (vd. *ad v.* 452): non è dunque improbabile che l'introduzione del pugnale sia una sua innovazione.

**ἔπαλλον.** I cavalli «galoppino» sull'elmo di Achille, ed intorno a loro si leva la «nera polvere», κελαινά ... κόνις, dove l'aggettivo è a mio avviso da concordare con il sostantivo κόνις e non con νῶτα (in riferimento al dorso dei cavalli), ma vd. contra Denniston *ad l.* Il verbo è il medesimo utilizzato all'inizio per il delfino, che guizzava, ἔπαλλε (v. 434), intorno alle scure prue, πρώραις κυανεμβόλοις (v. 435). Si riscontra dunque il medesimo andamento evidenziato prima per l'immagine del canto, che è evocata dapprima dal giocoso φίλανλος δελφίς del verso 435 e poi dalla sinistra ἀοίδιμον ἄγραν del v. 470; peraltro il colore nero della polvere che si leva attorno ai cavalli richiama l'azzurro scuro delle prue attorno a cui il delfino guizza. Vd. in merito a tale 'andamento' supra *ad v.* 470s. e Callen King 1980, 207.

**V. 483s. τοιγάρ σοὶ ποτ' οὐρανίδαί / πέμψουσιν θανάτου δίκαν.** Questo è il testo stampato da Diggle per il tradito τοιγάρ σε ποτ' οὐρανίδαί / πέμψουσιν θανάτοισι κἄν, testo che non risulta soddisfacente sia per il plurale θανάτοισι sia, e soprattutto, per la particella κἄν che risulta priva di significato in questo contesto. I versi sono stati approfonditamente analizzati da Diggle 1977, 112ss., che ha ben esposto e spiegato i due ordini di problemi. Le sue argomentazioni sono state già riprese e ripetute da Basta Donzelli 1992, 120s. e Distilo 2011, 187ss., perciò vi si dedicheranno in questa sede poche parole riassuntive. Per quanto riguarda il sostantivo θανάτοισι in dipendenza dal verbo πέμπω, Diggle (*l. cit.*) fa infatti notare come la difficoltà sussista sia nel dativo – non giudicando probanti i paralleli offerti da Denniston *ad l.* E. *IT* 159 Αἶδαι πέμπψας, *Hom. Il.* I 3 Ἄιδι προίασεν, in quanto



«Hades is a place, death is not»<sup>142</sup> –, sia nel plurale: il termine θάνατος, in riferimento alla morte di una singola persona, è usato in poesia al plurale o quando ci sia già un altro plurale nella frase (cf. e.g. S. *Tr.* 1276s. μεγάλους μὲν ἰδοῦσα νέους θανάτους, /πολλὰ δὲ πῆματα <καὶ> καινοπαθῆ, S. *El.* 206 θανάτους αἰκεῖς διδύμειν χειροῖν), o quando il sostantivo a cui si riferisce sia esso stesso al plurale (cf. e.g. A. *Cho.* 51ss. ἀνήλιοι βροτοστρυγεῖς / δνόφοι καλύπτουσι δόμους / δεσποτῶν θανάτοισι), o quando si tratta di una morte molto compianta, come quelle a cui si riferiscono i passi appena citati e gli altri riportati da Diggle 1977, 113. Diggle cita inoltre, a tal proposito, l'affermazione dello Pseudo-Longino, 23.3 χυθεῖς εἰς τὰ πληθυντικὰ ὁ ἀριθμὸς συνεπλήθυσεν καὶ τὰς ἀτυχίας a proposito del passo sofocleo *OT* 1403ss. ὦ γάμοι, γάμοι, / ἐφύσαθ' ἡμᾶς καὶ φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτ' ὅσπερ ἀδελφοὺς παῖδας. Il plurale θανάτοισι del nostro passo non rientra dunque in nessuna di queste categorie, e sono perciò da escludere le proposte che lo mantenevano nel testo, come ad esempio θανάτοισι· σὺν di Dindorf 1833, θανάτοις· ἧ μὲν di Nauck, accettato da Weil 1868 e Wecklein 1898 o la proposta di Schenkl 1874 θανάτοις· ἧ σὺν, stampata da Murray. Diggle dunque, per evitare il plurale θανάτοις e correggere la particella κἄν in qualcosa di intellegibile, stampa dunque il testo sopra citato (τοιγάρ σοι [σε L] ποτ' οὐρανίδαι / πέμψουσιν θανάτου δίκαν «therefore the gods will send you punishment for his death»<sup>143</sup>), ponendosi su una strada già battuta da Murray, che in apparato aveva proposto τοιγάρ σοι [σε L] ποτ' οὐρανίδαι / πέμψουσιν θανάτοις δίκαν: «per questo gli dei un giorno ti invieranno una punizione per la sua morte». «θανάτοις è, in tal modo, riferito ad Agamennone e non più a Clitemestra e il plurale troverebbe ragione nel fatto che questi è stato, al contrario della moglie, molto compianto dai figli».<sup>144</sup> Modificando θανάτοις in θανάτου, Diggle ne fa un genitivo di colpa di uso tragico come E. *El.* 977 φόνου... δίκας, *IT* 339 δίκας ... σφαγῆς e *Or.* 500 αἵματος δίκην. A questo emendamento hanno tuttavia posto delle obiezioni Cropp 133s. *ad l.* e Basta Donzelli 1992, 120, riprese da Distilo 2011, 189ss. Cropp *l. cit.* fa infatti notare come l'espressione θανάτου δίκη più che «punizione per la sua morte» sembri infatti significare «condanna a morte», sulla base di Pl. *Ap.* 39 b ὑφ' ὑμῶν θανάτου δίκην ὀφλῶν, dove l'espressione assume proprio quest'ultimo significato. Basta Donzelli 1992, 121 se da un lato sviscerisce tale obiezione notando come nel passo platonico il significato di «condanna a morte» sia determinato «dalla locuzione tecnica, propria dell'area giuridica, δίκην ὄφλον = 'damnor', 'debitor sum ob rem iudicatam', 'sono dichiarato colpevole in un processo' e come, «stando almeno a *ThGL* e *LSJ*<sup>9</sup> s.v. ὀφλισκάνω, quest'uso non

<sup>142</sup>Diggle 1977, 113.

<sup>143</sup>Diggle 1977, 114.

<sup>144</sup>Distilo 2011, 189.

sembrerebbe documentato prima di Platone (*Ap.* 39b, *Lg.* 856d; in *ThGL* è citato anche Diog. Laert. V 77)», d'altro canto mette in evidenza un'altra possibile pecca dell'emendamento di Diggle. La studiosa fa infatti notare che «nei casi in cui la colpa consiste in un delitto di sangue l'uso tragico comporta solitamente una formula con αἷμα o formule equivalenti, perlopiù abbreviate», citando a tal proposito E. *Andr.* 1108 πατρός αἵματος ... δίκην, *HF* 43 μήτρωσιν ἐκπράξωσιν αἵματος δίκην, *Or.* 332 (Εὐμενίδες)... αἵματος / τινύμεναι δίκαν, 500 *cit. supra*, 1649 δίκην ... αἵματος μητροκτόνου. Sulla base di ciò, Basta Donzelli non reputa cauto accettare la proposta di Diggle e preferisce stampare il testo trådito tra croci. Da ultimo invece Distilo 2011, 191 a partire dalle obiezioni avanzate da Basta Donzelli *cit. supra*, avanza una propria proposta di emendamento, mantenendo il trådito σε al v. 483 e proponendo, per il verso successivo, θάνατον εἰς κακόν (dando luogo ad un dimetro giambico): «pertanto gli dei ti manderanno verso una morte funesta», supponendo una corruzione di origine paleografica che da ΘΑΝΑΤΟΝΕΙΣΚΑΚΟΝ abbia portato, in séguito a sviste dei copisti, a ΘΑΝΑΤΟΙΣΙΚΑΝ. La proposta avrebbe il vantaggio di conservare il trådito σε al verso precedente, ma la stessa Distilo ammette la scarsa probabilità di una corruzione di questo tipo: «Paleograficamente una soluzione del genere non è semplice, tuttavia si potrebbe tracciare un'ipotesi di quanto potrebbe essere accaduto [...]. Una volta caduto il gruppo KO per errore di aplografia, il nesso θάνατον εἰς καν non aveva senso: è stato facile pensare che il testo così trådito si fosse generato a causa di un errore di diplografia –ov –av e del conseguente inserimento di ε- per dare un senso a –ις, dal momento che la preposizione senza l'aggettivo non si spiegava. Il dativo aveva senso con πέμπω e il plurale sembrava l'unica soluzione paleograficamente spiegabile. Infine l'inserimento di ι, per ragioni metriche, rendeva il verso identico a quello successivo, *ia cre*, e ciò sembrava conferirgli una certa attendibilità». Sembra dunque difficile che possa essersi originata una corruzione di questo tipo, specie a partire da un testo molto semplice come sarebbe un eventuale θάνατος εἰς κακόν, che anzi sembra forse troppo semplice, quasi banale: che il matricidio, con tutte le implicazioni che avrà nel finale, venga semplicemente definito un κακός θάνατος sembra forse riduttivo.

Tra le due proposte, quella di Diggle sembra dunque da preferire: l'obiezione di Basta Donzelli per cui altrove un delitto di sangue viene sempre espresso con sostativi quali αἷμα, φόνος *et sim.* è indebolita dalla constatazione per cui l'uccisione di Agamennone da parte di Clitemestra non si configura, in realtà, come un delitto di sangue vero e proprio; il problema, semmai, potrebbe stare nella definizione dell'uccisione di Agamennone come un θάνατος: tale definizione risulta forse riduttiva per una morte di tale portata e di tali

conseguenze come quella del sovrano, morte che, peraltro, è un assassinio, un φόνος appunto, e non un semplice θάνατος, termine che può valere anche come «morte naturale», vd. LSJ<sup>9</sup> 784 s.v. Tuttavia, se si amplia lo sguardo all'epodo nel suo complesso, tale definizione non risulta forse riduttiva poiché la portata e la gravità dell'uccisione di Agamennone viene ben specificata ai versi precedenti, vv. 479 – 481 τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων / ἔκανεν ἀνδρῶν, Τυνδαρί, / σὰ λέχεια, κακόφρον κόρα. Inoltre, il fatto che l'espressione θανάτου δίκη, nel passo platonico citato da Cropp e Basta Donzelli, abbia il significato di «pena di morte», potrebbe paradossalmente avallare l'inserimento di tale espressione nel nostro passo, che dunque potrebbe avere un significato ambiguo: l'espressione potrebbe essere intesa sia nella traduzione data da Diggle 1977, 115 «therefore gods will send you punishment for his death», sia come «pertanto gli dei ti manderanno una punizione che consiste nella morte / ti condanneranno a morte»: contrariamente a quanto affermato da Basta Donzelli 1992, 121, l'espressione θανάτου δίκη nel senso di «pena di morte / condanna a morte» è attestata anche prima di Platone in autori per lo più contemporanei di Euripide: cf. e.g. Thuc. 3.81 θανάτου δίκη κρίνεσθαι e vd. LSJ<sup>9</sup> 784, 2 s.v. θάνατος per altre espressioni simili in cui il genitivo θανάτου indica la pena a cui si è condannati. Sebbene dunque l'espressione θανάτου δίκη in tragedia non venga mai impiegata, il pubblico doveva comunque essere avvezzo a tale formula e non è escluso che alcuni potessero interpretarla nell'accezione di uso più quotidiano e prosastico di «condanna a morte», altri magari secondo l'uso tragico che sta alla base della traduzione di Diggle, «punizione per la sua morte».

La proposta di Diggle sembra dunque la più attraente e si sarebbe tentati di metterla a testo; tuttavia le piccole debolezze, analizzate sopra, che essa dopotutto presenta inducono alla cautela: nell'impossibilità di trovare una soluzione alternativa totalmente soddisfacente è forse opportuno seguire Basta Donzelli nel reputare irrimediabilmente corrotto il passo.

*Il primo stasimo (vv. 432-486): testo e traduzione.*

στρ. α

Χο. κλειναὶ νᾶες, αἶ ποτ' ἔβατε Τροίαν  
τοῖς ἀμετρήτοις ἔρετμοῖς  
πέμπουσαι χορεύματα Νηρήιδων,  
ἴν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ- 435  
φῖς πρόιραις κυανεμβόλοι-  
σιν εἰλισσόμενος,  
πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος  
κοῦφον ἄλμα ποδῶν Ἀχιλῆ  
σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωίας 440  
ἐπὶ Σιμουντίδας ἀκτάς.

ἀντ. α

Νηρήιδες, δ' Εὐβοΐδας ἄκρας λιποῦσαι,  
Ἥφαιστου χρυσέων ἀκμόνων  
μόχθους ἀσπιστὰς ἔφερον τευχέων  
ἀνά τε Πήλιον ἀνά τ' ἐρυ- 445  
μνᾶς Ὅσσας ἱερὰς νάπας·  
Νυμφαΐας σκοπιᾶς  
ἄκρας ματεῦσ' ἔνθα πατήρ  
ἰπτότας τρέφεν Ἑλλάδι φῶς  
Θέτιδος εἰναλίας γόνον 450  
ταχύπορον πόδ' Ἀτρείδαις.

433 ἔβατε Tr. || 434 χορεύματα Diggle || 436 φίλαυλος Tr. et Ar. Ra. 1317, φιλάδελφος <L>, P || 439 Ἀχιλῆ Heath 1762, Ἀχιλλῆ L || 440 Τρωίας Seidler 1813, τρωίας L || 442 Εὐβοΐδας Seidler 1813, Εὐβοΐδας L : ἄκρας Orelli 1814, ἀκτάς L || 445 ἐρυμνᾶς Wilamowitz 1875 || 448 ἄκρας ματεῦσ' Page, κόρας μάτευσ' L || 450 εἰναλίας Kvičala 1879.

στρ. β

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν  
Ναυπλίους βεβῶτος  
τᾶς σᾶς, ὧ Θετίδος παῖ,  
κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλωι 455  
τοιιάδε σήματα, δείματα  
Φρύγια, τετύχθαι·  
περιδρόμωι μὲν ἵτυος ἔδραι  
Περσέα λαιμοτόμον ὑπὲρ ἀλὸς  
ποτανοῖσι πεδίλοις κορυφὰν Γοργόνοσ ἴσχειν, 460  
Διὸς ἀγγέλωι σὺν Ἑρμᾶι,  
τῶι Μαΐας ἀγροτῆρι κούρωι.

ἀντ. β

ἐν δὲ μέσωι κατέλαμπε σάκει φαέθων  
κύκλος ἀλίιοιο 465  
ἵπποισ ἄμ πτεροέσσαισ  
ἄστρον τ' αἰθέριοι χοροί,  
Πλειάδες Ἰάδες, Ἔκτορος  
ὄμμασι τροπαῖοι·  
ἐπὶ δὲ χρυσοτύπωι κράνει 470  
Σφίγγεσ ὄνυξιν ἀοίδιμον ἄγραν  
φέρουσαι· περιπλεύρωι δὲ κύτει πύρπνοοσ ἐσπευ-  
δε δρόμωι λέαινα χαλαῖσ  
Πειρηναῖον ὀρῶσα πῶλον. 475

**452** τινοσ Victoriuσ, τινὲσ L || **460** πεδίλοισ κορυφὰν Herwerden 1874, πεδίλοισι φὺὰν L || **465** ἀλίιοιο Wilamowitz GV || **466** ἄμ Seidler 1813, ἀντὶ L || **469** τροπαῖοι Barnes 1694, τροπαῖοισ L || **470** χρυσοτύπωι Seidler 1813, χρυσεοτύπωι L || **475** ὀρῶσα Bothe, θ' ὀρῶσα L

ἔπωδ.

ἄορι δ' ἐν φονίῳ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον,

κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἴετο κόνις.

τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων

ἔκανεν ἀνδρῶν, Τυνδαρί,

480

σὰ λέχεα, κακόφρον κόρα.

τοιγάρ σε ποτ' οὐρανίδα

πέμπουσιν ἴθανάτοισι· κἄν᾽

ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν

485

ᾧσομαι αἶμα χυθὲν σιδάρωι.

**476** ἄορι δ' ἐν 1850, ἐν δὲ δορι L || **480s.** Τυνδαρί, / σὰ λέχεα Seidler 1813, Τυνδαρίς ἀλέχεα L || **481** κακόφρον Radermacher 1891, κακόφρον L || **κόρα** Dindorf 1833, κοῦρα L || **483** σοί Murray, σέ L || **485** ἔτ' ἔτι Seidler 1813, ἔτι ἔτι L || **486** ᾧσομαι Erfurdt 1811, ᾧσομ' L

*Strofe α.*

CO. Navi famose, che un tempo a Troia andaste  
guidando, con gli innumerevoli remi,  
le danze delle Nereidi,  
dove il delfino amante dell'aulo  
guizzava volteggiando attorno  
alle scure prore,  
conducendo alle Troiane sponde del Simoenta  
Achille, il figlio di Teti agile al salto,  
con Agamennone.

*Antistrofe α.*

Le Nereidi, lasciati i promontori dell'Eubea,  
portavano fatiche scudate, le armi d'oro  
dell'incudine di Efesto  
sul Pelio e sulle sacre valli  
dello scosceso Ossa:  
per le cime delle vette sacre alle Ninfe  
cercano dove  
il padre cavaliere allevò la luce dell'Ellade,  
il germoglio della marittima Teti,  
pié veloce per gli Atridi.

*Strofe β.*

Da un uomo giunto da Troia  
al porto di Nauplia seppi,  
o figlio di Teti, che  
nel cerchio del tuo famoso scudo  
erano forgiate figure di tal fatta,  
terrore per i Frigi:  
nel bordo esterno del cerchio  
Perseo tagliatore di gole con calzari alati  
brandiva sul mare la testa della Gorgone,  
assieme ad Hermes, messaggero di Zeus,  
il dio agreste figlio di Maia.

*Antistrofe β.*

Nel mezzo dello scudo brillava il lucente  
disco del sole  
con cavalli alati  
ed i celesti cori di stelle,  
le Pleiadi, le Iadi: capaci di volgere in fuga  
Ettore al solo guardarli.  
Sull'elmo dorato vi erano  
Sfingi che con le unghie ghermivano la preda canora,  
e sulla corazza che avvolgeva i fianchi la leonessa spirante fuoco  
correva sugli zoccoli  
alla vista del puledro di Pirene.



*Epodo.*

Sulla lancia mortale cavalli scalpitavano sulle quattro zampe,  
e la nera polvere si diffondeva attorno ai loro dorsi.

Il re di tali eroi provati dalla lancia  
il tuo letto uccise, o Tindaride,  
donna malvagia.

Perciò gli dei celesti un giorno  
†ti manderanno a morte†.

Allora, allora io vedrò sangue purpureo  
scorrere giù dal tuo collo trafitto dal ferro.

*Il primo stasimo (vv. 432-486): interpretazione metrica*

**Strofe e antistrofe α, vv. 432-441 = 442-451**

432 – – – ∪ –  – ∪ ∪ –  ∪ – –	442 – – – –  – ∪ ∪ –  ∪ – –	wil ba
433 – ∪ – –   – ∪ ∪ –	443 – – – –  – ∪ ∪ –	wil
434 – – – ∪ – ∪ ∪ – – –	444 – – – – – ∪∪ –  – –	wil sp
435 ∪∪ ∪  – ∪ ∪ –  ∪–	445 ∪∪ ∪ – ∪ ∪ ∪∪ ∪ –	gl
436 – –  – ∪ ∪ –  ∪ –	446 – –  – ∪ ∪ –  ∪ –	gl
437 – –  – ∪ ∪ –	447 – –  – ∪ ∪ –	dod B
438 ∪ – – –  – ∪ ∪ –	448 ∪ – – –  – ∪ ∪ –	wil
439 – ∪ – ∪∪  – ∪ ∪ –	449 – ∪ – ∪∪  – ∪ ∪ –	wil
440 ∪∪ ∪  – ∪ ∪ – ∪ –	450 ∪∪ ∪  – ∪ ∪ – ∪ –	gl
441 ∪∪ ∪  – ∪ ∪ – –	451 ∪∪ ∪  – ∪ ∪ – –	pher

**Strofe e antistrofe β, vv. 452-463 = 464-475**

452 – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –	464 – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –	5da cat.
453 – ∪ – ∪ – –	465 – ∪ – ∪ – –	ith
454 – –  ∪ ∪ –  – –	466 – –  ∪ ∪ –  – –	pher
455 – –  – ∪ ∪ –  ∪–	467 – –  – ∪ ∪ –  ∪–	gl
456 – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	468 – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	3da
457 ∪ ∪∪ ∪ – –	469 – ∪ ∪∪ – –	ia penth.
458 ∪∪ ∪ – ∪ ∪ ∪∪ ∪ –	470 ∪∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ –	gl
459 – ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ ∪–	471 – ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ ∪–	2da ia
460/1 ∪–– ∪∪–– ∪∪–– ∪∪––	472/3 ∪–– ∪∪–– ∪∪–– ∪∪––	ba 3io
462 ∪∪ – ∪ – ∪ – –	474 ∪∪ – ∪ – ∪ – –	enop
463 – – – ∪ ∪ – ∪ – –	475 – – – ∪ ∪ – ∪ – –	hipp

**Epodo (vv. 476-486)**

476/7 – ◡ ◡| – ◡ ◡| – ◡ ◡| – ◡ ◡| – ◡ ◡| – –

478 ◡ – –| – ◡ –| – ◡◡ ◡ –

479 – – ◡ –| ◡ ◡◡ ◡ –

480 ◡ ◡ ◡ –| – – ◡ –

481 ◡◡ ◡◡ ◡ ◡◡| – ◡ –

482 – –| ◡ ◡ – |◡ –

483 – – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

484 – – –†◡ ◡ – ◡ –†

485 ◡ ◡◡ ◡ ◡◡|◡◡ ◡ –

486 – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –

6da

ba cr ia

2ia

ba ia *vel* cr ia

ia cr

gl.

prosod.

gl?

ia cr

decasill. alc.

## Il secondo stasimo (vv. 699-746)

Il secondo stasimo dell'*Elettra* viene cantato dal Coro subito dopo la pianificazione dell'uccisione di Egisto, e immediatamente prima dell'esecuzione. Questo dato non è casuale: lo stasimo narra della contesa per il potere tra Atreo e Tieste, e di come quest'ultimo rubò l'agnello dal vello d'oro che Pan aveva mandato ad Atreo come segno di sovranità; dunque Zeus, come punizione, provocò uno sconvolgimento dell'ordine celeste. La storia, relativa alla dimensione favolosa di un mondo lontano e mitico, si collega comunque al tessuto narrativo nella misura in cui l'adulterio di Tieste ed Eroe richiama l'adulterio di Egisto e Clitemestra; quest'ultima inoltre viene direttamente interpellata alla fine del canto: tale mito, per quanto, a detta del Coro, di dubbia credibilità, avrebbe dovuto distogliere Clitemestra dal suo crimine. Questo stasimo, così come il primo, (vv. 432-486) ha a lungo sofferto di giudizi negativi da parte della critica, che affondavano le loro radici nella famosa definizione di «dithyrambische Stasima» data da Kranz 1933, 254 ad alcuni stasimi dell'ultimo Euripide: si tratterebbe di canti di pura evasione, svincolati dall'azione drammatica, in cui il Coro indulgerebbe in immagini di feste, canti e fughe in mondi lontani o in un passato mitico. Anche questo stasimo, assieme al primo (vv. 432-486), dopo essere stato giudicato da molta critica come svincolato dall'azione drammatica<sup>145</sup>, è stato tuttavia 'riabilitato' dagli studi che hanno fatto séguito al lavoro di O'Brien (1064)<sup>146</sup>: è stato infatti messo in evidenza come entrambi gli stasimi si inseriscano in realtà nel tessuto narrativo del dramma in molteplici modi e a più livelli<sup>147</sup>, e, per quanto riguarda il secondo, non semplicemente tramite il parallelismo instaurato tra l'adulterio di Tieste nel mito e quello di Egisto nel dramma, o tramite l'apostrofe diretta a Clitemestra nell'ultima strofe. Zeitlin 1970 ha infatti ben messo in luce come l'immagine delle celebrazioni che si tengono in Argo in onore dell'agnello dal vello d'oro descritte nella prima antistrofe (vv. 714-726) richiami il motivo delle feste in onore di Hera durante le quali la tragedia è ambientata e a cui Elettra si rifiuta di partecipare (vv. 170ss.). Esse costituiscono una sorta di cornice, di esempio di regolarità e normalità culturale, a cui fanno da contrappeso i vari rituali rappresentati nel dramma, presentati tutti (ad eccezione del sacrificio offerto da Oreste sulla tomba del padre, vv. 90-93) come irregolari o distorti (così ad esempio l'uccisione di Egisto da parte di Oreste, effettuata mentre la vittima sta officinando un sacrificio in onore delle ninfe, e soprattutto il matricidio, perpetrato con il pretesto di far

---

<sup>145</sup> Vd. supra pp. 87ss.

<sup>146</sup> Sebbene ripresa, su differenti basi argomentative, da Gellie 1981.

<sup>147</sup> Sugli eccessi a cui tale linea interpretativa, a partire dal lavoro di O'Brien (1964) è tuttavia giunta, vd. supra pp. 3ss.

celebrare a Clitemestra un sacrificio in favore del presunto figlio di Elettra). Sarà infine Clitemestra stessa a divenire vittima sacrificale per mano dei suoi stessi figli: la sua uccisione verrà definita un πρόσφαγμα dal Coro (v.1174) e un κατάρχεσθαι da Oreste (v. 1222), impiegando dunque dei termini afferenti alla sfera del linguaggio sacrificale (vd. in merito *infra* ad v. 1222).

Anche l'immagine dell'agnello, centrale nel secondo stasimo, ha un peso rilevante nell'economia del dramma: Oreste sacrifica un agnello sulla tomba del padre e il personaggio del Pedagogo, colui che riconoscerà Oreste e che con la sua guida sarà fondamentale nel mettere in atto il *mechanema* dell'uccisione di Egisto, compare in scena proprio portando un agnello in onore dei nuovi arrivati Oreste e Pilade (v. 487s.). Come notato sempre da Zeitlin 1970, 654, «the golden lamb is the emblem of the wealth of the house now enjoyed by Aegisthus and Clytemnestra as their royal prerogative [...]. Yet the lamb itself was the symbol of kingship for Argos in the past, and it is still the symbol of kingship in the present, both as Orestes' sacrifice on Agamemnon's tomb, the token by which he is recognized and regains his royal identity, and as the lamb for feasting brought by the Old Man». Zeitlin riprende qui una argomentazione di Kubo 1967, un contributo che evidenzia come gli antichi miti trovino una 'attualizzazione' o, per così dire, un 'rinnovamento' nel mito rappresentato nell'*Elettra*: quando gli spettatori ascoltano dal Coro la storia per cui Pan portò dai monti argivi un agnello dal vello d'oro (v. 754s.), non possono non ricordare la precedente entrata in scena del Pedagogo con un agnello in braccio: «The style and content of the stasimon thrill the audience with a fresh discovery that the scene visually acted an instant ago was not in reality Euripides' strange invention, but a theatral image projected and repeated from the older myth of the Pelopidae [...]. The older myth [...] regenerates its essential clarity within the title myth of the play»<sup>148</sup>.

La storia della contesa tra Atreo e Tieste, del furto dell'agnello d'oro e del successivo sconvolgimento dell'ordine cosmico ad opera di Zeus, figura per la prima volta proprio in questo stasimo dell'*Elettra*; ricompare poi, sempre in Euripide, in un oscuro passo dell'*Oreste* in cui Elettra racconta questa vicenda come inizio dei mali della stirpe di Atreo e in un frammento dal *Tieste* (fr. 397 b K.) in cui sembra però che Euripide si rifaccia ad un altro filone della leggenda, oppure che in una certa misura razionalizzi il mito (vd. *infra*). Questa leggenda è infatti piuttosto sfaccettata, e le altre fonti che vi fanno riferimento (Pl. *Pol.* 269e, Apollod. *Epitom.* II.12, Strab. I.15, Tzet., *Chil.* I.425, *Schol. E. Or.* 998, *Schol. Il.* II.104) la narrano in maniera leggermente diversa le une dalle altre: nell'*Elettra* e nell'*Oreste* il prodigio celeste viene provocato da Zeus come reazione

---

<sup>148</sup>Kubo 1967, 20.

all'empietà di Tieste, mentre in Apollodoro e in Tzetze esso è un mero espediente per restituire il potere ad Atreo (Zeus mandò Hermes ad Atreo e gli disse di stipulare con Tieste un patto in base a al quale Atreo sarebbe diventato re se il sole avesse modificato il suo corso; Tieste fu d'accordo, e allora τὴν δύσιν εἰς ἀνατολὰς ὁ ἥλιος ἐποιήσατο [Apollod., *Epit.* 12.4-5]). Lo scolio al passo dell'*Oreste* riporta tre versioni: nella prima, il rovesciamento dell'ordine celeste è semplicemente un τεκμήριον dell'ἀσθήβεια di Tieste, e non si fa menzione di Zeus; la seconda concorda con le versioni euripidee circa una punizione di Zeus per l'empietà di Tieste; nella terza versione Atreo, per riconquistare il potere in seguito all'inganno di Tieste, come prova della sua σοφία annuncia che il sole e le stelle cambieranno il loro corso; il prodigio effettivamente accade, ed egli riconquista il potere; segue poi un tentativo di spiegazione razionale di tale fenomeno. Nella letteratura latina invece, lo stravolgimento dell'ordine celeste diventa una reazione di Zeus per l'orrore del banchetto che Atreo offrì a Tieste, imbandendogli le carni dei figli: questa versione appare in Seneca, *Thyestes* 785 ss., Hyg. *Fab.* 88 e 258, Ov. *Am.* 3. 12. 39.

Come il primo stasimo, incentrato sulla rievocazione della spedizione a Troia e su una originale descrizione dello scudo di Achille, per poi tornare all' 'attualità' della rappresentazione con un'apostrofe diretta a Clitemestra, anche il secondo costituisce un'apparente fuga attraverso il tempo in una dimensione mitica e favolosa: in essa il Coro sembra evadere, dilettrandosi in immagini di feste, canti e scintillii d'oro prima del racconto della ἡλίου μετάστασις e del diretto riferimento a Clitemestra, con cui si riallaccia all'azione drammatica. Un simile andamento, per cui dalle immagini festose delle celebrazioni in onore dell'agnello si passa ad immagini 'negative' e paurose, come il racconto dello stravolgimento dell'ordine celeste, si riscontra anche nel primo stasimo, dove si va dalle immagini festose dei delfini che accompagnano le navi sulla rotta per Troia e delle Ninfe che recano le armi di Achille (vv. 432-456) ai terribili disegni rappresentati su queste ultime (452-478), per poi concludersi con l'immagine del collo trafitto di Clitemestra, spettacolo che il Coro si augura presto di vedere (vv. 486). In questo andamento Morwood 1981 ha individuato uno schema operante in realtà in tutta la tragedia: così ad esempio, le immagini di vittoria e di gioia con cui il Coro accoglie Oreste dopo l'uccisione di Egisto (859ss.) si tramuteranno in accenti di orrore e disperazione a matricidio appena compiuto (1182ss.). In questo andamento Morwood vedeva la rappresentazione, da parte di Euripide, dell'impossibilità di far corrispondere la realtà agli *standards* dei paradigmi mitici: tale rappresentazione trova una delle sue realizzazioni più efficaci proprio nella professione di scetticismo che caratterizza l'ultima strofe dello stasimo, in cui il Coro dichiara avere una συμκρὰ πίστις (vv. 737s.) nei confronti di simili

μῦθοι, affermando anzi che essi costituiscono un κέρδος (v. 744), un «guadagno», per il culto ufficiale. Così Morwood 1981, 366: «Now mythology offers a means of ordering and defining experience and suggests a world which has a logic that may correspond with justice. If the Chorus deny to the terrible destiny of the House of Atreus the structure of myth, all they leave us is the horror of a saga emptied of the divine element [...]. Thus the inability of art and myth to encapsulate or to reflect adequately the true nature of what they seek to convey is suggested in the progress of both these Choruses, from a pellucid ideal vision to evil, horror and death».

Non si tratta tuttavia dell'unica occorrenza, in Euripide, di simili espressioni di scetticismo: ad esempio, nel prologo dell'*Elena*, vv. 16-22, l'eroina, raccontando la storia del suo concepimento da parte di Leda e Zeus, esprime i suoi dubbi circa la verità della storia (εἰ σαφῆς οὗτος ὁ λόγος), così come in *IT* 793-94 dove il coro mostra scetticismo sempre nei confronti dello stesso mito: εἰ δὴ φάτις ἔτυμος. Interessante in proposito è anche un passo dell'*Eracle* in cui l'eroe esprime incredulità nei confronti delle storie relative a comportamenti indecorosi da parte degli dei, vv. 1341ss. ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἄ μὴ θέμις / στέργειν νομίζω δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν / οὔτ' ἠξίωσα πόποτ' οὔτε πείσομαι / οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι: vd. in merito Bond 1981, 400, che si mostra comunque cauto nell'affermare che Eracle sia qui il portavoce della visione di Euripide in merito, ed inserisce piuttosto queste affermazioni nell'ottica del contesto drammatico.

Tuttavia, a ben guardare, il *focus* dell'ultima strofe non è tanto sull'intera storia dell'agnello dal vello d'oro e dello stravolgimento cosmico, quanto sul motivo di tale sconvolgimento: θνατᾶς ἔνεκεν δίκας, «per una contesa tra mortali». Ciò che si mette in dubbio, è dunque, secondo Stinton 1976, 75, la correttezza e l'equità dell'intervento divino, che interviene in modo così drastico a danno dei mortali (δυστυχία βροτείωι, v. 741 s.) per una semplice disputa tra uomini. Questa interpretazione potrebbe trovare conferma nel fatto che tale affermazione rientra nel quadro di una tragedia in cui la critica verso l'operato divino è molto forte: basti pensare ai dubbi che attanagliano lo stesso Oreste prima del matricidio, quando si chiede se al posto di Apollo non avesse forse parlato un demone (v. 988) e all'esplicita critica avanzata dai Dioscuri nei confronti dello stesso oracolo (v. 1246 σοφὸς δ' ὄν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά). Alla luce di tutto ciò, più che ai passi dell'*Elena* e dell'*Eracle* sopra menzionati, in cui si dubita della verità dei miti, lo scetticismo qui espresso è meglio paragonabile a quanto si legge nel fr. 506 K. della *Melanippe Σοφή* in cui si dubita proprio dell'operato divino nei confronti degli uomini:

Melanippe mette infatti in discussione che gli dei, e Zeus in particolare, siano a conoscenza di tutti gli errori umani e che inviino per ognuno di essi una punizione:

δοκεῖτε πηδᾶν τὰδικήματ' εἰς θεοὺς  
περοῖσι, κάπειτ' ἐν Διὸς δέλτου πτυχαῖς  
γράφειν τιν' αὐτά, Ζῆνα δ' εἰσορῶντα νιν  
θνητοῖς δικάζειν οὐδ' ὁ πᾶς ἄν οὐρανὸς  
Διὸς γράφοντος τὰς βροτῶν ἁμαρτίας  
ἐξαρκέσειεν οὐδ' ἐκείνας ἄν σκοπῶν  
πέμπειν ἐκάστωι ζημίαν κτλ.

Questo non significa che il Coro dell'*Elettra* (e dunque Euripide, se il coro può essere considerato il suo portavoce) affermi di credere alla storia raccontata: già il fatto che essa, in *incipit* di stasimo, venga definita una κληδὼν tra antiche φήμαι, la qualifica come una diceria, una voce; la questione se fosse vera o meno, come suggerisce Stinton<sup>149</sup>, evidentemente non riguardava Euripide come drammaturgo.

---

<sup>149</sup>Stinton 1976, 75.



**Vv. 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ἡματέρος Ἀργείων† ~ 713 θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι.** Il testo dello stasimo presenta numerosi problemi e le difficoltà iniziano già dal primo verso, in cui, secondo il testo e la colometria di L e P, ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος Ἀργείων non offre esatta responsione con il verso 713 dell'antistrofe, θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι.

υ υ - υ υ - υ υ - - -  
v. 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος ἀργείων *2an*

in responsione con

υ υ - υ υ - υ - - υ -  
v. 713 θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι *an + do vel 2reiz*

Un tentativo di soluzione che non presupponeva interventi sul testo era stato proposto dal Wilamowitz<sup>150</sup>, che tramite un diverso arrangiamento colometrico otteneva, in strofe e antistrofe, un enoplio seguito da un *hemiepes* femminile; tuttavia la sinafia a cui questa interpretazione darebbe luogo (vv. 699s. ἀργεί-|ων, vv. 713s. χρυσήλα-|τοι), assieme all'accorgimento prosodico di considerare breve la sillaba χρυ- di χρυσήλατοι, producono una disposizione dal carattere vagamente artificiale.

Murray cercava di risolvere il problema trasponendo ἄρνα al v. 699 dal verso 705, accogliendo l'emendamento *metri causa* ματρός di Dindorf 1833 e optando per una diversa sistemazione colometrica:

υ υ - υ υ - υ - -  
ἀταλᾶς ὑπὸ ματρός <ἀρν'> *gl*  
- - -  
Ἀργείων *mol*  
ματρός Dindorf 1833  
  
in responsione con  
υ υ - υ υ - υ - -  
θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυ- *glyc.*  
- υ -  
-σήλατοι *cr*

Con questo assetto, l'eventuale responsione tra cretico e molosso non creerebbe problemi in quanto ampiamente attestata, ma la trasposizione di ἄρνα si configura come un intervento pesante, creando un eccessivo *enjambement* tra il complemento oggetto, che verrebbe così a trovarsi al v. 699, e il verbo del 705; ma soprattutto romperebbe l'elegante e molto probabilmente voluto parallelismo tra l'*incipit* del v. 705 χρυσέαν ἄρνα in responsione con 719 χρυσέας ἄρνός (secondo la colometria dei manoscritti).

<sup>150</sup>Wilamowitz *GV*, 214.

Tuttavia, prima di cercare degli arrangiamenti colometrici che possano far tornare la responsione, è opportuno innanzitutto chiarire il significato di questi versi e capire dove celino delle corrotte; Denniston ad esempio, che nella sua edizione stampa il testo di Murray, esprime nel commento le sue perplessità circa il testo trådito, in particolare in merito al v. 713; Diggle ritiene irrimediabilmente corrotto il nesso ματέρος ἀργείων del 699 mentre la Basta Donzelli pone tra croci ἐπίτναντο χρυσήλατοι al v. 713.

Ciò che risulta immediatamente evidente, nella prima strofe, è la complicatezza della sintassi: al di là della costruzione molto articolata della frase, non è infatti chiara la dipendenza del genitivo Ἀργείων ὀρέων, che, secondo Denniston, «depends on πορεύσαι, ‘brought from’, or on ματρός or ἄρνα: more probably, on κληδών or φήμη»<sup>151</sup>; supponendo che il genitivo dipenda da uno di questi quattro sostantivi, avrebbe valore di provenienza, ma non si riscontrano altri casi di genitivo di provenienza in dipendenza da un sostantivo, a meno che non si consideri come tale ἀκμώνων al v. 443 (vd. *supra ad l.*) dove tuttavia la sintassi è volutamente ambigua. Si potrebbe allora supporre che dipenda da πορεύσαι: «[...]Pan portò dai monti Argivi un agnello dal bellissimo vello d’oro»; per πορεύω usato transitivamente con un genitivo di moto da luogo non si riscontrano paralleli, ma questo uso del genitivo è comunque attestato con verbi come αἴρειν, λαμβάνειν (cf. e.g. *Il.* 4.746 ἐμεῦ δ’ ἔλετο μέγαν ὄρκον); Denniston apporta come parallelo *E. Ion.* 460 Ὀλύμπου χρυσέων θαλάμων πτάμενα, ma l’uso è leggermente diverso in quanto il verbo è intransitivo. Ad ogni modo questi problemi, e la mancanza di responsione, portano Diggle a ritenere corrotto il nesso ματέρος Ἀργείων. Il verso 713 non sembra tuttavia esente da difficoltà, che riguardano innanzitutto il significato dell’espressione θυμέλαι δ’ ἐπίτναντο χρυσήλατοι. E’ stato inteso «templi d’oro venivano aperti» (così Weil 1868 e 1877e Wecklein 1898, secondo una linea interpretativa che risaliva a Musgrave 1797 che traduceva «templa pandebantur aurata»; nella precedente edizione del 1778, 495 annotava a proposito di θυμέλη «atrium amplum et magnificum»). Ma θυμέλη può davvero significare «tempio»? E se così fosse, πίνημι può avere il significato di «aprire»? In LSJ<sup>9</sup> 809 è condivisa l’idea di Gow 1912 e Chantraine<sup>152</sup> di un’etimologia di θυμέλη da θύω: propriamente «luogo in cui si brucia» dunque «focolare», cf. ad esempio <sup>153</sup>. *Rh.* 234 θυμέλαι οἴκων; di solito tuttavia ha il significato di «altare (su cui si effettua un sacrificio)», cf. *E. Supp.* 64 δεξιπυροὶ θεῶν θυμέλαι, *E. Ion.* 114 ἁ Φοίβου θυμέλη. Altrove ha invece il significato di «basamento» o «gradino», ad esempio

<sup>151</sup> Denniston 1939, 138.

<sup>152</sup> Chantraine *DELG* II, 182.

<sup>153</sup> Robert 1897.

di un tempio (Robert<sup>11</sup> e Doerpfeld<sup>154</sup> ritenevano d'altro canto che il significato primario del termine fosse proprio «basamento», «struttura (su cui poggia o viene posto qualcosa)», facendo derivare il termine da τίθημι). L'uso del termine in ambito teatrale nel senso di σκηνή è tardo, e si riscontra in autori come Frinico e Plutarco, nell'*Etymologicum Magnum* e nella *Suda*. E' forse tuttavia più proficuo nel nostro caso analizzare l'uso che di questo termine fa Euripide, che lo impiega otto volte (di contro, una occorrenza in Eschilo e nessuna in Sofocle). Fatta eccezione per i casi in cui significa sicuramente «altare» (*Supp.* 64 θεῶν θυμέλαι, *Ion.* 114 Φοίβου θυμέλαν) e quelli in cui significa sicuramente «focolare» (*IA* 152 Κυκλόπων θυμέλας e *Rhes.* 235 θυμέλας οἴκων), vi sono tre casi, oltre a quello in questione, in cui il significato è dubbio, tutti nello *Ione*:

- *Ion.* 46: ὑπέρ τε θυμέλας διορίσαι πρόθυμος ἦν, riferito alla profetessa che, dopo aver visto Ione abbandonato in fasce nel tempio, è pronta a portarlo fuori dalle θυμέλαι. Il termine sembra dunque indicare qui uno spazio sacro al di là del quale portare il bambino; ed infatti Owen<sup>155</sup> lo interpreta come «the whole precinct», tutto lo spazio sacro delimitato dal τέμενος; così anche Lee, che traduce genericamente «sanctuary»<sup>156</sup> e la Mirto, «luogo sacro»<sup>157</sup>.

- *Ion.* 161: mentre si sta dedicando alle cure del tempio di Apollo, Ione avvista degli uccelli tra cui un cigno: ὄδε πρὸς θυμέλας ἄλλος ἐρέσσει κύκνος. Anche qui il termine non può significare «altare», a meno che, con Gow<sup>158</sup> non si supponga che il tempio fosse ipetrale, in modo tale da poter dire che il cigno si avvicinasse in volo all'altare: spiegazione ritenuta ragionevolmente improbabile da Owen, che intende «temple buildings in the widest sense»<sup>159</sup>. Semplicemente «tempio» intendono Lee e la Mirto.

- *Ion.* 226 ss.: εἰ μὲν ἐθύσατε πελανὸν πρὸ δόμων / καί τι πυθέσθαι χρήζετε Φοίβου, / πάριτ' ἐς θυμέλας· ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις / μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' ἐς μυχόν. «Se avete fatto un'offerta davanti al tempio, e volete chiedere qualcosa a Febo, accostatevi alla θυμέλη; ma senza aver immolato vittime, non accostatevi al penetrale». Il passo è controverso, poiché se si intende θύειν πελανόν come σφαγεῖν μήλα (cf. ad esempio *A. Pers.* 816 πελανὸς αἵματοςφαγῆς), supponendo dunque un unico tipo di offerta, qui θυμέλαι equivarrebbe a μυχόν, e indicherebbe dunque il νόος, la cella del tempio; se invece, con Owen, Lee e la Mirto, si intende πελανόν come un'offerta non cruenta di miele, vino, olio o focacce rituali, allora θυμέλη può indicare il πρόναος (in cui stava l'altare), contrapposto

<sup>154</sup> Doerpfeld 1902.

<sup>155</sup> Owen 1939, 71-72.

<sup>156</sup> Lee 1997.

<sup>157</sup> Mirto 2009, 109.

<sup>158</sup> Gow 1912, 228.

<sup>159</sup> Owen 1939, 80.

al *μυχόν* a cui sarebbe stato possibile accedere solo con un altro tipo di offerta («altare» intendono ad esempio Lee e la Mirto).

Da questa rassegna emerge dunque che nel nostro passo *θυμέλαι* può significare tanto «altare» quanto «luogo sacro» e dunque «tempio».

Il verbo *πίτνημι* invece, significa generalmente all'attivo «tendere» (*π. χείρας*, Hom. *Od.* XI 392), al medio «spargersi» (*Il.* XXII 401 *χαίται πίτναντο*); l'omologo *πετάννυμι* vale invece all'attivo generalmente «distendere, dispiegare» (*Od.* V 269 *πέτασ' ἰστία*); al medio-passivo, «distendersi, dispiegarsi» (*Il.* V 195 *ἀμφὶ δὲ πέπλοι πέπτανται*; *Od.* VI 45 *αἴθηρη πέπταται ἀνέφελος*); «essere aperto» detto sempre di porte (*πύλαι*: *Il.* XXI 531, 538; *θύρετρα*: *Od.* XXI 50).

Cropp 151 attribuisce per l'appunto a *θυμέλαι* il significato di «altars» e a *ἐπίτναντο* il significato di «were strewn (of offerings)», ma non esistono attestazioni dell'uso di *πίτνημι* al passivo con questo significato. Cropp cita come parallelo Hes. *Scut.* 291, dove, in una sezione relativa ai lavori dei campi, la tradizione riporta *οἱ δ' ἄρ' ἐν ἔλλεδανοῖσι δέον καὶ ἔπιτνον ἄλωήν* (*sc. πέτηλα*), letteralmente «alcuni legavano (le foglie) in covoni e vi cospargevano l'aia»; ma quando *πίτνημι* (in questo caso nella forma in *-ω*, *πίτνω*) è usato transitivamente, l'oggetto è sempre ciò che si «stende» o si «cosparge», mai ciò che «viene cosparso» di una cosa. Tutti gli editori accolgono infatti l'emendamento *ἄλωῃ* di Robinson 1737, 158, che rende il testo molto più agevole: «e li cospargevano sull'aia».

Supponendo che invece *θυμέλαι* abbia il significato più generico di «luogo sacro» e dunque «tempio», il significato più adatto che si potrebbe attribuire a *ἐπίτναντο* è «si aprivano, venivano aperti», sebbene, come si è sopra detto, tale significato ricorra soltanto in relazione alle *πύλαι* e con l'omologo *πετάννυμι*. Esiste forse un unico passo, in tutta la letteratura greca superstite, in cui la forma passiva di *πίτνημι* può acquisire questo significato in relazione ad un termine che non significhi «porta», ed è Antip. Sid., *HE* LVIII 1s. Ἦδη μὲν κροκόεις Πιτνάτιδι πίτνατο νύμφαι / Κλειναρέται χρυσέων παστὸς ἔσω θαλάμων, dove il termine *παστός* ha probabilmente il significato di «letto nuziale». Esso è diffuso in particolare nella poesia epigrammatica, ma in tragedia ricorre l'omologo *παστάς*, *ἄδος* (generalmente «portico») che è impiegato in *Or.* 1371 con il significato appunto di «stanza» (*κεδρωτὰ πα-/στάδων ὑπὲρ τέραμνα*) mentre in *S. Ant.* 1207 *ἀκτέριστον παστάδα* si riferisce al sepolcro in cui è stata rinchiusa Antigone («stanza non consacrata da riti funerari»). Ad ogni modo, sembra che in *HE* LVIII. 1s. il significato che più si confaccia a *πίτνατο* sia «aprirsi, essere aperto»; è comunque da rilevare che l'uso di *πίτνημι* nell'epigramma di Antipatro sembra dettato, più che dalla pregnanza del suo significato,

anche dalla ricerca di un'assonanza con Πιτνάτιδι, secondo un uso che, come fanno notare Gow e Page<sup>160</sup>, è frequente nella poesia epigrammatica specie con nomi propri.

Quanto all'aggettivo χρυσήλατος, esso ha propriamente il significato di «di oro battuto, fatto d'oro» (cf. A. *Sept.* 644 χρυσήλατον ἄνδρα, riferito ad un guerriero forgiato in oro sullo scudo di Polinice), significato che creava, e crea tuttora difficoltà, a Gow<sup>161</sup>, a Denniston<sup>162</sup> e alla Basta Donzelli<sup>163</sup>, poiché non esistono attestazioni o evidenza archeologica di templi o altari d'oro (o genericamente in metallo); ma non si deve forse dimenticare che il racconto del Coro è ambientato in una dimensione mitica e favolosa, che potrebbe forse giustificare una menzione di «templi» o «altari d'oro»: l'immagine non stona nel contesto di dettagli gioiosi, luminosi ed eleganti che caratterizzano la strofe (σελαγεῖτο ... πῦρ, λωτός ... κάλλιστον, μολπαί ... ἔραταί, χρυσέας ἀρνός) e può essere stato impiegato più per il suo valore evocativo che per la sua pregnanza semantica; si potrebbe anche, in ultima analisi, pensare ad una sorta di enallage («templi d'oro» per intendere «le porte»). Cf. infine E. *IT* 128 χρυσήρεις θριγκοὺς ναῶν, dove tuttavia l'aggettivo è riferito nello specifico ai «fregi».

Ad ogni modo, per superare tale difficoltà, Gow 1912 attribuiva a θυμέλαι il significato di θυματήρια, «incensieri», che sarebbero stati «aperti» (ἐπίτναντο), dunque «messi in uso» durante le celebrazioni per Atreo. Le sue argomentazioni sono state recentemente riprese da Distilo 2010, che adduce delle testimonianze iconografiche a sostegno di tale tesi: un'anfora a figure rosse<sup>164</sup> e una *kylix* attica a figure rosse<sup>165</sup> (quest'ultima presa già in considerazione da Gow 1912) che raffigurerebbero, nel contesto di scene sacrificali, una sorta di incensiere dal fusto cilindrico a piede circolare, sormontato da un contenitore con coperchio conico; nell'anfora a figure rosse tale coperchio è per l'appunto raffigurato come poggiato a terra, lasciando dunque l'incensiere aperto. Tuttavia, il fatto che esista documentazione iconografica per tali bracieri non risolve del tutto il nostro problema, poiché non esistono attestazioni di un uso del termine θυμέλη in riferimento a questi ultimi. L'unica attestazione potrebbe forse essere un'iscrizione di Delo<sup>166</sup>, databile al 279 a.C., in cui si legge τὴν θυμέλην τοῦ βωμοῦ τοῦ ἐν τῇ νήσῳ κοιτιάσαντι, ma, a parte la recenziarietà dell'attestazione rispetto al nostro testo, la sua interpretazione non è affatto chiara. Robert 1897 era partito proprio da essa per attribuire a θυμέλη il significato di «Unterbau» visto sopra, e lo stesso Gow 1912, che per primo ha interpretato il termine

---

<sup>160</sup> *HE* II, 79.

<sup>161</sup> Gow 1912, 225 n. 72.

<sup>162</sup> Denniston 1939, 139.

<sup>163</sup> Basta Donzelli 1995, 884; Basta Donzelli 42.

<sup>164</sup> London, British Museum E 328.

<sup>165</sup> London, British Museum E 88; ca. 440 a.C.

<sup>166</sup> *IG* II/2 161 A 95.

θυμέλη nel nostro passo come «incensiere», attribuisce all'occorrenza presente nell'iscrizione il semplice significato di ἐσχάρα: essa potrebbe infatti indicare un semplice focolare, oppure la βώμιος ἐσχάρα di E. *Pho.* 274, espressione correntemente interpretata come una perifrasi per indicare l'altare (vd. Mastronarde 1994, 228), ma che lo scolio al verso interpretava più precisamente come una parte cava dell'altare nella quale probabilmente bruciava il fuoco (cf. *Schol.* ad E. *Pho.* 274 τὰ κοιλώματα τῶν βωμῶν). Qualora si reputi dunque sana l'espressione θυμέλαι ἐπίτναντο χρυσήλατοι, alla luce dell'analisi sopra condotta sarei più incline all'interpretazione tradizionale di 'templi d'oro venivano aperti', ammettendo l'uso dell'aggettivo χρυσήλατος sulla base della dimensione mitica e favolosa in cui gli eventi dello stasimo sono ambientati, nonché sull'indugiare dei versi in questione in immagini di luce (vv.713-720).

Chiaramente, almeno uno tra i vv. 699 e 713 nasconde delle corrottele. A rigore, il problema di responsione sarebbe relativo soltanto ai cola -ος Ἀργείων (υ- - -) del verso 699 e χρυσήλατοι del verso 713 (- - υ -); anzi, supponendo un possibile abbreviamento in iato della sillaba -ει- di Ἀργείων (υ - υ -), sarebbe solo la sillaba finale di ματέρος a non offrire esatta responsione. Ritengo dunque, con Diggle, che la corrottela sia da localizzare proprio al v. 699, in corrispondenza del nesso ματέρος Ἀργείων: questo in virtù della precedente considerazione nonché della complicatezza della sintassi e della incerta dipendenza del genitivo; il v. 713 infatti, al di là della mancata responsione, offre un senso e un metro comunque accettabili. Si questa via si è mossa in parte anche Distilo 2012, 346s., che al v. 699 avverte la mancanza di un verbo che indichi l'atto del sottrarre l'agnello alla madre da parte di Pan. Propone dunque, accettando l'emendamento di Dindorf 1833 ματρός,

υ υ - υ υ - υ | υ - - -

V. 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ματρός <ἐλόνητ'> Ἀργείων 2do  
ματρός Dindorf 1833, <ἐλόνητ'> Distilo 2012

in responsione con

υ υ - υ υ - υ | - υ -

V. 713 θυμέλαι δ'ἐπίτναντο χρυσήλατοι

Tale proposta inserisce tuttavia nella strofe un docmio con soluzione irrazionale del primo *anceps*, forma che risulta rara, e che, sebbene, malgrado l'opinione contraria di molta critica, non sia opportuno emendare sistematicamente ogniqualvolta occorra<sup>167</sup>, non è tuttavia indicato introdurre per congettura. Anche nell'antistrofe la studiosa ritiene di

<sup>167</sup> Vd. *infra* ad vv. 727-28 ~ v. 736-37.

individuare due docmi (di cui il primo sempre con soluzione irrazionale del primo *anceps*), ma ciò che rimane al secondo *metron* non si configura come un docmio e non è anzi riconducibile ad alcuna forma metrica che si adatti al contesto. La proposta presenta dunque delle debolezze e non è pertanto opportuno prenderla in considerazione.

E' possibile, forse, che Ἀργείων sia una glossa entrata nel testo, tale dunque da non offrire appigli per un eventuale emendamento. Tuttavia in ultima analisi, una determinazione di luogo sembra necessaria nel contesto della frase, dunque si potrebbe anche pensare ad un intervento che possa al tempo stesso sanare la responsione e risolvere il problema dell'incerta dipendenza del genitivo. A titolo di esempio si potrebbe pensare a qualcosa come

$\cup \cup - \cup \cup - | \cup \cup \cup - \cup -$   
 v. 699 ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρως <ἀπ'> Ἀργείων an + do vel 2reiz

in responsione con

$\cup \cup - \cup \cup - \cup - - \cup -$   
 v. 713 θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι an + do vel 2reiz

La proposizione ἀπό, che semplifica notevolmente la sintassi, potrebbe essere sfuggita ad un copista a causa dell'affinità con la particella ὑπό di poco precedente. In questo modo il testo è passibile di due diverse interpretazioni metriche. Si potrebbero infatti interpretare i versi come *an + do*: gli unici altri casi di anapesto associato a docmi si riscontrano in E. *Hec.* 1068-1069, E. *Ion.* 1475, ma in queste occorrenze il contesto metrico è prevalentemente docmiaco, mentre il nostro stasimo è interamente eolo-coriambico (fatta eccezione, forse, per i vv. 727 e 736, su cui vd. *infra*); oppure, concordemente con l'andamento eolo-coriambico del canto, si può pensare a due reiziani: al v. 699, il primo presenterebbe realizzazione coriambica e soluzione del primo *anceps*, il secondo realizzazione giambica, soluzione del primo *anceps* e catalessi; similmente, al verso 713 avremmo un reiziano coriambico catalettico (sempre con attacco anapestico) seguito da un reiziano giambico. Entrambe le interpretazioni metriche sono dunque passibili di obiezioni e la proposta non ha la pretesa di cogliere nel segno, ma l'inserimento di una proposizione, qualora non si ritenga Ἀργείων una glossa, potrebbe forse essere la strada da seguire.

**V. 705 χρυσέαν ἄρνα καλλίποκον ~ 719 χρυσέας ἄρνός ἐπίλογοι.** Per questa coppia di versi, i manoscritti recano:

$- \cup - - \cup - - \cup \cup -$   
 V. 705 χρυσέαν ἄρνα καλλιπλόκαμον 2cr + cho  
 in responsione con

Due ordini di problemi coinvolgono questi versi: non si riscontra esatta responsione e il termine ἐπίλογοι non offre un significato accettabile. Il metro del verso 705 sarebbe 2 *cr* + *cho*, una forma di decasillabo coriambico di cui non sembra si riscontrino altri esempi, mentre il 719 così come è tramandato non è riconducibile a nessun tipo di metro. Una proposta che ha riscontrato un certo successo è καλλίποκον per καλλιπλόκαμον (v. 705), avanzata da Heath 1762 e tuttora stampata da Diggle, che darebbe luogo a 2 *cr* + *an* (oppure ad un wilamowitziano, supponendo sinizesi in χρυσέαν); essa sarebbe motivata anche dal fatto che πλόκαμος è generalmente riferito alle chiome umane o di divinità, mentre πόκος è termine specifico per indicare il vello di animali. A partire dall'assetto metrico offerto da καλλίποκον, sono state avanzate alcune proposte per il verso 719, come εὐλογίαί (Wecklein 1895) e εἶτα δόλοι (Nauck 1854, LVI): entrambe, a dire il vero, poco soddisfacenti, poiché ci si aspetterebbe, al posto di ἐπίλογοι, un aggettivo riferito a μολπαί che regga il genitivo χρυσέας ἄρνός; la proposta di Nauck, sebbene apprezzata da Denniston *ad l.*, è inoltre particolarmente inficiata dalla durezza dell'asindeto a cui darebbe luogo, e dall'altrettanto dura dipendenza del genitivo χρυσέας ἄρνός dal sostantivo μολπαί. Prima di intervenire sia nella strofe che nell'antistrofe, risulta forse più corretto prendere atto della realtà metrica del verso 705 così come è tramandato e, se possibile, cercare a partire da essa un rimedio per l'antistrofe (come puntualizzato anche da Basta Donzelli 1978, 317). Dal punto di vista del significato infatti, l'aggettivo καλλιπλόκαμος in riferimento al vello di un animale non comporta alcuna difficoltà: cf. *e.g.* E. *Ba.* 112, dove i bioccoli di lana sul tirso vengono definiti λευκοτρίχων πλοκάμων μαλλοί. Basta Donzelli 1995 a, 850, mette inoltre in evidenza come nel v. 8 dell'*Atreus* di Accio (vv. 209-123 Ribbeck, un passo che secondo Kannicht in *TrGF* V/2, 437 e Lesky 1922/1923, 172-198, attinge come fonte proprio a questo stasimo dell'*Elettra*) si usi il sostantivo «coma» proprio per indicare il vello del prodigioso agnello: «Prodigium misit, regni stablimen mei / agnum inter pecudes aurea clarum coma». Secondo la Basta Donzelli l'uso di «coma» nel passo di Accio può forse essere frutto di una suggestione dovuta proprio all'aggettivo καλλιπλόκαμος nel nostro passo: l'osservazione risulta tutt'altro che fuori luogo.

Analizzando dunque dal punto di vista metrico la *paradosis* per il v. 705, supponendo dunque una crasi del gruppo -εα- in χρυσέας, e considerando lungo lo iota di καλλιπλόκαμος (così come sembra avvenire in tutte le occorrenze attestata in poesia dell'aggettivo), avremmo, come si è sopra accennato, una forma di decasillabo coriambico che non sembra altrove attestata. Basta Donzelli, che al v. 705 conserva il testo tràdito,



opta infatti per una diversa colometria, trasponendo χρυσέας (e dunque χρυσέαν al v. 719) al verso precedente e ottenendo, ai vv. 704 e 718, un gliconeo preceduto da un *anceps* (per cui cf. E. *Hipp.* 525-535, *IT* 1241-1266, *Or.* 816-828); al v. 705 si avrebbe invece *cr + cho* (per cui cf. E. *Hel.* 1340-1341):

$\cup - \quad - \quad - \quad \cup \cup - \quad - \quad -$	
V. 704 πνέοντ', ἀγρῶν ταμίαν, χρυσέαν	∪ <i>gl</i>
$- \quad \cup \quad - \quad - \quad \cup \quad \cup \quad -$	
ἄρνα καλλιπλόκαμον	<i>cr cho</i>

in responsione con

$- \quad - \quad - \quad - \quad \cup \cup \quad - \quad - \quad -$	
V. 718 μολπαί δ' ἠϋξοντ' ἐραταί χρυσέας	- <i>gl</i>
$- \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$	
ἄρνός † ἐπίλογοι †	?

Tale arrangiamento colometrico sembra tuttavia forzato e d'altra parte la difficoltà costituita da ἐπίλογοι non è risolta.

Supponendo invece, come mi suggerisce R. Tosi, che al v. 705 lo iota di καλλιπλόκαμον sia breve per *correptio attica*, e scandendo χρυσέαν come trisillabico, il verso 705 risulta invece costituito da tre cretici, di cui l'ultimo con il primo elemento risolto. Adottando questa scansione, il metro dell'antistrofe (dove ἐπίλογοι è senz'altro una corruttela) non sarebbe poi così diverso da quello della strofe: mancherebbe soltanto una sillaba lunga prima di ἐπίλογοι.

$- \quad \cup - \quad - \quad \cup \quad - \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad -$	
V. 705 χρυσέαν ἄρνα καλλιπλόκαμον	<i>3cr</i>

in responsione con

$- \quad \cup - \quad - \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad -$	
V. 719 χρυσέας ἄρνός ἐπίλογοι	?

Per tale scansione di καλλιπλόκαμον cf. Pind. *Ol.* 13.111, dove il composto καλλίπλουτοι presenta uno iota breve, ma ad ogni modo una sequenza di tre cretici non sembra forse appropriata nel contesto metrico dello stasimo. Alla luce di tutto ciò, la proposta καλλίποκος per il verso 705 sembra senza dubbio attraente, ma intervenire nella strofe, peraltro inserendo un *hapax*, senza trovare un rimedio soddisfacente per l'antistrofe, palesemente corrotta, non sembra economico. La stessa obiezione vale a proposito della proposta di Distilo 2012, 350 καλλίποκος, che avrebbe lo stesso significato della proposta di Heath 1762 e darebbe luogo alla la stessa scansione metrica qualora vi si supponga lo iota breve per *correptio attica*; gli unici vantaggi rispetto all'intervento di Heath sono dati

da qualche attestazione nella prosa tarda e dall'utilizzo del termine come glossa per *καλλιπλόκαμος* nel lessico dello Pseudo-Zonara, vd. Zonar. s.v. *καλλιπλόκαμος*. Tutto ciò, tuttavia, non appare sufficiente per preferire la correzione della Distilo a quella di Heath, al pari della quale non risulta in alcun modo risolutiva per l'antistrofe. A meno dunque di non voler accogliere la colometria della Basta Donzelli, (soluzione 'indolore' ma dal carattere 'artificiale'), il problema resta dunque aperto.

**V. 711 φάσματα †δείματα ~ v. 725 τὰν κερόεσσαν ἔχειν.** Per questa coppia di versi L e P offrono il seguente testo:

— ∪ ∪ — ∪ ∪  
V. 711 φάσματα δείματα *2an*

in responsione con

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —  
V. 725 τὰν κερόεσσαν ἔχειν *hem*

Al v. 711 il trådito φάσματα δείματα (*2 da*) non offre esatta responsione con l'antistrofe τὰν κερόεσσαν ἔχειν (*hem*). Il problema è con ogni probabilità nella strofe, dove δείματα risulta sospetto. Come nota giustamente Denniston, «though a τέρας, the lamb is not an object to inspire terror, and the herald would hardly proclaim it as such»<sup>168</sup>. E' sì vero che in E. *Or.* 996 e 999 esso viene definito rispettivamente ἀρὰ πολύστονος e τέρας ὀλοὸν ὀλοόν, ma questo non in virtù del suo aspetto, bensì delle sciagure all'interno della casa degli Atridi di cui fu causa originaria. L'apparizione di un agnello dal vello d'oro è di per sé tale da suscitare meraviglia, più che paura: di qui ad esempio la congettura θαύματα di Jacobs 1790, 197, che non risolve tuttavia il problema metrico. Su questa linea si pone anche la proposta suggeritami di R. Tosi θαυμάσια, che ha invece il pregio di risolvere il metro, oltre ad offrire un buon significato:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —  
V. 711 φάσματα θαυμάσια *hem*  
θαυμάσια Tosi

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —  
V. 725 τὰν κερόεσσαν ἔχειν *hem*

L'aggettivo θαυμάσιος ricorre in poesia in *H. Herm.* 443 θαυμασίην γὰρ τήνδε νεήφατον, *Hes. Th.* 584s. χάρις δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄητο, / θαυμάσια e in particolare *Pind. Pith.* 1.26 dove l'eruzione dell'Etna viene definita τέρας θαυμάσιον, a conferma della probabilità che tale aggettivo possa riferirsi a prodigi, apparizioni, o simili. Il termine δείματα ha tutta

<sup>168</sup>Denniston 1939, 138.

l'apparenza di una glossa, inserita forse nel corpo del testo da un copista che aveva probabilmente in mente il v. 454 della stessa *Elettra*, dove i rilievi sullo scudo di Achille vengono definiti δείματα Φρύγια (vd. *supra ad l.*); può inoltre aver influito anche il verso 70 dell'*Ecuba*, dove Ecuba definisce i suoi incubi δείμασι φάσμασι; probabilmente il termine δειμα in costrutto asindetico poteva suonare come uno stilema euripideo.

**V. 712 χοροί δ' Ἀτρείδων ἐγέραιρον οἴκους. ~ v. 726 χρυσεόμαλλον κατὰ δῶμα ποίμναν.** Il verso è stato ritenuto corrotto da molta critica sia per motivi metrici che per motivi contenutistici. I manoscritti tramandano infatti:

$\cup - \quad \cup - - \cup \cup - \quad | \cup - -$   
 V. 712 χοροί δ' Ἀτρείδων ἐγέραιρον οἴκους wil + ba

in responsione con

$- \cup \cup - - \cup \cup - \cup - -$   
 V. 726 χρυσεόμαλλον κατὰ δῶμα ποίμναν 2cho ba

Dal punto di vista metrico il verso è un wilamowiziano con realizzazione giambica delle prime quattro sillabe; il verso corrispondente dell'antistrofe è invece un dimetro coriambico. Dal punto di vista del significato, creava difficoltà a Murray il genitivo Ἀτρείδων, poiché nel tempo mitico a cui il Coro fa riferimento Agamennone e Menelao non erano ancora nati; ma, come suggerisce Denniston, «[this] can hardly be called an anachronism [...]. The chorus speaks of the palace by the name by which they know it»<sup>169</sup>. Diggle e la Basta Donzelli limitano dunque la corruzione a χοροί. Ritengo tuttavia che il verso sia sano, e che i motivi che hanno indotto a ritenere corrotta la prima parte di verso non siano sufficienti. Dal punto di vista metrico infatti, la parodo della stessa *Elettra* offre due esempi di responsione tra un *metron* giambico ed un coriambo: vv. 184~207, 185~208. A questi si aggiunga almeno S. *Phil.* 1138 in responsione con 1161, dove si ha la seguente responsione:

$- \cup \cup - - \cup \cup -$   
 S. *Phil.* 1138 μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλ- 2cho

in responsione con

$- \cup \cup - | \cup - \cup -$   
 S. *Phil.* 1161 μηκέτι μηδενὸς κρατύ- cho + ia (dim.cho A)

<sup>169</sup> Denniston 1939, 139.

In questa coppia di versi si ha dunque, come nel nostro passo, una responsione *cho / ia* al secondo *metron*: il testo del passo sofocleo non offre di per sé alcun problema e le ragioni per cui è stato dubitato sono esclusivamente legate a tale responsione ‘anomala’: così ad esempio Dale *MATC* II, 53: «Unless the responsion can be paralleled, probably the whole line is corrupt»; vd., per delle proposte di correzione, Lloyd-Jones – Wilson *in apparatus*, che tuttavia, significativamente, stampano il testo tràdito.

Il parallelo offerto da *S. Phil.* 1138 ~ 1161 può dunque avallare l’analogia corrispondenza tra i versi 712 e 726 dell’*Elettra*. Per un wilamowitziano seguito da un baccheo cf. inoltre *E. Or.* 810, 833 e vd. Wilamowitz *GV*, 210ss.

Da citare tuttavia anche altre due proposte volte a regolarizzare la responsione: quella suggerita da Denniston in sede di commento,

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —	
V. 711 φάσματα δεινά· χοροί δ’	<i>hem</i>
— ∪ ∪ — — ∪ ∪ —   ∪ — —	
<αὐτίκ’> Ἄτρειδᾶν ἐγέραιρον οἴκουσ	<i>2cho ba</i>

e quella suggerita da Diggle in apparato

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —	
V. 711 φάσματα δεινά· χοροῖ-	<i>hem</i>
— ∪ —   — ∪ ∪ —   ∪ — —	
<σιν> δ’ Ἄτρειδᾶν ἐγέραιρον οἴκουσ	<i>cr cho ba</i>
δεινά iam Denniston	

in responsione con

— ∪ ∪ — ∪ ∪ —	
V. 726 τὰν χερόεσσαν ἔχειν	<i>hem</i>
— ∪ —   — ∪ ∪ —   ∪ — —	
χρυσόμαλλον κατὰ δῶμα ποιίμναν	<i>cr cho ba</i>

dove per χρυσόμαλλον cf. *Or.* 999 τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ... τέρας.

Quanto alla proposta di Denniston, essa offre un senso e un metro accettabili in entrambi i versi, ma l’aggettivo δεινά sembra vagamente generico e meno pregnante della proposta θαυμάσια di Tosi sopra discussa, mentre l’integrazione <αὐτίκ’> ha tutta l’aria di un riempitivo metrico, laddove non sarebbe in realtà necessario. Lo stesso si può dire per la proposta di Diggle. Essa sembra offrire una costruzione forse più regolare del verbo γεραίρω al v. 712, che è per l’appunto molto frequente con dativo strumentale (cf. *Pind. Ol.* 5.5 βωμοὺς ἑορταῖς, *Bacchyl.* 2.8 τινὰ ἐπινικίους). Tuttavia oltre a dare luogo ad una sinafia non del tutto soddisfacente, la correzione χοροί in χοροῖσιν costringerebbe a ricavare il soggetto del verbo γεραίρειν dal v. 709 (Μυκηναῖοι): soluzione che risulta forse forzata. Quest’ultima correzione, oltre a non sembrare necessaria a livello metrico, non lo è, ad ogni modo, neppure a livello grammaticale: il verbo γεραίρω è infatti attestato anche

senza dativo strumentale, cf. *H. Herm.* 60 ἀμφιπόλους τε γέραιρε καί ἀγλαὰ δώματα νόμφης, *Pind. Ol.* 3.2 κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων. Inoltre non riscontro altre occorrenze del metro che risulterebbe ai vv. 712 e 726 (*cr + cho + ba*).

**V. 727s. τότε δὴ τότε <δὴ> φαεν ~ v. 736s. λέγεται <τάδε>, τὰν δὲ πί-.** I manoscritti tramandano, in strofe e antistrofe, rispettivamente

$\cup \cup - \cup \cup \cup -$   
 v. 727 τότε δὴ τότε φάεν- ?

$- - - \cup \cup - \cup -$   
 -νας ἄστρων μετέβασ' ὁδοῦς *gl.*

in responsione con

$\cup \cup - - \cup -$   
 v. 736 λέγεται, τὰν δὲ πί- ?

$- - - \cup \cup - \cup -$   
 -στιν σμικρὰν πὰρ' ἔμοιγ' ἔχει *gl.*

Il testo, di per sé, non offre difficoltà, ma il metro del verso 736 risulta problematico. Denniston *ad l.* definisce il verso «metrically obscure» ipotizzando, con scarsa convinzione, che possa trattarsi di un docmio con soluzione irrazionale del primo *anceps*; similmente la Basta Donzelli, che non dà una definizione di tale sequenza metrica: «Per tornare a *El.* 726 = 737 il *colon* in quanto tale resta enigmatico ed è forse meglio che resti 'innominato', piuttosto che fornito di una denominazione che potrebbe oscurarne la natura ritmica, invece di chiarirla»<sup>170</sup>. Un tale atteggiamento, per quanto dettato da comprensibili e condivisibili ragioni di cautela, potrebbe tuttavia condurre alla legittimazione di altri eventuali *cola* di natura incerta che potrebbero in realtà celare delle corrottele, e non risulta dunque opportuno farlo proprio.

Quanto all'ipotesi di Denniston, ovvero di ravvisare nel verso un docmio con soluzione irrazionale del primo *anceps*, essa conduce inevitabilmente a toccare una delle numerose *querelles* tuttora in atto tra le varie scuole di metricisti in ambito europeo.

Alla linea di pensiero 'analogista' di alcuni studiosi di scuola inglese come M. L. West<sup>171</sup>, J. Diggle (a sua volta retaggio dell'impostazione hermanniana), che fa leva sulla rarità di questa forma docmiaca e sulla facilità di correzione di numerose occorrenze di quest'ultima, si oppone la linea 'anomalista' di alcuni studiosi italiani come B. Gentili, L. Lomiento<sup>172</sup> e M. G. Fileni<sup>173</sup>, che ammettono indiscutibilmente

<sup>170</sup> Basta Donzelli 1978, 330. Vd. anche Basta Donzelli, 80.

<sup>171</sup> West *GM*, 111.

<sup>172</sup> Gentili - Lomiento 2003, 227.

questa forma tra le varie possibili realizzazioni del docmio. Un atteggiamento di maggiore cautela, critico verso una aprioristica applicazione di norme regolarizzanti ma al tempo stesso propenso a riconoscere la semplicità - e a volte l'opportunità - di alcune correzioni è proprio di altri studiosi italiani come E. Medda<sup>174</sup> e M. C. Martinelli<sup>175</sup>.

Vi sono ad ogni modo alcuni dati che non possono non condurre a delle riflessioni. Nel fr. 296 R. dell' *Inaco* di Sofocle figurano ben quattro esempi, uno di séguito all'altro, di questa tipologia di docmio; sebbene Barrett 1964, 434 non ritenga tali esempi appropriati a legittimare la presenza di tale docmio anche in tragedia, in quanto tratti da un dramma satiresco, essi dovrebbero fugare ogni dubbio quantomeno sulla sua esistenza. Inoltre, le correzioni volte a restaurare dei docmi 'normali' sono quasi sempre semplicemente *metri causa* e non dettate da reali esigenze testuali: un esempio è la proposta di Wilamowitz 1891 σκύμων al posto del tradito σκυλάκων in E. *Hipp.* 1276: Wilamowitz e, con lui, Barrett 1964, 394 aggiungono al motivo metrico il fatto che nel passo in questione si parli di cuccioli in senso generale (σκύμνοι), mentre il tradito σκύλαξ avrebbe il significato specifico di 'cucciolo di cane'. Esistono tuttavia passi che smentiscono questa asserzione, presentando il termine σκύλαξ in riferimento a cuccioli diversi dal cane: Ps. Arion. 8s. φριξάχενες, ὠκύδρομοι σκύλακες, φιλόμουσοι δελφίνες, Nicandro, *Ther.* 689 σκύλαξ γαλέης, Lucian., *D. Mar.* I.5 σκύλαξ ἄρκτου. In altri casi tali correzioni *metri causa* sono tutt'altro che 'economiche': basti pensare alla vera e propria invenzione hermanniana ἀκόρετος, *hapax* assoluto, per il tradito ἀκόρεστος in A. Ag. 1117 e 1148. Inoltre: in E. *El.* 1152 la correzione ὦ σχέτλια, proposta da Diggle a fronte del tradito ὦ σχετλία, oltre a presentare delle debolezze intrinseche (vd. *infra* ad v. 1152), non è supportata da ferreo rigore metodologico: gli altri esempi citati da Diggle (*Euripidea* 167) per una simile corruttela sono infatti altri due casi in cui un docmio con *anceps* irrazionale viene normalizzato correggendo un aggettivo a tre uscite nel corrispettivo a due terminazioni: E. *IT* 858 δολίαν ὅτ' ἀγόμαν codd., δόλιον ἀγόμαν Hartung 1852, S. *Ai* 358 ἀλίαν ὃς ἐπέβας codd., ἄλιον Hermann 1827; se in *IT* 858 ὅτε crea qualche difficoltà, così da giustificare, forse, la correzione, in *Ai* 358 l'intervento non ha altro motivo d'essere se non quello di normalizzare il metro, cosa che non fa di esso un parallelo tale da giustificare la correzione di Diggle in E. *El.* 1152. In *Hipp.* 821 la forma ἀβίωτος, postulata *metri causa* esclusivamente per normalizzare il docmio, è molto più rara del frequente ἀβίωτος riportato dal testo. Altri interventi *metri causa* infine, pur non presentando debolezze di sorta, non sono motivati da reali esigenze testuali; quanto basta per gettare seri dubbi sulla loro legittimità: E. *Heracl.* 103 ἀπολείπειν codd., ἀπολιπεῖν Hermann, E. *HF* 878 μανίασι Λύσσαις codd., μανίασι λύσσαις Hermann 1816, 253 (μ.) et Dobree 1874, 116 (λ.), 1279 τὰ τ' ἀέλιος αἰθόμενος δέρκεται VDE, τὰ τ' αἰθόμενος ἀέλιος Wilamowitz. In un ulteriore caso non si è trovato altro rimedio che reputare corrotto il testo: vd. E. *Ba.* 998 ὄργια ματρός τε σαῖς (così Diggle 1994; ma vd. *contra* Dodds 1960, 202 che reputa invece ammissibile l'occorrenza docmiaca anomala) a meno di non voler interpretare ὄργια come parola biconsonantica postulando una consonantizzazione dello iota: su questo vd. Kapsomenos 1990, 325s., che propone tale soluzione anche per S. *Ai* 358, E. *HF* 878, E. *Hipp.* 821. L'anomalia metrica verrebbe in questo modo eliminata, ma si inserirebbe al suo posto un'anomalia prosodica (vd. Dodds 1960, 202, che esprime comunque i suoi dubbi in merito al fenomeno della consonantizzazione di iota). A tal proposito, è anzi da chiedersi se non sia una casualità che la maggior parte delle poche occorrenze di questa tipologia di docmio coincida con casi in cui lo iota sembri avere una 'forza' minore a livello prosodico, in modo tale da rendere l'anomalia ritmica meno avvertibile per l'orecchio del pubblico. E' opportuno infatti non dimenticare, al di là della più accurata analisi filologica, di avere a che fare con dei versi che erano cantati: come nei testi musicali moderni è possibile riscontrare battute non rigorosamente precise in cui le parole possono a volte non adattarsi rigorosamente alla

<sup>173</sup> Fileni 2004.

<sup>174</sup> Medda 1993, 132 n. 75 Medda 2000.

<sup>175</sup> Martinelli 1995, 268 n. 13.



- $\cup\cup - \cup\cup - \cup-$   
 v. 727 τότε δὴ τότε <δὴ> φαεν- tel  
 δὴ Hartung 1850n responsione con  
 $\cup\cup - \cup\cup - \cup-$   
 v. 736 λέγεται <τάδε>, τὰν δὲ πί- tel  
 <τάδε> Weil 1868, iam <τόδε> Hartung 1850

In questo modo il metro risulta normalizzato (un gliconeo in sinafia con un altro gliconeo, in apertura di strofe eolica), ma si rinuncia al nesso τότε δὴ τότε, un tipo di costrutto che sembra frequente in Euripide (*Or.* 1483 τότε δὴ τότε διαπρεπεῖς, *Hec.* 930 πότε δὴ πότε, *Hec.* 909 δορί δὴ δορί<sup>177</sup>) in favore di un nesso non altrove attestato. Quanto all'integrazione <τάδε>, paleograficamente molto plausibile, le motivazioni di Cropp per cui essa sarebbe necessaria al fine di evitare che la strofe sia un semplice «restatement»<sup>178</sup> di quanto detto in precedenza (il racconto della ἡλίου μετάστασις) non sembrano convincenti: il pronome ha infatti generalmente valore prolettico, per cui, anziché riferirsi al precedente racconto, in modo tale che il δέ successivo marchi uno stacco da esso, si riferisce comunque a quanto si dice in seguito; inoltre è la strofe di per sé a non essere una mera ripetizione di quanto raccontato nella precedente, poiché il suo *focus* non è più sul prodigio in sé ma su un altro aspetto, ovvero la non adeguatezza (nel senso di un eccesso) dell'intervento divino, che dà luogo ad un tale sconvolgimento per una semplice contesa tra mortali (v. 742 θνατᾶς ἔνεκεν δικας).<sup>179</sup>

Da considerare anche la soluzione proposta da Fritzsche 1856:

- $\cup\cup - \cup\cup - -$   
 v. 727 τότε δὴ τότε φανὰς reiz  
 $- - \cup\cup - \cup-$   
 ἄστρων μετέβασ' ὁδοῦς tel

in responsione con

- $\cup\cup - \cup\cup - -$   
 v. 736 λέγεται, τὰ δὲ πίστιν reiz  
 $- - \cup\cup - \cup-$   
 σμικρὰν πάρ' ἔμοιγ' ἔχει tel

<sup>177</sup> Per altri esempi di questo schema vd. Diggle 1984, 65.

<sup>178</sup> Cropp 152.

<sup>179</sup> Vd. in merito *supra*, pp. 2-3, e Stinton 1976, 79-81.



Tuttavia la correzione τὰ per il tradito τὰν, se da un lato snellisce la sintassi ed elimina la possibile durezza dell'articolo<sup>180</sup>, può d'altro canto risultare una banalizzazione di un costrutto poetico; inoltre l'aggettivo φανός, -ή, -όν non sembra di comune uso tragico, essendo utilizzato, in tragedia, solo in *Rhes.* 943, mentre al contrario φαεινός risulta particolarmente amato da Euripide (dodici occorrenze, contro le tre di Eschilo e una in Sofocle).

A voler essere coerenti con il principio per cui una rarità non è eliminabile semplicemente in quanto tale (specie quando ciò che ci è pervenuto è una così piccola parte della totalità della poesia greca antica), nulla dovrebbe vietare di accettare il testo tradito: sulla possibilità dell'occorrenza di docmi con primo *anceps* irrazionale in tragedia si è discusso sopra, mentre sulla sinafia docmio – gliconeo si possono chiamare in causa le seppur rare associazioni tra docmi e metri eolici sopra elencate. Certo, si ha qui a che fare con ben due rarità, di fronte alle quali la regolarità metrica e la parziale semplificazione sintattica che derivano dalla proposta di Diggle sono di certo molto allettanti; inoltre, come si è visto sopra in merito ad una possibile interpretazione docmiaca dei vv. 699 e 713, una forma isolata di docmio all'interno di uno stasimo essenzialmente eolo-coriambico non sembra particolarmente attraente. La proposta di Diggle richiede tuttavia ben due interventi, di cui il primo (l'integrazione <δη> al v. 727) non risulta a mio avviso completamente convincente.

**Vv. 727- 746: La ἡλίου μετάστασις.** Nella seconda coppia strofica, è risultata e risulta tuttora problematica l'esatta comprensione dei termini in cui il rovesciamento dell'ordine celeste viene descritto. Nel testo si legge che Zeus apportò delle modifiche alle «luminose vie degli astri», alla «luce del sole» e al «volto bianco dell'Aurora» e che contemporaneamente (o in séguito) a questi cambiamenti il nord diventò piovoso e il sud secco e caldo. Si tratta dunque di un passaggio alla condizione attuale a partire da una situazione precedentemente opposta, il che induce a credere che nei versi 726-731 sia stia dicendo che il sole e gli astri cominciarono a sorgere ad est e a tramontare ad ovest (mentre prima, si suppone, compivano un percorso apparente in direzione ovest – est). Sebbene il testo ad un primo sguardo possa sembrare chiaro, è in realtà difficile dare un'interpretazione ed una traduzione esatta di questi versi, soprattutto per quanto riguarda

---

<sup>180</sup> Difficoltà avvertita anche da Sansone 1984, 338: «I have never understood, nor have commentators troubled to explain, the force of the article, which is not only unnecessary but also forces μικράν (unappropriately), into predicate position». Tuttavia, come il prof. D. J. Mastrorade mi suggerisce, la posizione predicativa non sembra risultare così problematica: “a trustworthiness such that it is small”.

le espressioni τὰ δ' ἔσπερα νῶτ' ἐλαύνει al verso 731 e στρέψαι θερμὰν ... ἔδραν ai versi 739-40.

**V. 731 τὰ δ' ἔσπερα νῶτ' ἐλαύνει.** Denniston 141 prende il termine ἥλιος come soggetto sottinteso, τὰ δ' ἔσπερα νῶτ(α) come accusativo di moto a luogo e il verbo ἐλαύνειν in senso intransitivo («muoversi, spingersi verso»): dunque «il sole si spinge verso le regioni occidentali del cielo<sup>181</sup> con la calda fiamma del fuoco divino»; similmente anche LSJ<sup>9</sup> 529 s.v. ἐλαύνω, che interpretano l'espressione come «percorrere le regioni occidentali del cielo», con un accusativo di luogo in dipendenza da ἐλαύνει in maniera simile ad espressioni come *Il. VII* 319 γαλήνην ἐλαύνειν («to sail the calm sea, i.e. over it»). Sembra tuttavia difficile ricavare il termine ἥλιος come soggetto dalla frase precedente. Alla luce di ciò Cropp prende dunque come soggetto Ζεύς, ed attribuisce ad ἐλαύνειν il significato di «afflicts»: il verbo può infatti avere anche l'accezione di «affliggere, perseguitare» (cf. ad esempio *S. OT* 48 θεὸς ... ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλις, «il dio, tremendo flagello, affligge la città») oppure «colpire con un'arma» (vd. LSJ<sup>9</sup> 529 II, 2 s.v. e cf. e.g. *Il. V* 584 ξίφει ἤλασε κόρσην): in questo caso si dovrebbe presupporre che l'arma sia metaforicamente la «calda vampa del fuoco divino» con cui il sole affliggerebbe gli ἔσπερα νῶτα. A ciò si può tuttavia obiettare che le regioni occidentali del cielo, a rigor di logica, venivano 'afflitte' dai raggi del sole anche prima del cambiamento del corso di quest'ultimo: non dal sole al tramonto, ma dal sole al suo sorgere; Cropp tenta di evitare questa difficoltà con la spiegazione «sunsets being fiery in a way that sunrises are not»<sup>182</sup>, citando a supporto *E. Ion.* 1148 sg. ἵππους μὲν ἤλαυν' ἐς τελευταίαν φλόγα / Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου φάος, dove tuttavia l'espressione λαμπρὸν φάος è riferita non al sole bensì alla stella della sera, Espero. La Basta Donzelli invece, nel suo lavoro del 1978<sup>183</sup>, proponeva una diversa via interpretativa, poi abbandonata nell'edizione Teubner del 1995: considerava, come soggetti di ἐλαύνει, φέγγος ἀελίου λευκὸν τε πρόσωπον ἀοῦς: per il verbo al singolare in dipendenza da un soggetto plurale citava *E. Ba.* 1350 αἰαῖ, δέδοκται, πρέσβυ, τλήμονες φυγαί, dove tuttavia, come nota Dodds<sup>184</sup>, φυγαί (al plurale in quanto riferito a due persone, ma in realtà di significato singolare, «l'esilio») ha quasi il valore di apposizione esplicativa di δέδοκται; questo è inoltre un caso del cosiddetto σκῆμα πινδαρικόον, una figura nota già agli antichi grammatici (*Apoll. Dysc., De Constr.* III 50, *Herodian., De Fig. Rhet* p. 100 Spengel), per cui un verbo al singolare (quasi

<sup>181</sup> Per un simile uso del termine νῶτον cfr. *Ar. Thesm.* 1065 ὦ Νῦξ ἱερὰ, / ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεῦσ' / αἰθέρος ἱερᾶς, *Plat. Phaedr.* 247b ἐπὶ τῷ οὐρανοῦ νῶτοι.

<sup>182</sup> Cropp, 151.

<sup>183</sup> Basta Donzelli 1978, 347-48.

<sup>184</sup> Dodds 1960, 224.

sempre εἰμί ο γίγνομαι) è seguito dal soggetto al plurale (molto rari i casi con altri verbi: A. *Pers.* 49 στεῦται ... πελάται, E. *Pho.* 349 ἐσιγάθη ... εἴσοδοι, Fr. 191 K.-S. ἦλθεν δέ λαοί); così anche E. *Hel.* 1358-1359 μέγα τοι δύναται νεβρῶν παμποίκιοι στολίδες κισσοῦ τε στεφθεῖσα χλόα / νάρθηκας εἰς ἱεροῦς ῥόμβου θ' εἰλισσομένα / κύκλιος ἔνοσις αἰθερία, dove la forma singolare del verbo è resa necessaria dalla metrica, e, come fa notare Allan<sup>185</sup>, la successione paratattica di soggetti induce a considerarli un tutt'uno; parimenti E. *El.* 1248 τάντεῦθεν δὲ χρῆ πράσσειν ἃ Μοῖρα Ζεὺς τ' ἔκρανε σοῦ πέρι, dove Zeus e la Moira sono chiaramente avvertiti come un'entità unica. Con l'interpretazione della Basta Donzelli non avremmo tuttavia uno σκῆμα πινδαρικόν, poiché il soggetto precederebbe il verbo; inoltre la «luce del sole» e l'«Aurora» non sono così facilmente avvertibili come un'entità unica; infine l'espressione «l'Aurora si spinge a occidente» farebbe supporre che il sole cominciasse a sorgere ad ovest, dunque il contrario di quello che il testo lascia intendere. La proposta è inoltre inficiata dal fatto che, al v. 731, per eliminare il δέ che marcherebbe l'inizio di una nuova frase, costringe a leggere τὰδ(ε) anziché τὰ δ'; il nesso sarebbe dunque: «Zeus cambiò le vie degli astri, e il volto bianco dell'Aurora e la luce del sole si spingono verso queste che sono le regioni occidentali del cielo», in cui il deittico sembra forzato. Una diversa interpretazione è stata data da Morrison 1970, 87, che ritiene che in questi versi Euripide stia alludendo a delle teorie circa uno spostamento dell'eclittica (il cammino apparente che il sole compie sulla volta celeste nel corso dell'anno) diffuse da alcuni φυσικοί nella prima metà del V sec: «[...] in the second antistrophe of the *Electra* chorus, change in the sun's position would naturally mean an alteration of its orbit or elevation. στρέψαι θερμὰν ἔδραν is likely then to refer to a change in the sun's elevation, not in the direction of its diurnal journey»<sup>186</sup>. In particolare, lo studioso fa riferimento a delle testimonianze (Aetius II 8.1) secondo cui Anassagora avrebbe sostenuto che inizialmente la volta celeste avrebbe avuto una forma a cupola (θολοειδῶς), ma che poi ci sarebbe stata una ἔγκλισις, una «inclinazione» dei corpi celesti; secondo un'altra testimonianza (Hyppol. *Ref.* I. 9. 4), l'allievo di Anassagora Archelao riteneva che il cielo si fosse inclinato e che quindi il sole avesse illuminato tutta la terra e avesse reso l'aria trasparente e la terra asciutta<sup>187</sup>. Sulla base di queste testimonianze, Morrison ritiene dunque che nel passo dell'*Electra* si faccia riferimento non ad un rovesciamento del corso del sole, bensì semplicemente ad un'inclinazione della sua orbita, che si sarebbe spostata più in alto; propone dunque di leggere, al v. 731, τὰ

<sup>185</sup>Allan 2007, 308.

<sup>186</sup>Morrison 1970, 87.

<sup>187</sup>Arch. *VS* 13 A 14 ἐπικλιθῆναι δὲ τὸν οὐρανόν φησι καὶ οὕτως τὸν ἥλιον ἐπὶ τῆς γῆς ποιῆσαι φῶς καὶ τὸν τε ἀέρα ποιῆσαι διαφανῆ καὶ τὴν γῆν ξηράν.

δ'ἔσπερ'. ἄνω τ'ἐλάυνει, facendo dunque dipendere anche τὰ δ'ἔσπερ(α) dal verbo μετέβασ(ε) (v. 727) e prendendo ἥλιος come soggetto di ἐλάυνει: dunque «il sole si spinge in alto»; egli stesso ammette tuttavia che le parole φέγγος ἀελίου λευκόν τε πρόσωπον ἀοῦς τὰ δ'ἔσπερα sembrano piuttosto vaghe e potrebbero celare un'altra corruzione. Sarebbe stato ad ogni modo difficile, per il pubblico, cogliere un'allusione così dotta, e in linea di massima, come si vedrà meglio in séguito, in questo stasimo Euripide sembra riportare un semplice racconto tradizionale, senza alludere specificamente a delle dotte teorie scientifiche.

Tosi suggerirebbe invece di ricavare ἥλιος come complemento oggetto, con Zeus come soggetto: dunque «Zeus modificò le luminose vie degli astri, e la luce del sole e il volto bianco dell'Aurora, e lo (*i.e.* il sole) spinge verso le regioni occidentali del cielo».

Il δέ del verso 730 sembrerebbe tuttavia indicare un cambio di soggetto (così come ai vv. 713, 714, 716, 718 della strofe e al v. 732 della stessa antistrofe), mentre l'associazione dei termini ὁδός ed ἐλάυνει sembra proprio suggerire l'immagine del carro del sole. A conti fatti, forse la soluzione migliore sembra effettivamente quella di prendere ἥλιος come soggetto sottinteso, con Denniston, ma conferendo particolare rilievo all'aggettivo θερμαῖ (accogliendo dunque in questo senso l'interpretazione di Cropp): le «regioni occidentali» non sono più sottoposte al relativamente tiepido sole mattutino, ma al fiammeggiante sole del tramonto, quando la terra, già riscaldata dal calore dell'intera giornata, lo è ulteriormente ad opera dei rosseggianti raggi del crepuscolo. Il termine νῶτα al v. 731, più che riferirsi specificamente alle 'regioni del cielo', può indicare le 'regioni occidentali' in senso più generale, comprendendo anche quelle della terra (per un uso di νῶτα riferito alla terra cf. E. *IT* 46 χθονὸς νῶτα, Pind. *PIND.* IV 228 σχίζε νῶτα γᾶς). Quanto al verbo ἐλάυνει, esso, associato all'immagine del «cammino degli astri» (φαεννὰς ἄστρον ... ὁδοῦς), pare in qualche modo suggerire l'idea del carro del sole: sembra dunque opportuno attribuirvi una nozione di movimento, traducendo «si spinge a occidente».

**V. 739s. στρέψαι θερμὰν ἀέλιον / χρυσοπὸν ἔδραν.** Si noti innanzitutto che il termine ἀέλιον, stampato da Diggle e dalla Basta Donzelli, è congettura di Canter 1571 per il tradito ἀελίου: in questo modo si è dispensati dal ricavare Zeus come soggetto dal v. 729, ben dieci versi prima, traducendo dunque «il sole girò la calda sede». L'intervento è molto semplice e può essere facilmente accolto, sebbene Murray e Denniston preferiscano la lezione tradita ἀελίου: dunque «(Zeus) girò la calda sede del sole». Indipendentemente da quale sia il soggetto, che, con Diggle e la Basta Donzelli, ritengo essere ἀέλιον, crea comunque problemi il nesso θερμὰν ἔδραν, di cui risulta difficile capire il senso esatto. Gli

editori ottocenteschi, come Paley 1858 e Keene 1893, offrivano interpretazioni diverse, ma nessuna delle due particolarmente soddisfacente: Paley interpretava il termine ἔδρα come il carro del sole, traducendo «the sun turned in the opposite direction his hotly-glowing golden-throne»<sup>188</sup>, ma non riscontro altrove l'uso del termine ἔδρα in questa accezione ed inoltre in nei versi in questione è assente una specifica menzione del carro del sole, tale che possa rendere agevole l'interpretazione di ἔδρα in questo senso; Keene 1893, 89, interpretava invece χρυσωπὸν ἔδραν come «the golden quarter of the sky», intendendo la porzione di cielo dove il sole sorge, sulla base di A. Ag. 118 οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νε- / ῶν ὁ κελαινός, ὃ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς φανέντες ἵκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου / παμπρέτοις ἐν ἔδραισι e E. HF 596 ὄρνιν δ' ἰδὼν τιν'οὐκ ἐν αἰσίοις ἔδραις; ma in entrambi i passi il termine non indica una «porzione di cielo» in via assoluta, bensì la parte di cielo in cui gli uccelli appaiono (una «parte non fausta», dunque da sinistra)<sup>189</sup>: sembra quindi difficile ricavare da questi due paralleli un uso assoluto del termine ἔδρα nel senso di «zona del cielo» e sembra pare da scartare anche l'interpretazione di Keene. Denniston *ad l.* pensava invece che la «sede calda del sole» fosse lo zenith, ma si chiedeva - giustamente - che cosa l'alterazione del corso del sole avesse a che fare con esso; ammetteva quindi: «I must say that the study of the commentaries, and much meditation, leave me baffled»; lo stesso Denniston riporta anche un suggerimento personale di Page, che interpretava il termine ἔδρα come «luogo di riposo» del sole, alla luce del fr. 12 W. di Mimnermo in cui si parla del sole che, durante la notte, riposa nella sua coppa d'oro; ma nota giustamente Denniston che se così fosse, l'aggettivo θερμῶν sarebbe ozioso. Cropp 55 traduce «the sun did turn and change its torrid station» ma senza affrontare nel commento la questione.

La Basta Donzelli infine, sempre nello studio del 1978, 353 propone una correzione che sarà poi abbandonata nell'edizione del 1995, e cioè γ' ὄρμᾶν («movimento impetuoso») per θερμῶν, e facendo dipendere ἔδρα dal participio ἀλλάξαντα: «Si racconta... che il sole splendente volgesse all'indietro il suo slancio impetuoso, mutando sede». La proposta ha

<sup>188</sup> Paley 1858, 353.

<sup>189</sup> Ad ogni modo l'interpretazione di A. Ag. 118 risulta controversa. Diffusamente accolta è infatti l'esegesi di Fraenkel 1950, II, 115 che attribuisce ad ἔδρα il significato di «luogo» in senso generico e non quello di «porzione di cielo», essendo alquanto improbabile che le aquile divorino una lepre nel cielo: cf. la traduzione di Medda «in luoghi ben visibili»; a supporto di questa interpretazione si possono menzionare delle monete da Agrigento [Hill 1903, tav. VII. 15, 17], che mostrano due aquile divorare una lepre su una roccia. Tuttavia, come D. J. Mastronarde mi suggerisce, l'interpretazione di Fraenkel può essere messa in discussione. E' infatti possibile ravvisare in questi versi un esempio di quello che lo stesso Fraenkel (1950, II, 2, 302, 395) chiamava «*guttatim style*» (tipico, ad esempio, della letteratura latina arcaica): con tale definizione si intende uno stile essenzialmente paratattico, caratterizzato da piccoli «*cola*» che si susseguono per aggiunta, come unità narrative e sintattiche tra di loro indipendenti. E' dunque possibile che i vv. 118 ss. φανέντες ἵκταρ μελάθρων ... παμπρέτοις ἐν ἔδραισιν, βοσκομένοι λαγίναν... γένναν si riferiscano a due momenti successivi: prima le aquile appaiono in una parte del cielo non fausta, poi sono viste divorare la lepre.

un certo fascino, specie se si pensa al fr. VS 31 A 58 di Empedocle dove si parla della ἡλίου ὀρμή, dell'«impeto del sole», proprio in relazione ad un cambiamento dell'ordine cosmico: τοῦ ἀέρος εἴξαντος τῆι τοῦ ἡλίου ὀρμῆι ἐπικλιθῆναι τὰς ἄρκτους, καὶ τὰ μὲν βόρεια ὑψωθῆναι, τὰ δὲ νότια ταπεινωθῆναι, καθ' ὃ καὶ τὸν ὅλον κόσμον. Per quanto attraente questa ipotesi possa essere, non è forse possibile rinvenire qui un'allusione a tale specifico passo di Empedocle; certo, è noto che egli sia stato particolarmente sensibile alle nuove teorie scientifiche che circolavano all'epoca, tanto da essere spesso bersaglio della parodia di Aristofane in merito (ad esempio, nella prima stesura delle *Nuvole*, in cui i filosofi venivano chiamati μετεωρόλεσχα in quanto sempre intenti a scrutare τὰ οὐράνια [Ar. fr. 401 K.-A.], si dice che Socrate ispirò ad Euripide le idee per le sue scaltre tragedie [Ar. fr. 392 K.-A.], mentre nel prologo delle *Tesmofoiazuse*, vv. 14-18, Euripide espone una teoria circa la separazione dell'Etere che diede vita a tutte le cose); e tanto più che, in un passo dell'*Oreste* (vv. 100ss., vd. *infra*) relativo proprio allo sconvolgimento dell'ordine cosmico in seguito alla contesa tra Atreo e Tieste, egli sembra proprio alludere alla dottrina empedoclea della Ἔρις, la Contesa, come causa primaria del tutto. Infine, che questo stasimo sia permeato di spirito razionalistico, sembra difficile da negare alla luce dello scetticismo che dà luogo alle affermazioni della seconda antistrofe. Tuttavia i termini in cui la ἡλίου μετάστασις viene qui descritta sembrano tutt'altro che tecnici; sono anzi piuttosto vaghi e confusi, e sembrano propri non tanto dello scienziato quanto dell'uomo comune non provvisto di cognizioni scientifiche. Che qui Euripide non stia riportando una teoria scientifica ma semplicemente un racconto tradizionale, lo suggeriscono proprio i termini in cui tale racconto viene definito, come κληδών (v.700) e φήμη (v. 701), senza dimenticare il verbo λέγεται (v. 740): «si dice». E' dunque forse più opportuno cercare di capire il testo trasmesso senza cercare necessariamente un preciso significato scientifico e tenendo sempre presente di avere a che fare con un testo di poesia. In tal senso può a mio avviso aiutare un passo di Erodoto a cui non è forse stato dato il giusto peso; si sta parlando di un'eclissi di sole, che viene descritta in questi termini:

ὁ ἥλιος ἐκλιπὼν τὴν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἔδρην ἀφανῆς ἦν (Her. 7.37.8).

Per indicare dunque la 'sparizione' del sole durante il giorno dal punto del cielo in cui si trovava in quella determinata ora, Erodoto usa l'espressione λείπειν τὴν ἔδραν, «lasciare la sede»; poiché Euripide, a quanto pare, sta qui parlando di un rovesciamento direzionale del percorso giornaliero del sole, l'espressione στρέψειν τὴν ἔδραν sta forse a significare «rovesciare la calda sede» nel senso che esso si spostò nella parte di cielo diametralmente

opposta, nell'esatto punto in cui, in quella determinata ora, avrebbe dovuto trovarsi secondo il nuovo corso, per poi proseguire, a partire da quel punto, nella nuova direzione. Vale dunque a dire che il sole «invertì il suo cammino». L'aggettivo θερμός sarebbe dunque semplicemente ornamentale e non risulta indicato attribuirvi un preciso significato 'scientifico'. Non si può poi ignorare un altro passo in cui Euripide fa riferimento a questo mito, E. *IT.* 191-194 †δινεούσαις ἵπποις πταναῖς† ἀλλάξας δ' ἐξ ἔδρας ἱερὸν ὄμμ' αὐγὰς ἄλιος, che tuttavia presenta delle corrottele e non risulta dunque di grande aiuto, ma l'uso del termine ἔδρα e del verbo ἀλλάσσω, impiegato da Euripide anche nel nostro passo, risulta rilevante, sebbene la vaghezza del passo non permetta né di smentire né di avallare l'interpretazione appena data.

Quella appena data è dunque, forse, l'esegesi più agevole. Tuttavia qualsiasi trattazione di questi versi non può prescindere da un passo da E. *Or.* 1000ss., un passo a cui si è sopra accennato e che tratta dello stesso argomento in termini simili e altrettanto complessi.

In esso Elettra, rievocando in una monodia i mali della stirpe di Atreo, parla anche della contesa per il vello d'oro e del successivo sconvolgimento dell'ordine celeste nei seguenti versini (vv. 1000 ss.):

ὄθεν Ἴρις τό τε πτερωτὸν  
 Ἀλίου μετέβαλεν ἄρμα,  
 τὰν πρὸς ἐσπέραν κέλευθον  
 οὐρανοῦ †προσαρμόσας  
 μονόπωλον ἐς Ἄω†

Così stampa Diggle, che considera corrotto il testo tramandato dalla maggior parte dei codici dell'*Oreste*; tuttavia Murray, Di Benedetto<sup>190</sup>, Willink<sup>191</sup> West<sup>192</sup> e Medda<sup>193</sup> ritengono opportuno seguire il testo trasmesso dal codice G e dalla seconda mano del codice V προσαρμόσασα, da concordare con Ἴρις, ottenendo un testo che Medda così traduce: «Per questo la Discordia volse indietro l'alato carro del sole e fece coincidere la via del cielo a occidente con l'aurora da un solo destriero». Tutti i commentatori, sia all'*Oreste* che al nostro passo dell'*Elettra*, mettono in stretta relazione i due luoghi in modi diversi; Denniston riteneva ad esempio che i versi dell'*Oreste* facessero capo ad una concezione opposta rispetto ad *El.* 726 ss., quella cioè di un rovesciamento del corso del

<sup>190</sup>Benedetto 1967, 199-200.

<sup>191</sup>Willink 1986, 255-256.

<sup>192</sup>West 1987, 254.

<sup>193</sup>Medda 2001, 258.

sole in direzione ovest – est: è tuttavia difficile ricavare da *Or.* 1000 ss. questo significato. Questa interpretazione deriva dal fraintendimento dell' espressione κέλευθον οὐρανοῦ, che Denniston (così come Meridier in Chapoutier – Meridier 1973) evidentemente interpreta come κέλευθος ἡλίου, «cammino (giornaliero) del sole», nesso che è però diverso da κέλευθος οὐρανοῦ. Che cosa vorrebbe dunque significare l'espressione (e il passo nella sua interezza)? In realtà, se l'ipotesi di Morrison circa un influsso, sul passo dell' *Elettra*, di teorie relative allo spostamento dell'orbita del sole sembra da scartare, la chiave per comprendere questi versi è forse da cercare in altre teorie astronomiche diffuse all'epoca, e che Euripide sembra qui aver recepito. Così intendevano già gli antichi, cf. lo scolio a questo passo (Schw. I. 199. 10-12 πιθανῶς δὲ ὁ Εὐριπίδης τὸν μῦθον προσήρμοσεν· ὁ γὰρ φυσικὸς λόγος τὸν ἥλιον ἀποδείκνυσι τὴν ἐναντίαν ἰόντα πορείαν τῷ οὐρανῷ) e soprattutto Sch. Arat. 300 (Maas 399. 20-25) ὁ γὰρ ἥλιος ἐπὶ ἀντολὰς τὰ ζῳῖδια διαπορεύεται, ὁ μὲντοι οὐρανὸς ἐπὶ δυσμὰς καταφέρεται κινούμενος καὶ ἐκάστην μοῖραν τοῦ ζῳιδιακοῦ ἀνύει. Διὸ Εὐριπίδης τὸ φυσικὸν ὡς μυθικὸν παρείληψε λέγων «εἰς ὁδὸν ἄλλην μεταβάλλει». Si sta qui alludendo al fenomeno per cui nel corso dell'anno il sole, per effetto del moto di rivoluzione della Terra, compie, rispetto alle costellazioni dello zodiaco, un cammino apparente verso est spostandosi di un grado circa al giorno sulla volta celeste: le costellazioni che costituiscono lo zodiaco si trovano infatti lungo l'eclittica e ogni mese il sole «entra» in una costellazione diversa (la scoperta di questo fenomeno viene attribuita ad Enopide di Chio<sup>194</sup>); ovviamente le costellazioni dello zodiaco, come tutte le costellazioni, nel corso dell'anno compiono invece sulla volta celeste un cammino apparente verso ovest, dunque opposto a quello annuale del sole. Lo scolio ad Arato, con l'espressione «ὁ μὲντοι οὐρανὸς ἐπὶ δυσμὰς καταφέρεται κινούμενος», sembrerebbe proprio chiarire il sintagma τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον οὐρανοῦ di *Or.* 1003. Cosa significa però che il «cammino del cielo verso occidente» viene fatto coincidere con l'Aurora? Tenta una spiegazione Di Benedetto, ma in termini poco convincenti.<sup>195</sup> Forse la linea più appropriata è quella di ritenere corrotto il passo, ma cercando comunque di darne una traduzione tenendo presente il riferimento a tale scoperta. Così anche Willink 1986, che, su questa stessa base propone, nel commento *ad l.*, dei tentativi di correzione. Inoltre, un riferimento alla stessa teoria è indubbiamente presente anche in un frammento dal *Tieste* euripideo, che doveva trattare proprio della contesa tra Atreo e Tieste e i successivi avvenimenti: Nel fr. 397b K. Atreo infatti afferma: δείξας γὰρ ἄστρον τὴν ἐναντίαν ὁδὸν / δόμους τ' ἔσωσα καὶ τύραννος ἰζόμεν, dove la menzione della

<sup>194</sup>Diodor. I 98, 2 τὸν τε Οἰνοπίδην ... μαθεῖν ἄλλα τε καὶ μάλιστα τὸν ἡλιακὸν κύκλον ὡς λωξὴν ἔχειν τὴν πορείαν, ἐναντίαν δὲ τοῖς ἄλλοις ἄστροις τὴν φορὰν ποιεῖται.

<sup>195</sup>Di Benedetto 1965, 199-200.



ἐνάντια ὁδός degli astri non può essere che un'allusione a tale scoperta astronomica: così anche Kannicht: «[...] solis cursuum annum ut cum motu caelesti comparatum».<sup>196</sup> Qui Euripide sembra inoltre ulteriormente razionalizzare la leggenda, poiché Atreo ottiene il potere non in seguito ad uno stravolgimento cosmico di natura divina, ma semplicemente dando prova di σοφία spiegando un fenomeno astronomico (sebbene non si possa del tutto escludere di avere a che fare con un altro filone della leggenda, tuttavia non attestato prima di Euripide). Ad ogni modo, nel secondo stasimo dell'*Elettra*, non sembrano a mio avviso figurare allusioni a delle determinate teorie scientifiche o a scoperte astronomiche; forse Euripide ne venne a conoscenza più tardi (l'*Oreste* è del 408 a.C. e il *Tieste* è di difficile datazione), o può aver volutamente raccontato la storia in maniera differente da una tragedia all'altra.

---

<sup>196</sup>*TrGF*, V.1, 441.

*Il secondo stasimo: testo e traduzione.*

στρ. α

Χο. ἀταλᾶς ὑπὸ ματέρος <ἀπ'> Ἀργείων  
ὀρέων ποτὲ κληδῶν  
ἐν πολιαῖσι μένει φήμαις  
εὐαρμόστοις ἐν καλάμοις  
Πᾶνα μοῦσαν ἠδύθροον  
πνέοντ' ἀγρῶν ταμίαν,  
χρυσέαν ἄρνα καλλίπλοκαμον 705  
πορεῦσαι. πετρίνοις δ' ἐπι-  
στάς κᾶρυξ ἰαχεῖ βάθροις·  
Ἄγορὰν ἀγοράν, Μυκη-  
ναῖοι, στείχετε μακαρίων  
ὀψόμενοι τυράννων 710  
φάσματα θαυμάσια.  
χοροὶ δ' Ἀτρειδᾶν ἐγέραιρον οἴκους.

ἀντ. α

θυμέλαι δ' ἐπίτναντο χρυσήλατοι,  
σελαγεῖτο δ' ἀν' ἄστυ  
πῦρ ἐπιβώμιον Ἀργείων· 715  
λωτὸς δὲ φθόγγον κελάδει  
κάλλιστον, Μουσᾶν θεράπων,  
μολπαὶ δ' ἠὔξοντ' ἐραταὶ  
χρυσέας ἀρνὸς †ἐπίλογοι†  
Θυέστου· κρυφίαις γὰρ εὐ- 720  
ναῖς πείσας ἄλοχον φίλαν  
Ἀτρέως, τέρας ἐκκομί-  
ζει πρὸς δώματα· νεόμενος δ'

699 ματέρος < ~ > Ἀργείων ego vix recte || 707 ἰαχεῖ Diggle, ἰάχει L || 708 βάθροις Tr., βάραθροις <L>, P || 711 θαυμάσια Tosi, δείματα L || 716 λωτὸς Tr., λोटὸς L || 717 Μουσᾶν Victorius, μοῦσαν L

εἰς ἀγόρους ἀυτεῖ  
τὰν κερόεσσαν ἔχειν  
χρυσεόμαλλον κατὰ δῶμα ποιίμαναν. 725

στρ. β

τότε δὴ τότε φαεν-  
νάς ἄστρον μετέβασ' ὁδοῦς  
Ζεὺς καὶ φέγγος ἀελίου  
λευκόν τε πρόσωπον ἄ- 730  
οῦς, τὰ δ' ἔσπερα νῶτ' ἐλαύ-  
νει θερμᾶι φλογὶ θεοπύρῳι,  
νεφέλαι δ' ἔνυδροι πρὸς ἄρ-  
κτον, ξηραὶ τ' Ἀμμωνίδες ἔ-  
φθίνουσ' ἀπειρόδροσοι, 735  
καλλίστων ὄμβρων Διόθεν στερεῖσαι.

ἀντ.β

λέγεται <τάδε>, τὰν δὲ πί-  
στιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει,  
στρέψαι θερμὰν ἀέλιον  
χρυσωπὸν ἔδραν ἀλλά- 740  
ξαντα δυστυχίαι βροτεί-  
ωι θνατᾶς ἔνεκεν δίκας.  
φοβεροὶ δὲ βροτοῖσι μῦ-  
θοι κέρδος πρὸς θεῶν θεραπεί-  
αν. ὧν οὐ μνασθεῖσα πόσιν 745  
κτείνεις, κλεινῶν συγγενέτιρ' ἀδελφῶν.

724 ἀυτεῖ Heath 1762, ἀύτει L || 726 δῶμα Tr., δώματα L || 728 μετέβασ' Musgrave 1778, μεταβάλλει <L>, P || 735 ἀπειρόδροσοι Bothe, ἄπειροι δρόσου L || 736 <τάδε> Weil 1868 || 739 ἀέλιον Canter 1751, ἀελίου L || 744 κέρδος Tr., κέρδος δὲ L : θεραπείαν Wecklein 1898, θεραπείαις L

CO.

*Strofe α.*

C'è una voce tra antiche storie:  
Pan, il protettore dei campi,  
che spira una dolcissima musica  
nelle canne ben accordate,  
un giorno portò dai monti Argivi,  
sottraendolo alla tenera madre,  
un agnello dal bellissimo vello d'oro.  
Dall'alto di balze rupestri  
l'araldo così gridò:  
«Alla piazza, alla piazza,  
o Micenei! Andate a vedere  
i prodigi meravigliosi  
dei beati re». E cori  
celebravano la casa degli Atridi.

*Antistrofe α.*

E si aprivano templi d'oro,  
in città sfavillava il fuoco  
sugli altari degli Argivi.  
Il flauto, servitore delle Muse,  
faceva risuonare una bellissima musica;  
ma si levarono canti amabili  
per l'agnello d'oro †...†  
di Tieste: seducendo in occulti  
letti la moglie del re, portava il prodigio  
nel palazzo, e recandosi all'assemblea

dichiarò di avere nella casa  
il cornigero armento dalla lana d'oro.

*Strofe β.*

E allora, allora fu così che  
Zeus mutò le lucenti vie degli astri  
e la luce del sole  
ed il bianco volto dell'aurora:  
il sole si spinge verso occidente  
con la calda vampa divina,  
nuvole rigonfie d'acqua vanno a Nord,  
le secche terre di Ammone periscono aride,  
private della bellissima pioggia che da Zeus proviene.

*Antistrofe β.*

Si dice, ma  
scarso è il credito che ha presso di me,  
che il sole invertì la calda sede dorata,  
cambiando posizione a disgrazia degli uomini,  
per una contesa tra mortali.  
Ma le storie che agli uomini incutono paura  
sono un guadagno per il culto degli dei.  
Di questo non ricordandoti,  
tu, sorella di illustri eroi,  
lo sposo uccidi.

***Il secondo stasimo (vv. 699-746): interpretazione metrica.***

**Strofe e antistrofe α (vv. 699-712 = 713-726)**

699	υ υ - υ υ -  υ υ - υ -	713	υ υ - υ υ -  υ - - υ -	an do	vel 2 reiz?
700	υ υ - υ υ - -	714	υ υ - υ υ - υ	reiz	
701	- υυ  - υ υ -  - -	715	- υυ  - υ υ -  υ -	gl	
702	- - - -  υ υ -	716	- - - -  υ υ -	wil	
703	- υ - υ   υ υ -	717	- - - -  υ υ -	wil	
704	υ- -   υ υ -	718	- - -   υ υ -	ba cho/mol cho	
705	- υ - - υ - υ υ -	719	- υ - - υ † υ υ - †	3cr?	
706	υ -  - υ υ -   υ -	720	υ -  - υ υ -   υ -	gl	
707	- -  - υ υ -   υ -	721	- -  - υ υ -   υ -	gl	
708	υ υ  - υ υ -  υ -	722	υ υ  - υ υ -  υ -	gl	
709	- -   - υ υ υυ  υ -	723	- -   - υ υ υυ  υ -	gl	
710	- υ υ -  υ - -	724	- υ υ -  υ - -	cho ba	
711	- υ υ - υ υ -	725	- υ υ - υ υ -	hem	
712	υ - υ -  - υ υ -   υ - -	726	υ υ -  - υ υ -   υ - -	wil ba/2cho ba	

**Strofe e antistrofe β (vv. 727-736 = 737-746)**

727	υυ - υυ υ -	737	υυ - - υ -	do?	
728	- -  - υ υ -   υ -	738	- -  - υ υ -   υ -	gl	
729	- - - υ  - υ υ -	739	- - - -  - υ υ -	wil	
730	-  - υ υ -   υ	740	-  - υ υ -  - υ	tel	
731	- υ  - υ υ -  υ -	741	- υ   - υ υ -   υ -	gl	
732	- -   - υ υ υυ   υ -	742	υ υ  - υ υ -  υ -	gl	
733	υ υ  - υ υ -   υ -	743	υ υ   - υ υ -  υ -	gl	
734	- - - -   - υ υ -	744	- - - -  - υ υ -	wil	
735	- υ - υ  - υ υ -	745	- - - -  - υ υ -	wil	
736	- - - -  - υ υ -  υ - -	746	- υ υ -  - υ υ -  υ - -	wil ba	

## Il matricidio (vv. 1147-1176)

Al v. 1146 Clitemestra ed Elettra escono di scena per entrare in casa, dove Oreste è pronto a compiere il matricidio. Sulla scena rimane il Coro, che attende e commenta quanto accade. L'impostazione scenica per cui all'interno della casa o del palazzo si consuma un episodio di violenza mentre il Coro, dall'esterno, sente i colpi e le grida della vittima, è convenzionale: essa ha la sua prima espressione in *A. Ag.* 1343ss., dove il Coro sente le grida di Agamennone colpito a morte e ciascun coreuta recita una coppia di versi in cui esprime il proprio parere sul da farsi. Secondo Taplin 1977, 323 la scena dell'uccisione di Agamennone avrebbe fornito il modello per le successive; così in parte anche Arnott 1982, 38 che individua in tale scena uno schema di base: 1) grida della vittima fuori scena, 2) il Coro sente le grida, 3) ripetizione delle grida, 4) identificazione della vittima da parte del Coro, 5) il Coro dichiara l'avvenuta uccisione, 6) un membro del Coro suggerisce di intervenire, 7) ingresso in scena dell'assassino o di un altro personaggio che confermano l'uccisione della vittima. Sempre secondo Arnott 1982 Euripide in questo schema avrebbe introdotto delle innovazioni: cf. infatti, oltre ad *El.* 1147-1176, *Med.* 1251-1293, *Hec.* 1023-1043, *HF* 735-762, *Or.* 1296ss., *Hipp.* 775ss., *Antiope* fr. 223 K., 46-58 In quest'ottica, tuttavia, è già lo stesso Eschilo a modificare notevolmente il modulo: cf. *Cho.* 870ss., l'uccisione di Clitemestra per opera di Oreste, dove degli elementi individuati da Arnott figurano soltanto il primo e il secondo, mentre il sesto diventa di fatto il suo opposto poiché il Coro dichiara esplicitamente di non voler intervenire. In realtà non risulta opportuno ridurre questo tipo di scene ad uno schema così rigido, rispetto al quale individuare delle variazioni. Conviene forse, con Hamilton 1987, 589ss., ricondurle ad un paradigma più semplice che vede l'uscita di scena dell'assassino e/o della vittima, canto del coro, urla dall'interno, reazione del coro, ritorno in scena dell'assassino o di un altro personaggio e svelamento dei corpi. Hamilton 1987, 589s., opera inoltre una distinzione tra «single killings» (*Ippolito*, *Antiope*) e «double killings» (tra cui annovera le scene di violenza di *A. Ag.*, *Cho.*, *E. El.*, *HF*, *Or.*, tralasciando *E. Med.* e *HF* in cui le uccisioni avvengono nello stesso frangente e non in momenti distinti, come negli altri casi), ma anche in questo caso le differenze all'interno del gruppo dei «double killings» sono tali che una simile distinzione non risulta forse di reale utilità: addirittura il caso dell'*Oreste* si configurerebbe come una 'tripla uccisione', in cui però in realtà nessuno viene ucciso, frustrando le attese del pubblico similmente ad *E. Hec.* 1023-1043, dove la vittima che urla, Polimestore, non viene in realtà uccisa ma accecata, e sarà lo stesso Polimestore ad

entrare in scena dopo il compimento della violenza.<sup>197</sup> Nel gruppo dei «single killings» invece, il caso dell'*Ippolito* è in realtà un suicidio, e le urla sono della nutrice che scopre il corpo e non della vittima, mentre nell'*Antiope* l'uccisione non sembra alla fine verificarsi. Tutto ciò a riprova della estrema varietà compositiva di questo tipo di scena.

All'interno del gruppo euripideo, somiglianze sono più proficuamente riscontrabili a livello lessicale, contenutistico e metrico. In quest'ottica il nostro passo dell'*Elettra* risulta molto simile a *HF* 734-762: in entrambi i casi il Coro appoggia l'uccisione che si consuma all'interno della casa (ma ad ogni modo sull'attitudine del Coro dell'*Elettra* in questi versi, e in particolare nel successivo *kommos*, vd. *infra*), presentandola come una vendetta contro le angherie subite in passato: cf. in particolare *El.* 1147 ἀμοιβὰ κακῶν e *HF* 734 μεταβολὰ κακῶν, *El.* 1555 παλῖρρους ... δίκαια e *HF* 739 δίκαια καὶ θεῶν παλῖρρους πότμος. I passi sono inoltre simili anche dal punto di vista metrico e compositivo, trattandosi in entrambi i casi di strofi docmiache cantate dal Coro, interrotte dai lamenti che vengono dall'interno (nel caso dell'*Eracle* due esclamazioni *extra metrum* da parte di Lico, nell'*Elettra* un trimetro giambico e un'esclamazione *extra metrum* da parte di Clitemestra). Docmi o metri giambo-docmiaci sono particolarmente frequenti in questo tipo di scene, per la carica emotiva della scena stessa: così anche *E. Med.* 1251-1293, due coppie strofiche di docmi misti a trimetri giambici; nella strofe i trimetri giambici che interrompono i docmi sono costituiti dai lamenti dei bambini colpiti da Medea (vv. 1271s., 1277s.) mentre nell'antistrofe i trimetri in responsione con i lamenti dei bambini fanno parte del canto del coro stesso (vv.1285s., 1287s.), che dunque non viene interrotto<sup>198</sup>; cf. anche *Hec.* 1023-1043 (breve canto del Coro che precede l'accecamento di Polimestore e l'uccisione dei suoi figli da parte di Ecuba), *Antiope* fr. 223.79b-95 K. (aggressione di Lico da parte di Anfione e Zeto all'interno del palazzo).

I versi 1147-1176 richiamano inevitabilmente alla mente l'uccisione di Clitemestra nelle *Coefore* (e nell'*Elettra* di Sofocle se si suppone che la tragedia euripidea sia posteriore), così come l'uccisione di Agamennone nella tragedia omonima. Questa, in particolare, è evocata in tutta la coppia strofica: così come Clitemestra ha ucciso Agamennone, ella viene ora uccisa ricevendo giusta punizione per il delitto compiuto (1149ss., 1154ss.).

Nel momento del matricidio, il Coro è esultante: i venti hanno cambiato direzione (v. 1147s.) e Clitemestra riceverà giusta punizione per l'assassinio di Agamennone. Tuttavia,

---

<sup>197</sup>Al di là della mancata uccisione, i versi dell'*Ecuba* presentano numerose somiglianze con *A. Ag.* 1343 ss., cf. in particolare *E. Hec.* 1035-37 Πο. ὄμοιοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. / Χο. ἠκούσατ' ἀνδρὸς Ἑρηνικὸς οἰμωγῆν, φίλαι; / ὄμοιοι μάλ' αὐθις κτλ. e *A. Ag.* 1343-1345 ΑΓ. ὄμοιοι, πέπληγμα καίριαν ἠπληγῆν ἔσω†. / σῖγα· τίς πληγῆν ἀυτεῖ, καίρι' ὡς οὐτασμένος; / ΑΓ. ὄμοιοι μάλ' αὐθις κτλ.. Vd. Gregory 1999, 169s., Synodinou 2005, 386, Meridor 1975.

<sup>198</sup>Vd. Mastrorade 2002, 363.



che il matricidio venga semplicemente definito una ἀμοιβή κακῶν (v. 1147), un «male in cambio di mali» e non, ad esempio, una vittoria (cf., per contro, i vv. 860-865 dove il Coro definisce l'uccisione di Egisto appena eseguita come un'impresa più grande di un successo ai giochi Olimpici) è già una spia di quelle che saranno, di lì a poco, le conseguenze negative dell'atto: il matricidio getterà infatti Oreste ed Elettra in uno stato di profonda disperazione e pentimento, e verrà criticato anche dai Dioscuri nel finale; in più, nel corso del successivo *kommos*, il Coro non assumerà un atteggiamento univoco e sempre coerente nei confronti del matricidio, ma alternerà momenti di distacco e velata condanna a momenti in cui ribadirà la giustizia dell'atto appena compiuto (vd. *infra*). In linea di massima, tuttavia, il Coro ai vv. 1147-1176 esprime approvazione per ciò che Oreste ed Elettra hanno appena compiuto (v. 1169), seppur velata da una certa pietà nei confronti della vittima (vv. 1168, 1169s.).

Il paragone di Clitemestra con una leonessa (v.1163s. ὀρεία τις ὡς λέαιν' ὀργάδων / δρύοχα νεμόμενα τάδε κατήνυσεν) è molto probabilmente un voluto richiamo ad A. Ag. 1257 dove Cassandra definisce Clitemestra una δίπους λέαινα, nonché a Cho. 938 dove Oreste e Pilade che penetrano nella reggia per compiere il matricidio sono definiti διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης.<sup>199</sup> La stessa immagine sarà poi reimpiegata in riferimento sempre ad Oreste e Pilade nell'*Oreste*, vv. 1400ss: ἦλθον ἐς δόμους ... λέοντες Ἑλλανες δύο διδύμω. Il paragone tra due aggressori e due leoni risale comunque ad Omero, cf. *Il.* X 297 βὰν ῥ' ἴμεν ὡς τε λέοντε δύω διὰ νύκτα μέλαιναν / ἄμ φόνον, detto di Odisseo e Diomede che si infiltrano nell'accampamento troiano, *Il.* XIII 198 ὡς τε δύ' αἴγα λέοντε κυνῶν ὑποκαρχαδόντων / ἀρπάξαντε κτλ., riferito ai due Aiaci che rapiscono Imbrio.

Per quanto riguarda la messa in scena di questi versi, si è discusso circa l'uso dell'*ekkyklema* per rivelare i corpi: Denniston 195 non lo ritiene necessario («Here and at A. Ch. 973, S. El. 1466 there is nothing to indicate the use of the *ekkyklema* for bringing out the corpses. They may be carried out by attendants, or seen through the opened

<sup>199</sup> Alcuni, come Hiltbrunner 1950, 65s., hanno ritenuto che l'espressione διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης in A. Cho. 838 si riferisse a Clitemestra, ma risulta più plausibile l'interpretazione data già dagli scolii che vede nell'espressione un riferimento ad Oreste e Pilade; cf. anche E. Or. 1400s. Vd. comunque Garvie 1986, 305s. L'immagine del leone è ad ogni modo rilevante nell'*Oresteia* e ha il suo punto focale nella cosiddetta favola del leoncino nel terzo stasimo dell'*Agamennone* (vv. 717-736), dove il cucciolo che, allevato nella casa, una volta cresciuto farà strage dei suoi padroni rappresenta Elena e la rovina che la sua venuta ha apportato alla casa di Priamo Vd. Knox 1952, 17ss, Fowler 1967, 35ss., Lebeck 1971, 50s., Petrounias 1976, 143ss. L'immagine viene inoltre reimpiegata in Ag. 1224 in riferimento ad Egisto, definito ἀναλκις λέων: definizione che lasciava perplesso il Fraenkel («quid sibi velit nescio», Fraenkel 1950, I, 164 *in apparatu*), sia per l'ossimoro implicito nella definizione di un leone come «codardo», sia alla luce del v. 1259 dove Cassandra definisce spregiativamente Egisto λύκος (in contrasto con Agamennone, il λέων εὐγενοῦς); ma coglieva nel segno Wecklein 1888, 112: «ein Löwe nur der Wildheit und Vederblichkeit, nicht dem Mute nach, kein echter Löwe (λέοντος εὐγενοῦς 125)». Giusta anche la notazione di Pohlenz 1964, II, 34: «λέων obviously sarcastic and deliberately corrected in 1259». Difende l'ossimoro Judet de La Combe 2001, 523s. Vd. in merito anche S. West 2003.

doors»), ma vd. contra Cropp 178, favorevole al suo impiego in questa scena: esso era infatti senza dubbio in uso all'epoca della rappresentazione dell'*Elettra*, e, a prescindere dalla questione relativa al suo utilizzo nelle scene corrispondenti di *Agamennone* e *Coefore*, rappresentate almeno 30 anni prima<sup>200</sup>, sembra forse difficile che Euripide ne abbia qui fatto a meno, così come nelle scene corrispondenti dell'*Eracle* (vv. 1028ss.) e dell'*Ippolito* (vv. 811ss.). Sostenere, con Pickard-Cambridge 1946, 100-122, e, nel caso dell'*Elettra*, con Denniston 195, che i corpi venissero mostrati direttamente dall'interno tramite l'apertura delle porte significherebbe infatti ammettere che buona parte degli spettatori non potesse vederli. Vd. in merito Bond 1984, 329s., Barrett 1964, 317s., Hourmouziades 1965, 93-108, che, in merito alla scena dell'*Elettra*, giustamente afferma: «Neither the ensuing *kommos* nor the epiphany would lose dramatic impact if the bodies were left inside the house. But the scene would not be a pathetic spectacle [...]: the shattering sight of the two murderers – presumably standing on either side of the platform – utterly lost in their repentance, is undoubtedly enhanced by the presence of their mother's corpse».<sup>201</sup> La difficoltà relativa all'uso dell'*ekkyklema* è stata focalizzata da Cropp 178, che, pur reputandolo necessario, ammette che nel caso dell'*Elettra* se ne debba ipotizzare un uso non convenzionale: il macchinario era infatti utilizzato per svelare scene d'interno, ma nulla, in questi versi, fa riferimento all'interno della casa ed anzi, al v.1173 Oreste ed Elettra ne escono: πεφουρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα. Secondo Cropp dunque, si deve supporre che quando i due corpi vengono menzionati al v. 1179, essi sono probabilmente da intendersi come se fossero ancora dentro la casa; ai vv. 1227s. invece, in

<sup>200</sup>Quasi certamente la scena del disvelamento dei corpi nelle *Coefore* doveva essere rappresentata in maniera analoga al quella dell'*Agamennone*, in modo da suggerire agli spettatori un parallelismo visuale e al tempo stesso una contrapposizione con la scena a cui avevano assistito poco prima nel corso della precedente rappresentazione. Lo scolio a *Cho.* 973 afferma esplicitamente l'uso dell'*ekkyklema*: ἀνοίγεται ἡ σκηνὴ καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὄρᾳται τὰ σώματα. L'uso dell'*ekkyklema* per queste scene è stato tuttavia messo in dubbio: Pickard Cambridge 1946, 100-122 ne escludeva l'uso per tutto il V secolo, ritenendo che in tali scene i corpi venissero mostrati tramite l'apertura delle porte della *skene*: questo tuttavia implicherebbe che la visione dei corpi fosse preclusa a buona parte degli spettatori, specie a quelli che sedevano in posizione laterale o nei gradini più alti. Taplin 1977, 325ss., 357ss., 442ss., dubita che tale meccanismo fosse impiegato da Eschilo, e ritiene che i corpi, sia nell'*Agamennone* che nelle *Coefore*, venissero portati fuori da degli inservienti: ma, come fa notare Garvie 1986, liii, se questo espediente può essere ipotizzabile per la scena delle *Coefore*, risulta forse di realizzazione più complessa nell'*Agamennone*, dove gli inservienti avrebbero probabilmente dovuto portar fuori anche la vasca da bagno. Ad ogni modo, sembra azzardato ipotizzare un uso dell'*ekkyklema* per *Agamennone* e *Coefore*, considerata la datazione relativamente alta e, inoltre, il modo estremamente convenzionale in cui Eschilo ha rappresentato i cambi di scena nelle *Eumenidi* (in particolare il passaggio dall'esterno all'interno del tempio di Delfi): è forse, dunque, opportuno pensare ad un espediente di diverso tipo e di realizzazione più semplice. Di Benedetto-Medda 1997, 89 ipotizzano pertanto, plausibilmente, una «rimozione parziale o totale della facciata stessa (da immaginare come una struttura abbastanza leggera [...]) e che una volta avvenuta la rimozione gli spettatori potessero rendersi conto che si trattava dell'interno della casa». Vd. in merito Taplin 1977 362-415, Hammond 1972, 338-441, Hammond 1988, 22-33, Podlecki 1989 11-17, Sommerstein 1989, 32-34.

<sup>201</sup>Hourmouziades 1965, 107.

cui Oreste invita Elettra a coprire le spoglie della madre (κάλυπτε μέλεα μητέρος πέπλοις) sono da considerarsi sull'*ekkyklema* all'esterno accanto ad Oreste ed Elettra: «as the scene proceeds, convention allows a modification so that in 1227-32 they are handling the bodies *outside* the house»<sup>202</sup>. In mancanza dunque di indizi nel testo che facciano riferimento all'interno o al momento in cui l'*ekkyklema* veniva spinto fuori, e considerando al contrario che Elettra ed Oreste escono dalla casa insanguinati per poi rimanere sempre all'esterno, risulta forse opportuno ritenere che i due cadaveri venissero portati fuori da degli inservienti. Questa ipotesi, accennata da Denniston, è stata ripresa da Di Benedetto-Medda 1997, 136, ed in seguito approfondita dallo stesso Medda (2007), che evidenzia peraltro come, dopo il compimento del matricidio, la casa di Elettra in cui esso è stato perpetrato venga quasi dimenticata<sup>203</sup> ed assimilata, in virtù del crimine commessovi, alla reggia dei Tantalidi che tanta parte ha nello spazio extrascenico ed in quello 'mentale' di Elettra<sup>204</sup>: da essa i personaggi escono con orrore per non farvi mai più ritorno.

---

<sup>202</sup>Cropp 178.

<sup>203</sup> Significativamente, mentre Oreste ed Elettra compiono il matricidio, il Coro ricorda l'uccisione di Agamennone avvenuta nella reggia (vv. 1150ss.) e, a matricidio avvenuto, dichiarerà che «non c'è, né ci fu mai, un οἶκος più sventurato di quello della stirpe dei Tantalidi», dove l'οἶκος menzionato non è quello costituito dalla casa di Elettra, ma il palazzo regale.

<sup>204</sup> Vd. a tal proposito supra ad v. 209.

Vv. 1148s. ~ v. 1156s. Per questa coppia di versi i manoscritti recano, con l'opportuno inserimento della particella <έν> al verso 1148 ad opera di Seidler 1813:

υ - - υ - | υ υ - - -  
 1148 -σιν αὔραι δόμων. Τότε μὲν <έν> λουτροῖς *2do*  
 <έν> Seidler 1813

υ υ υ υ υ υ | υ - υ -  
 ἔπεσεν ἐμὸς ἐμὸς ἀρχέτας *2ia*  
 in responsione con

υ υ υ - υ - | υ υ υ - υ -  
 V. 1156 διαδροῦμου λέχους, μέλεον ἃ πόσιν *2do*  
 υ υ υ υ υ | υ - - -  
 χρόνιον ἰκόμενον εἰς οἴκους *ia + υ - - -*

La responsione tra 1149 e 1157 risulta anomala, poiché ad un normale dimetro giambico corrisponde un dimetro con una lunga al penultimo elemento del secondo *metron*, laddove sarebbe a rigore richiesta una breve. Sono stati avanzati in passato dei tentativi di correzione: Weil 1868, operando sull'antistrofe, invertiva la posizione dei nessi ἃ πόσιν ed εἰς οἴκους ai versi 1156 e 1157, ottenendo così, ai vv. 1149 e 1157 due dimetri giambici regolari in responsione.

υ - - υ - | υ υ υ - - -  
 1148 -σιν αὔραι δόμων. Τότε μὲν <έν> λουτροῖς *2do*  
 <έν> Seidler 1813

υ υ υ υ υ υ | υ - υ -  
 ἔπεσεν ἐμὸς ἐμὸς ἀρχέτας *2ia*  
 in responsione con

υ υ υ - υ - | υ υ υ - - -  
 V. 1156 διαδροῦμου λέχους, μέλεον εἰς οἴκους *2do*  
 υ υ υ υ υ | υ - υ -  
 χρόνιον ἰκόμενον ἃ πόσιν *2ia*

Questa correzione presuppone l'inammissibilità dell'associazione *ia + υ - - -*, che risulta tuttavia attestata con certezza in *Or.* 171 πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλίξεις (υ υ υ υ υ | υ - - -),<sup>205</sup> *Pho.* 1350 ἀνάγειτ' ἀνάγετε κωκυτόν,<sup>206</sup> *IT* 645 ῥάνισι μελόμενον αἰμακταῖς (υ υ υ υ υ | υ - - -), 649 πάτραν ὅτι ποδ' ἐμβάση (υ - υ υ υ | υ - - -)<sup>207</sup>.

<sup>205</sup> Il verso corrispondente dell'antistrofe, *Or.* 192, è un normale dimetro giambico.

<sup>206</sup> Ma cf. Mastronarde 1994, 116 e 526s. che corregge in ἀνάγειτ' ἄγετε ottenendo, con un diverso arrangiamento colometrico, *do+cr* seguito da *do + hypod* al verso successivo, anziché *ia + υ - - -* seguito da *lec. + hypod* secondo il testo tradito (accettato, quest'ultimo, da Dale *MATC* III, 124). La proposta viene presa in considerazione da Diggle che, pur stampando il testo tradito, così commenta in apparato:

Nauck invece operava sulla strofe, trasponendo vicendevolmente <έν> λουτροῖς ed ἀρχέτας (vv. 1148-49): la responsione risulta così regolarizzata, in quanto sia al verso 1149 che al verso 1157 si avrebbe *ia + υ - - -*.

υ - - υ - | υ υ υ - υ -

1148 -σιν αὔραι δόμων. Τότε μὲν ἀρχέτας 2do  
 <έν> Seidler 1813

υ υ υ υ υ υ | υ - - -

ἔπεσεν ἐμὸς ἐμὸς <έν> λουτροῖς *ia + υ - - -*

in reponsione con

υ υ υ - υ - υ υ υ - υ -

V. 1156 διαδρόμου λέχους, μέλεον ἃ πόσιν 2do  
 υ υ υ υ υ υ | υ - - -

χρόνιον ἰκόμενον εἰς οἴκους *ia + υ - - -*

La proposta viene presa in considerazione da Diggle, che la riporta in apparato. Infine, un altro intervento volto a regolarizzare il metro è ἐς δόμους per εἰς οἴκους di Heimsoeth 1865, dove ἐς, già proposto dal Vettori, è una correzione di Triclinio in P e sembra – forse – doversi leggere anche in L<sup>208</sup>. Non ritengo tuttavia necessarie tali correzioni, poiché *Or.* 171 = 192 dove il testo è sicuramente sano, è un buon parallelo per una responsione di questo tipo.

Resta dunque il problema di come classificare il metro di cui *E. El.* 1157 è un esempio. Wilamowitz *GV* 410-412, parlava di dimetri giambici con «unreine Schlusse»; così anche Denniston *LI* 141, «impure endings»; Dale *MATC* interpreta tutte le occorrenze del dimetro ~~~~~|~x~ come 2ia *dragged*, mentre Willink, in merito a *Or.* 171 = 192 parla di «an interesting ‘sub-dochmiac’ form. of iam. dim. tolerant of ‘drag’ and split resolution», focalizzando così il problema, ovvero quello della natura giambica o dochmiaca della sequenza ~~~~. Se gli studiosi sopra citati la considerano infatti una forma di *metron*

«Si Euripidis sunt hi uu., numeris medendum est». Poiché tuttavia il testo di per sé non presenta alcuna difficoltà, esprimo anche a questo proposito le mie riserve su correzioni puramente *metri causa*, dettate semplicemente dalla rarità di alcuni metri o associazioni metriche, come in questo caso.

<sup>207</sup>Platnauer 1964, 115 segue la proposta regolarizzante di Hermann, finalizzata ad ottenere responsione strofica tra i vv. 645-49 e ad eliminare il metro in questione al v. 645, in quanto ‘sospetto’:

str: κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων	2do
ῥάνισι < ~ ~ ~ >	do
μελόμενον αἱμακταῖς	dK
ant: σὲ δὲ τύχας, μάκαρ σὲ δ’ ὦ νεανία	2do
σεβόμεθ’, ἐς πάτραν	do
ὅτι ποτ’ ἐπεμβάσῃ.	dK

Non sussiste tuttavia alcuna motivazione di carattere testuale per creare esatta responsione strofica in questo passo e per eliminare la sequenza metrica *ia+ ~ ~ ~* ai vv. 645 e 649. Lo stesso Diggle, per quanto erede di tale impostazione regolarizzante, stampa il testo tràdito e accetta la sequenza metrica in questione ai vv. 645 e 649.

<sup>208</sup>Vd. in merito Basta-Donzelli 1989, 79 n.37.

giambico, West 1982 a, 281 (così come Denniston 213, Kannicht 1969 180s., Bond 1981, 328, e Barrett 1964, 318) la reputa invece un docmio sincopato con caduta del secondo *anceps* ( ~ - - . - ). Incline a tale interpretazione è anche Diggle *Euripidea* 107, mentre cauto circa l'ammissibilità di detta sequenza è Jackson 1955, 37-39, che è incline ad ammetterla soltanto in pochi casi (E. *Hel.* 657, 680, *Ion.* 1482, *Hyps.* 759a K., 1615).

Oltre alle occorrenze in contesti giambici sopra riportate, essa figura dopo un *metron* anapestico in *Ion.* 1480, 1482, 1494, *Hel.* 657, 680, *Hyps.* 759a K., 1615; precede due docmi in *Hyps.* 753a K., 1024, segue un docmio in *Rhes.* 832<sup>209</sup>, due docmi in A. *Supp.* 117, tre in E. *HF* 1024; è associata ad un coriambo in S. *Trach.* 949 e compare come *colon* isolato (a volte da considerare *extra metrum*) nelle frequenti interiezioni *ιὸ μοι μοι* (A. *PV* 742, S. *Ai.* 333, 336, 385, E. *HF* 750, *Tro.* 1237, *El.* 1167), *ιὸ παῖ παῖ* (S. *Ai.* 339), *ιὸ τλάμων* (S. *Ai.* 893) e nell'esclamazione *αἰᾶ τόλμας* in E. *Hipp.* 814<sup>210</sup>. Se da un lato occorrenze come E. *El.* 1157 e *Or.* 171 inducono ad attribuire alla sequenza una natura giambica, un caso come *Hyps.* fr. 753a K., 1024, in cui per classificarla come giambo si è costretti ad introdurre un'anomalia prosodica abbreviando in iato il dittongo -αι di *Αἰγαίου* («a very dubious expedient»<sup>211</sup>), indurrebbe ad interpretarla come una forma di docmio sincopato. Risulta dunque opportuno, forse, evitare di attribuire *a priori* una natura giambica o docmiaca alla sequenza e considerarla piuttosto un *colon* a sé stante, che in virtù della sua natura versatile può figurare all'occorrenza in diversi contesti metrici, soprattutto giambici e docmiaci. Interpreto dunque E. *El.* 1157 (così come *Or.* 171, *IT* 645, 649 come *ia+* ~ - - - , dove la sequenza ~ - - - può senza problemi trovarsi in responsione con un *metron* giambico, considerata la sua affinità ad esso.

**V. 1152 σκέτλιε, τί με, γύναι κτλ.** Questo il testo stampato da Diggle per il tràdito *σχετλία, τί με γύναι κτλ.*, in cui *σχετλία*, tramandato da L e P, dà luogo ad un docmio con

<sup>209</sup>Jackson 1955, 38, riluttante ad accettare l'ammissibilità della sequenza ~ - - - al di fuori dei passi che gli appaiano «beyond question», sorvola rapidamente su questa occorrenza poiché in responsione con un verso corrotto (*Rhes.* 466). Tuttavia, come fa giustamente notare Diggle *Euripidea* 107, Jackson affronta il problema in maniera forse troppo sbrigativa, e risulta invece opportuno ritenere che *Rhes.* 832, E. *HF* 1024 e le altre occorrenze sopra riportate della sequenza ~ - - - (in contesti docmiaci, giambici e anapestici) si sostengano a vicenda.

<sup>210</sup>Dale *MATC* III 50, che non riconosce alla sequenza ~ - - - lo status di *colon* indipendente, opta per la lezione tramandata dai soli codici M e L *αἰᾶ τόλμας* ῶ, che dà luogo ad un docmio. Tuttavia, per quanto riguarda il codice M, dobbiamo fidarci delle testimonianze di Kirchhoff 1867 e Wecklein dato che ora il codice presenta una macchia che impedisce di leggere da *τόλμας* fino ad *ἀνοσίωι* del verso successivo, mentre in L ῶ sembra inserito successivamente in uno spazio che originariamente non lo prevedeva; infine lo scolio a questo verso fa riferimento proprio alla lezione *αἰᾶ τόλμας*. L'evidenza paleografica supporta dunque la lezione che dà luogo alla sequenza metrica in questione, sulla cui ammissibilità e dignità di esistenza in quanto *colon* a sé stante non dovrebbero dunque esservi dubbi. Per ulteriori occorrenze della sequenza vd. comunque Conomis 1964, 34s.

<sup>211</sup>Diggle *Euripidea* 107.

attacco anapestico (υυ – υυ υ –). Sulla questione relativa all'esistenza di tali docmi in tragedia vd. *supra* ad v. 727. Al fine di regolarizzare il metro sono state proposte varie soluzioni, come ad esempio *σχέτλια* (υ υυ υυ υ –), di Seidler 1813, considerando l'espressione una reminescenza dell'omerico *σχέτλια ἔργα* (*Od.* IX 925, XIV 83, XXII 413): tuttavia, come fa giustamente notare Denniston 192, in questo passo l'omissione del sostantivo sembra «highly doubtful Greek». Una seconda via di correzione prevede invece di correggere *σχετλία* nel corrispondente aggettivo a due uscite, in modo da sanare il metro. Tale via era stata aperta da Weil 1868, che correggeva *σχετλία, τί με* in *σχέτλιος, ἦ*, ottenendo dunque un docmio regolare (υ υυ – υ –). Su questa via si è inserito Diggle che, migliorando nettamente la proposta del Weil, stampa nella sua edizione il vocativo *σχέτλιε*, lasciando il resto del testo inalterato e sanando facilmente il metro (υ υυ υ υ υ –)<sup>212</sup>. La soluzione attrae anche la Basta Donzelli, che pur ponendo *σχετλία* tra croci in apparato commenta «fortasse recte» in merito all'intervento di Diggle. A prescindere dalle debolezze metodologiche che stanno alla base di tale proposta, di cui si è discusso sopra in merito al v. 727, e a prescindere dall'inopportunità, a mio avviso, di tutte le correzioni puramente *metri causa* finalizzate all'eliminazione sistematica delle occorrenze di docmi irrazionali presenti in tragedia, tale proposta presenta tuttavia un punto debole: che il Coro si rivolga direttamente a Clitemestra con un vocativo maschile sembra infatti alquanto forzato. E' sì vero che anche altrove Euripide utilizza l'aggettivo *σχέτλιος* (così come anche altri aggettivi generalmente a tre uscite) in qualità di aggettivo a due uscite (*IT* 651 ὦ σχέτλιοι πομπαί, 154 φροῦδος γέννα, *Hel.* 335 ἰὼ μέλεος ἀμήρα, *HF* 877 μέλεος Ἑλλάς, *Or.* 207 ἄ μέλεος, *Ba.* 991, 1012 δίκαι φανηρός, *Heracl.* 76 ἀλίωι πλάται, 143 κύριος δίκαι, 634 φροντίς οἰκεῖος, *Alc.* 532 [γυνή] ὀθνεῖος, 805 γυνή θυραῖος), ma in tutti gli altri casi in cui Euripide impiega un tale espediente per fini metrici o prosodici o per altre esigenze espressive (vd. esempi sopra riportati), il referente è meglio specificato (così anche per *Or.* 207 dove Elettra parla in prima persona e per *Alc.* 532 dove il sostantivo di riferimento si trova al verso precedente): non si riscontra mai un vocativo con terminazione maschile privo del sostantivo femminile a cui si riferirebbe<sup>213</sup>. Sono dunque incline a mantenere, in *El.* 1152, il testo tràdito ὦ *σχετλία*, ammettendo la possibilità di una scansione metrica *do irr + do*.

<sup>212</sup> Vd. in merito Diggle, *Euripidea* 167.

<sup>213</sup> Per aggettivi usati a due e/o tre uscite vd. W. Kastner 1967, 72, KB I 535-7, Wackernagel 1926-28, II, 49-50.

**Vv. 1154ss.** Dopo il verso 1154 molti editori (Kirchhoff 1867, Wecklein 1898, Murray, Diggle) postulano una lacuna di due versi, poiché altrimenti i vv. 1163 e 1164 resterebbero al di fuori dello schema responsivo essendo privi di un corrispettivo nella strofe. Altro modo di ovviare a tale irregolarità è supporre che la responsione strofica riguardi soltanto i versi 1147-1162, considerando i successivi come un epodo. Entrambe le soluzioni erano già state vagliate dallo stesso Triclinio, che nel codice L, a margine del v. 1154, scrisse *λείπει κῶλον*; tornò poi sui suoi passi vanificando il commento con una linea circolare e scrivendo, a margine del v. 1163, *ἔπωιδ.* Questa è la soluzione adottata dalla Basta Donzelli, che, unica tra gli editori, considera come epodo i versi 1163-1176. Tale colometria tuttavia non risulta a mio avviso soddisfacente: i versi 1163-1164 *ὀρεία τις ὡς λέαν' ὀργάδων / δρύοχα νεμόμενα τάδε κατήνυσεν*, in cui Clitemestra viene paragonata ad una leonessa, sono più logicamente associati ai versi precedenti, in cui viene rievocato l'assassinio di Agamennone per mano della stessa Clitemestra; essi costituiscono la considerazione finale del Coro in merito all'assassinio raccontato nei versi immediatamente precedenti, e ad esso fa chiaramente riferimento il pronome *τάδε* al verso 1164. Accorpare i vv. 1163-1164 ai successivi in un epodo risulta dunque una scelta stilisticamente infelice in quanto i vv. 1165ss. marcano un forte stacco rispetto ai precedenti: la narrazione degli eventi passati da parte del Coro viene infatti improvvisamente interrotta dai lamenti di Clitemestra colpita a morte, passando dunque sul piano dell'azione scenica vera e propria. Anteporre ad essi due versi che appartengono logicamente alla precedente narrazione dell'assassinio di Agamennone sembra una soluzione piuttosto artificiale. Alla luce di queste considerazioni si potrebbe dunque, con Münscher 1927, 166 n.3, considerare come epodo soltanto gli stessi versi 1162-1163 facendo di 1164-1171 (urla di Clitemestra dall'interno e reazione del Coro) un *astrophon*: anche un epodo di due versi sembra tuttavia una soluzione artificiosa. A ben guardare, l'ipotesi più ragionevole sembra proprio quella di supporre una lacuna di due versi dopo il v.1154, considerando 1147-1164 come coppia strofica e 1165-1171, che segnano un brusco stacco rispetto alla narrazione del Coro nei versi precedenti, un *astrophon* indipendente. Il testo del *kommós*, inoltre, versa in condizioni tutt'altro che sane e soltanto qualche verso dopo quelli in questione è presente senza ombra di dubbio almeno un'altra lacuna (dopo il verso 1182; mentre sulla possibile lacuna dopo il v. 1173 vi è qualche disaccordo tra gli editori, vd. *infra ad l.*): il che rende molto probabile che una coppia di versi sia caduta anche in questo punto del testo.



**V. 1155 παλίρρους δὲ τάνδ' ὑπάγεται δίκαι.** E' tradito παλίρρους δὲ τάνδ' ὑπάγεται δίκαι, che tuttavia non offre un senso accettabile poiché l'inciso sarebbe privo di soggetto. La maggior parte degli editori accetta l'emendamento del Vettori δίκαι per δίκαι, da concordare con l'aggettivo παλίρρους: «Il corso di giustizia che torna indietro sottopone costei a giudizio per la sua unione illecita». Il verbo ὑπάγω è dunque qui da intendere nell'accezione di «bring a person before the judgement seat»<sup>214</sup>, come ad esempio in Xen. *Hell.* 2.3.33 ὑπάγειν τινα ὡς ἐπιβουλεύοντα, Thuc. 3.70 ὑπάγειν τινα ἐς δίκην. Si tratterebbe tuttavia dell'unica occorrenza poetica del verbo ὑπάγω con questo significato, e in più dell'unico caso in assoluto in cui il verbo, in tale accezione, figurerebbe al medio. Questo non costituisce tuttavia di una difficoltà insormontabile, poiché come il verbo può figurare al medio nella forma transitiva anche in altre accezioni (cf. ad esempio Thuc. 7.46.1 ὑπάγεσθαι τὴν πόλιν, dove il verbo ha il significato di «sottomettere») non è escluso che lo stesso possa verificarsi anche col significato di «sottoporre a giudizio, giudicare». Altrimenti si potrebbe pensare di mantenere, con Murray, il tradito δίκαι, ipotizzando che il soggetto da concordare con παλίρρους fosse espresso nei due versi caduti dopo il v.1554. Murray pensava ad un sostantivo come χρόνος o simili, per cui il verbo ὑπάγεται avrebbe in questo caso il significato di «brings on, brings in its train»<sup>215</sup> («il tempo che rifluisce indietro porta avanti la giustizia per le sue nozze illecite»), in una maniera forse più conforme all'uso euripideo (cf. e.g. E. *Hel.* 826 τίν' ὑπάγεις με ἐς ἐλπίδα;). Tuttavia, in un contesto come questo, in cui si parla di punizioni e vendette, un nesso come παλίρρους δίκη risulta a mio avviso molto più pregnante di un nesso quale χρόνος παλίρρους, di carattere più generico. Per l'aggettivo παλίρρους in un simile contesto cf. E. *HF* 739 δίκαι καὶ θεῶν παλίρρους πότμος. Cf. anche S. *El.* 1420 παλίρρυτον γὰρ αἶμα ὑπεξαίροῦσι τῶν / κτανόντων οἱ πάλαι θανόντες<sup>216</sup>, detto peraltro dal coro nel medesimo contesto, ovvero quello dell'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste e Pilade.

**V. 1156: διαδρόμου λέχους.** Il nesso è qui da intendere come genitivo di colpa, attestato spesso con verbi di significato affine come δικάζειν, τιμωρεῖσθαι, κολάζειν. L'aggettivo διάδρομος veicola in sé l'idea del passaggio da un'unione all'altra: cf. Phryn. *Com.* fr. 34 K.-A. ὃ κάπραινα καὶ περιπολὰς καὶ δρομάς, in cui si sta parlando di una prostituta: vd. in merito Hesych. δ 2397 Latte δρομάς. ἢ ἐταίρα. Cf. anche Call. *Epigr.* XXVIII Pfeiffer, la famosa dichiarazione di poetica in cui l'autore afferma metaforicamente di disprezzare il

<sup>214</sup> LSJ<sup>9</sup> 1850 s.v.

<sup>215</sup> Denniston 192.

<sup>216</sup> I codici tramandano in realtà πολύρρυτον, non attestato altrove. La correzione del Bothe παλίρρυτον è universalmente accettata da tutti gli editori.

περίφοιτον ἐρόμενον, nonché Pind. *Phyt.* II 35 εὐναὶ παράτροποι, riferito all'unione tra Issione ed Era; qui tuttavia l'aggettivo παράτροπος, più che veicolare l'idea del 'passaggio' da un'unione all'altra ponendo dunque l'accento sull'adulterio di Era, potrebbe in realtà riferirsi alla natura anomala dell'unione tra un mortale e una divinità e non è escluso che possa significare «abnorme», come suggerito ad esempio da Cingano 1995, 379.

Nauck, Weil 1868 e 1877, Wecklein 1898 e altri ritenevano corrotto il nesso διαδρόμου λέχους poiché Clitemestra non viene punita nello specifico per aver tradito Agamennone, bensì per averlo ucciso; vd. ad esempio Weil 1868, 656 *ad l.*: «Quand même ils pourraient désigner l'adultère, Clytemnestre n'est point punie pour avoir été infidèle à son époux, mais pour l'avoir tué». La motivazione legata all'assassinio di Agamennone viene tuttavia evocata dettagliatamente e con chiarezza nei sei versi successivi, e anzi una menzione del tradimento di Clitemestra non risulta fuori luogo in questo contesto: anche nelle *Coefore*, dove le motivazioni dell'assassinio di Clitemestra sono più legate al comando divino che a delle esigenze o pulsioni meramente umane, si fa più volte riferimento all'adulterio, in particolare durante il confronto tra Oreste e Clitemestra prima che il figlio uccida la madre: vd. vv. 894s., 917s., 920. D'altra parte, nell'*Elettra* euripidea non sembra vi sia rigorosa chiarezza neppure in merito alle motivazioni dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemestra: vd. a tal proposito la *rhexis* con cui Clitemestra risponde alle accuse di Elettra (vv. 1012-1050). In essa Clitemestra adduce come motivo della sua azione prima il sacrificio di Ifigenia (vv. 1020-1029), poi il tradimento di Agamennone con Cassandra (vv. 1030-1040), poi chiude il discorso rievocando di nuovo l'uccisione di Ifigenia (vv. 1041-45). Al fine di restituire al discorso di Clitemestra una maggiore consequenzialità argomentativa sono state avanzate in passato varie proposte: Vitelli 1880 e Wecklein 1898 espungevano i versi 1030-1040, Wilamowitz 1883, 223 i versi 1041-1045 mentre Herwerden 1893, 231-236 trasponeva 1041-1045 dopo il v. 1029. Ma sulla mancata necessità di tali interventi vd. Vahlen 1891, 358-360, Denniston 177s., e Cropp 169 che anzi giustifica l'andamento del discorso con delle motivazioni legate alla – seppur non ferrea – logica argomentativa.

**V. 1159** ὄξυθήκτωι †βέλους ἔκανεν†: ὄξυθήκτωι βέλους ἔκανεν, trådito da P e da L (in quest'ultimo prima delle correzioni di Triclinio), non offre un senso accettabile. Un intervento che ha riscosso molto successo è stata la correzione di βέλους in βέλει operata da Triclinio stesso nel codice L (dove correggeva anche ἔκανεν in κάν', dando però luogo ad una *vox nihili*). Accolta dagli editori ottocenteschi (Nauck, Weil 1868 e 1877, Wecklein

1898), è stata data per certa anche da Denniston 192 («ὄξυθήκτωι βέλει is no doubt right»): «uccise con il colpo acuminato». Contro di essa tuttavia non vale tanto l'obiezione per cui darebbe luogo ad uno iato tra due docmi – fenomeno in realtà ammissibile: cf. ad esempio, per un fenomeno simile, A. *Eum.* 157s. e, in merito, Medda 2000<sup>217</sup> – quanto l'effettiva inverosimiglianza di una tale corruzione: sembra infatti improbabile che il dativo βέλει, perfettamente comprensibile, possa essersi corrotto in un genitivo privo di senso. Murray pertanto proponeva ὄξυθήκτου βέλους, da far dipendere da αὐτόχειρ, attribuendo ad αὐτόχειρ il significato di «very doer, perpetrator of», vd. LSJ<sup>9</sup> 284 I s.v., e paragonando quindi il nesso αὐτόχειρ ὄξυθήκτου βέλους a S. *Ant.* 306 τὸν αὐτόχειρα τοῦδε τοῦ τάφου, D. 21.60 ἄ. τῆσδε ἀσελγείας ταύτης. Tuttavia, sebbene l'aggettivo αὐτόχειρ ricorra spesso in contesti simili, per indicare un'uccisione perpetrata «con le proprie stesse mani» (cf. e.g. E. *Pho.* 332 ἐπ' αὐτόχειρά τε σφαγάν, Or. 947 αὐτόχειρι δὲ σφαγῆι), che da esso possa dipendere un sostantivo come βέλος appare piuttosto forzato, ed in più l'*ordo verborum* non favorisce tale interpretazione. La correzione di Triclinio, di per sé molto semplice, di certo darebbe luogo ad un testo scorrevole: pertanto è stata ampiamente adottata in passato, in edizioni che facevano della leggibilità del testo un requisito importante. Risulta tuttavia opportuno ammettere la difficoltà a sanare il testo in una maniera convincente, stampando dunque, con Diggle, Cropp e Basta Donzelli, †βέλους ἔκανεν†.

**Vv. 1173s.:** <...> / τροπαῖα, δείγματ' ἀθλίων προσφαγμάτων. La lacuna di un verso dopo il 1172 è stata postulata da Paley 1858; τροπαῖα è correzione di Reiske 1754 per il trådito τρόπαια, accettata da tutti gli editori tranne Kovacs 1998, mentre προσφαγμάτων è stato proposto da Musgrave 1778 laddove i manoscritti recano προσφθεγμάτων: intervento accettato da Weil 1868 e 1877, Nauck, Wecklein 1898, Diggle e Cropp. Il trådito τρόπαια δείγματα ... προσφθεγμάτων (dove il genitivo προσφθεγμάτων non può che riferirsi alle grida di Clitemestra colpita a morte) è infatti un nesso di difficile intellegibilità, che, difeso da Murray, Denniston, dalla Basta Donzelli e, in ultimo, da Kovacs 1998, ha dato luogo a diverse interpretazioni. Murray interpreta il genitivo προσφθεγμάτων come dipendente da δείγματα, attribuendo a τροπαῖα il significato di «appalling, nefanda», e citando a supporto il verso 464 della stessa *Elettra*, Ἐκτορος ὄμμασι τροπαῖοι, ritenuto corrotto per ragioni metriche, ma da reputare in realtà sano (vd. *supra* ad vv. 456s.). Il nesso sarebbe dunque in apposizione ad οἶδε (Oreste ed Elettra) del v. 1172 e varrebbe per «terribili dimostrazioni di misere grida». Il significato non risulta tuttavia soddisfacente: pertanto Denniston,

<sup>217</sup> Qualora non lo si reputi ammissibile si potrebbe eventualmente tenere in considerazione l'intervento di Seidler 1813 βέλει <κατ>έκαν' volto ad eliminare lo iato.

seguito dalla Basta Donzelli, suggerisce di far dipendere il genitivo προσφθεγμάτων non da δείγματα bensì da τροπαῖα, «τροπαία δείγματα standing for τροπῆς δείγματα exactly as ἀλώσιμον βάξιiv stands for ἀλώσεως βάξιiv in A. Ag. 10». Il nesso starebbe dunque a significare «dimostrazioni della vittoria sui miseri lamenti»: «The victory has been won, the ἀγώνισμα foreshadowed at 987 achieved, but achieved, not over a host in arms, but over a woman's tears».<sup>218</sup> Cita poi altri passi tragici in cui la relazione tra sostantivo e l'aggettivo ad esso riferito non è di immediata comprensibilità, ed in effetti il creare dei nessi in cui un attributo sostituisca un eventuale genitivo od un dativo è una caratteristica propria dello stile euripideo.<sup>219</sup> Resta comunque una difficoltà oggettiva che impedisce di accogliere l'interpretazione di Denniston: se la si seguisse, nel nostro passo dall'aggettivo τροπαῖα, sostitutivo del genitivo τροπῆς, dipenderebbe a sua volta un altro genitivo, προσφθεγμάτων: tale dato non si riscontra in nessun altro dei paralleli addotti da Denniston né tra passi analizzati a tal proposito sopra *ad v.* 456 e darebbe dunque luogo ad una sintassi difficoltosa. Da ultimo Kovacs 1998, accettando, con tutti gli editori precedenti, l'ipotesi della lacuna avanzata dal Paley, ritiene che in essa si facesse riferimento ai corpi di Clitemestra ed Egisto che venivano nel frattempo mostrati sull'*ekkyklema*: mantiene dunque il trådito τρόπαια nel significato di «trofei» da riferire appunto a tali corpi, nonché il trådito προσφθεγμάτων, correggendo tuttavia δείγματα in δεῖγμά θ'. Stampa dunque il seguente testo: τρόπαια, δεῖγμά θ' ἀθλίων προσφθεγμάτων che traduce «...trophies, and clear proof of the meaning of those piteous words». In *Euripidea Altera* (1996), proponeva *e.g.* la seguente integrazione per la lacuna: <καὶ μὴν ἐν αὐταῖς δὴ πυλαῖς νεκροὺς ὄρω / τῶν πρὶν τυράννων, δυσφιλεστάτης μάχης> τρόπαια δεῖγμά θ' ἀθλίων προσφθεγμάτων, «But look, in the very doors I see the corpses of those who once ruled», trophies <of fan unlovely struggle> and clear proof of the meaning of those piteous words» (Kovacs 1996, 125). L'idea che nei versi mancanti si facesse riferimento ai corpi sull'*ekkyklema* può essere plausibile, ma non reputo soddisfacente l'interpretazione del trådito προσφθεγμάτων, che va a mio avviso corretto accettando la correzione di προσφθεγμάτων in προσφαγμάτων avanzata da Musgrave 1778. Infatti, pur interpretando προσφθέγματα come «grida (di Clitemestra)», l'espressione δείγματα ... προσφθεγμάτων («dimostrazioni di misere grida») riferito ad Oreste ed Elettra non offrirebbe un senso accettabile: si avrebbe dunque, correggendo τρόπαια in τροπαῖα con Reiske 1754, «...terribili, dimostrazione di un tremendo sacrificio», dove per il plurale poetico cf. v.123 σᾶς ἀλόχου σφαγαῖς e 137s. αἱμάτων αἰσχίστων con commento *ad ll.*, e

<sup>218</sup>Denniston 195.

<sup>219</sup>A tal proposito vd. *supra* ad v. 456s.

vd. inoltre commento ad v. 484. Con tale correzione, inoltre, il matricidio verrebbe descritto impiegando una metafora sacrificale: quello di descrivere, in via metaforica, degli atti cruenti come dei sacrifici è espediente di cui la tragedia fa largo uso: vd. *infra* ad v. 1222 φασγάνωι κατερξάμαν.

Il significato del termine πρόσφαγμα è stato a lungo discusso dagli studiosi, specie in relazione ad A. Ag. 1278 dove seguo il testo di West θερμὸν κοπέντος φοινίωι προσφάγματι (θερμῶι κοπέισης φοινίωι προσφάγματι MSS; θερμὸν Schütz 1856, κοπέντος Headlam 1907). Fraenkel 1950 opta invece per θερμῶι κοπεΐσης φοίνιον προσφάγματι (φοίνιον Haupt 1826), attribuendo a πρόσφαγμα il significato originario di «blood offering made to the dead before the burial proper»<sup>220</sup>: Cassandra avrebbe dunque la visione del «ceppo insanguinato» del suo stesso sangue alludendo «in grim parody to the obsequies which Clytemestra will provide for Agamemnon: the πρόσφαγμα at least he shall have in her blood»<sup>221</sup>. Pur ammettendo la possibilità di interpretare πρόσφαγμα nel senso più generico di «sacrificio preliminare», Fraenkel manteneva comunque la lezione trādita κοπέισης reputando inammissibile che Cassandra potesse parlare dell'uccisione di Agamennone come un «sacrificio preliminare» rispetto alla propria. Tuttavia κοπέισης darebbe luogo ad una sequenza temporale illogica (così anche West *Studies*, 216). Che Cassandra possa avere una visione del ceppo insanguinato del suo stesso sangue può anche essere ammissibile, ma in realtà Cassandra sta parlando del ceppo sacrificale che l'aspetta al posto delle nozze sull'altare paterno, vd. v. 1277 βομοῦ πατρώιου δ' ἄντ' ἐπίξηνον μένει / θερμὸν κ. κτλ., dove il complemento oggetto sottinteso è chiaramente με: che il ceppo sacrificale che attende Cassandra sia insanguinato del suo stesso sangue è forse eccessivamente illogico anche per una delle visioni della profetessa, la quale peraltro, nella sezione in trimetri giambici, ha abbandonato il lessico 'onirico' che caratterizzava il suo precedente *kommos* con il Coro in metri lirici (vv. 1062-1177). La proposta κοπέντος offre invece un testo più agevole e dal significato più pregnante: «al posto dell'altare paterno mi aspetta un ceppo caldo del sanguinoso sacrificio preliminare di un uomo ucciso».

Kannicht 1969, in merito ad *Hel.* 1255 προσφάζεται μὲν αἷμα πρῶτα νεπτέροις attribuisce invece al verbo προσφάζω il significato di 'compiere un sacrificio su una tomba' per il morto («προ- nicht zeitlich 'vor', sondern kausal 'vor', im Sinn von 'für, wegen' bedeutet»<sup>222</sup>), citando a supporto altri passi in cui il verbo προσφάζω o il suo denominativo πρόσφαγμα siano in correlazione con una tomba: E. *Hec.* 41 Πολυξένην / τύμβου φίλον

<sup>220</sup>Fraenkel 1950, II, 594. Cf. [Plat.] *Min.* 315c ἱερεῖα προσφάττοντες πρὸ τῆς ἐκφορὰ τοῦ νεκροῦ e vd. Rohde 1970, 225.

<sup>221</sup>*Ibid.*

<sup>222</sup>Kannicht 1969, 321

πρόσφαγμα, 265 τάφωι προσφάγματα, E. *Tro.* 628 αἰᾶ, τέκνον, σῶν ἀνοσίων προσφαγμάτων (riferito, come i precedenti, a Polissena sacrificata sulla tomba di Achille) E. *Alc.* 844s. Θάνατον... / πίνοντα τύμβου πλησίον προσφαγμάτων. Esistono tuttavia due passi in cui il termine non è né utilizzato in relazione ad una tomba, né indica nello specifico un sacrificio preliminare: *IT* 243 θεᾶι φίλον πρόσφαγμα καὶ θυτήριον, 458 πρόσφαγμα θεᾶς: non si è dunque obbligati ad attribuire a πρόσφαγμα tale significato. Sembra dunque che Euripide possa utilizzare il termine anche nella generica accezione di «sacrificio», svuotando di significato la particella πρό: nulla dunque impedisce che possa aver utilizzato il sostantivo πρόσφαγμα con questa accezione anche nel nostro verso. La corruzione προσφθεγμάτων a partire da προσφαγμάτων è molto plausibile: al v. 1133 della stessa *Elettra* nel codice P si legge προσφέγματα (*sic*) per προσφθέγματα, così come anche in *HF* 1219 dove, secondo la testimonianza di Wecklein, P avrebbe προσφεγμάτων per προσφθεγμάτων. Sull'uso del lessico sacrificale in Euripide vd. *infra* ad v. 1222, mentre, per quanto riguarda il plurale enfatico, vd. *supra* ad vv. 123 e 483s.

*Il matricidio (vv. 1147-1176): testo e traduzione.*

στρ.

Χο. ἀμοιβαί κακῶν· μετάτροποι πνέου-  
σιν αὔραι δόμων. τότε μὲν <έν> λουτροῖς  
ἔπεσεν ἐμὸς ἐμὸς ἀρχέτας,  
ιάχησε δὲ στέγα λάινοί 1150  
τε θριγκοὶ δόμων, τὰδ' ἐνέποντος· ᾿Ω  
σχετλία, τί με, γύναι, φονεύσεις φίλαν  
πατρίδα δεκέτεσι  
σποραῖσιν ἐλθόντ' ἐμάν;  
<

>.

ἀντ.

παλίρρους δὲ τάνδ' ὑπάγεται δίκαια 1155  
διαδρόμου λέχους, μέλεον ἅ πόσιν  
χρόνιον ἰκόμενον εἰς οἴκους  
Κυκλώπειά τ' οὐράνια τείχε' ὀ-  
ξυθήκται ἴβέλους ἔκανεν ἴ αὐτόχειρ,  
πέλεκυν ἐν χεροῖν λαβοῦσ'. ᾿Ω τλάμων  
πόσις, ὅτι ποτὲ τὰν  
τάλαιναν ἔσχεν κακόν.  
ὀρεία τις ὡς λέαιν' ὀργάδων  
δρύοχα νεμομένα τάδε κατήνυσεν.

1148 <έν> Seidler 1813 || 1149 ἀρχέτας Tr., ἀρχέτης L || 1151 ἐνέποντος Victoriuss, ἐννέποντος L || 1154 post h. v. lac. indicavit Tr. || 1155 παλίρρους Victoriuss, παλλίρους L || 1160 λαβουσ' ᾿ω, Fix 1843<sup>2</sup>, λαβοῦσα L || 1162 τάλαιναν Tr., τάλαιν' L

- Χλ. (ἔσωθεν)  
ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα. 1165
- Χο. κλύεις ὑπόροφον βοάν;
- Κλ. ἰὼ μοί μοι.
- Χο. ὦμωξα κάγῳ πρὸς τέκνων χειρουμένης.  
νέμει τοι δίκαν θεός, ὅταν τύχηι.  
σχέτλια μὲν ἔπαθες, ἀνόσια δ' εἰργάσω,  
τάλαιν', εὐνέταν. 1170

ἄλλ' οἶδε μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασιν  
πεφυρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα  
< >  
τροπαῖα, δείγματ' ἀθλίων προσφαγμάτων.  
οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οἶκος ἀθλιώτερος 1175  
τῶν Τανταλείων οὐδ' ἔφυ ποτ' ἐκγόνων.

1173 post h. v. lac. indicavit Paley 1858 || 1174 προσφαγμάτων Musgrave 1797 προσφθεγμάτων L



*Strofe*

CO. E' un contraccambio di mali: ora in una direzione,  
ora nell'altra, soffiano i venti della casa. Nel bagno  
cadde un giorno il mio re, il mio re,  
e la casa ed i fregi marmorei risuonarono di grida,  
mentre diceva: «O sventurata, perché mi uccidi, o donna,  
ora che son tornato alla amata patria dopo  
un tempo lungo dieci semine?»

...

*Antistrofe*

Giustizia che rifluisce indietro sottopone costei  
a giudizio per la sua unione illecita, lei che il misero marito,  
tornato dopo lungo tempo alla casa  
ed alle ciclopiche, altissime mura,  
†con un colpo acutissimo uccise† di sua propria mano  
brandendo la scure. O infelice sposo,  
quale mai rovina  
trovò in lei, la sciagurata.  
Come una leonessa montana che tra prati  
e boschi va, tutto ciò compì.

CL. (*Da fuori scena*)

Figli, per gli dei, non uccidete vostra madre!

CO.

Non senti in casa un urlo?

CL.

Ahimé, ahimé!

CO.

Piango anche io per lei, uccisa dai suoi figli.

A ciascuno dà la sua giustizia il dio, quando è il momento.

Terribili pene subisti, ma un atto empio compisti  
contro il tuo sposo.

Ma eccoli, grondanti del sangue della madre appena uccisa  
escono dalla casa,

<

>

terribili, dimostrazione di un tremendo sacrificio.

Non vi è, né vi fu mai, casa più infelice

di questa della stirpe dei Tantalidi.

***Il matricidio (vv. 1147-1176): interpretazione metrica.***

**Strofe e antistrofe (vv. 1147-1154 = 1155-1164)**

1147	υ - - υ - † υ υ - υ -	1155	υ - - υ - † υ υ υ - υ -	2do
1148	υ - - υ - † υ υ υ - - -	1156	υ υ υ - υ - † υ υ υ - υ -	2do
1149	υ υ υ υ υ † υ - υ -	1157	υ υ υ υ υ † υ - - -	2ia/ ia+υ---
1150	υ---υ-†υ - - υ-	1158	υ---υ-†υ υ υ - υ -	2do
1151	υ - - υ -† υ υ υ - υ -	1159	υ - - †υ -†υ υ υ † - υ -	2do
1152	υ υ - υ υ υ -† υ - - υ -	1160	υ υ υ - υ -† υ - - υ -	2do
1153	υ υ υ υ υ -	1161	υ υ υ υ υ -	do
1154	υ - υ -† - υ -	1162	υ - υ -† - υ -	ia cr
<		1163	υ - - υ -†υ - - υ -	2do
	>	1164	υ υ υ υ υ -†υ υ υ - υ -	2do

**Vv. 1165-1171**

1165	- - υ -†- - υ -†υ - υ -	3ia
1166	υ - υ -†υ - υ -	2ia
1167	υ - - -	do sync. <i>vel</i> extra metrum
1168	- - υ -†- - υ -†- - υ -	3ia
1169	υ - - υ -†υ υ υ - υ -	2do
1178	υ υ υ υ υ υ † υ υ υ - υ -	2 do
1171	υ - - υ -	do

**Vv. 1172-1176: anapesti**

## Il *kommos* (vv. 1177-1232)

### *Il 'dialogo' con Eschilo, la valutazione del matricidio e l'atteggiamento del Coro.*

Il *kommos* intonato da Oreste, Elettra ed il Coro dopo l'uccisione di Clitemestra è una delle sezioni in cui maggiormente Euripide esprime il suo distacco da Eschilo nel trattamento del dato tradizionale. Tale distacco è evidente anche nella famosa scena del rifiuto sistematico e razionale, da parte dell'Elettra euripidea, dei segni impiegati dall'Elettra eschilea per riconoscere il fratello (vv. 518-546), scena che, già atetizzata da una certa critica ottocentesca<sup>223</sup> ripresa dal Fraenkel in un'appendice alla sua edizione dell'*Agamennone*,<sup>224</sup> è stata interpretata nei modi più svariati.<sup>225</sup>

Nel *kommos* la divergenza dal modello eschileo si configura come un vero e proprio rovesciamento: il grande *kommos* delle *Coefore*, complesso e articolatissimo lamento per il padre morto, momento centrale della tragedia, necessario affinché Oreste interiorizzi il comando di Apollo già precedentemente accettato (vd. *Cho.* 298 κεί μὴ πέποιθα, τοῦργον ἔστ' ἐργαστέον) in modo da compiere il matricidio con piena consapevolezza e determinazione, diventa nell'*Elettra* euripidea un lamento non già per Agamennone, bensì per la madre appena uccisa.

La funzione svolta dal grande *kommos* eschileo delle *Coefore* viene invece ripresa in forma estremamente abbreviata e, per così dire, atrofizzata nei dodici trimetri giambici dei vv. 670-684: il riconoscimento è avvenuto da poco e Oreste sta per apprestarsi ad uccidere prima Egisto (uccisione che avverrà fuori scena e verrà raccontata dal messaggero ai vv. 761ss.), poi Clitemestra: Oreste, Elettra e il Pedagogo chiedono dunque aiuto agli dei, alle potenze ctonie ed ad Agamennone affinché l'azione vada a buon fine.

L'attribuzione dei versi in *E. El.* 671ss. è controversa. L e P assegnano 673, 676, e 684 ad Elettra, i rimanenti ad Oreste. Kirchhoff li attribuiva tutti alternatamente ad Oreste ed Elettra, ma che all'invocazione partecipi anche il Pedagogo è indicato incontrovertibilmente dal pronome τοῖσδε al v. 676, che ne rende inevitabile l'attribuzione ad un terzo personaggio. Assodato questo, è da stabilire come distribuire i versi tra i tre personaggi. La maggior parte degli studiosi li divide in quattro triplette da tre versi ciascuna, l'ultimo dei tre da attribuire al Pedagogo (così Murray, Denniston, Diggle), con alcune discordanze su quale dei due fratelli pronuncerà rispettivamente il primo e il secondo di ogni tripletta. Diggle segue la proposta di Kvičala 1879, 283-312 di attribuire ad Elettra il secondo verso di ogni gruppo (672, 675, 678, 681): dunque il primo verso ad Oreste ed il

<sup>223</sup>Mau 1877.

<sup>224</sup>Fraenkel 1950, III, 825s.

<sup>225</sup>Vd. ad esempio Lloyd-Jones 1961, Bond 1974, Bain 1977, West 1980, Basta Donzelli 1980, Kovacs 1989, Davies 1998. Ulteriore bibliografia in merito in Vögler 1967, 168, nota 197.

terzo al Pedagogo, dando luogo ad un'invocazione caratterizzata da forte simmetria. Murray invece, nella seconda tripletta (674-676), invertiva l'attribuzione dei primi due versi dando il primo ad Elettra e il secondo ad Oreste, poiché l'invocazione ad Era, una divinità femminile, (v. 674 Ἡρα τε, βωμῶν ἢ Μυκηναίων κρατεῖς) sarebbe più confacente ad Elettra. Su questa linea si poneva anche il Denniston, che al fine di ristabilire la simmetria rotta da questa inversione di battute attribuiva il v. 680 ad Elettra e il v. 681 ad Oreste, in modo tale che ciascuno dei due fratelli desse alternatamente inizio ad ogni tripletta. La Basta Donzelli, invece, segue Di Benedetto 1961, 320s. e Kovacs 1987, 263-265, nel preferire un'attribuzione quanto più vicina possibile a quella dei manoscritti: l'unica discordanza da essi è data dalla necessaria attribuzione dei vv. 673 e 676 al Pedagogo, e del v. 674 ad Elettra: Oreste pronuncierebbe dunque i primi due versi della prima tripletta, Elettra i primi due della seconda, il Pedagogo l'ultimo verso di ciascuna delle due; dopodiché Oreste pronuncierebbe i successivi sette trimetri, ed Elettra l'esortazione finale all'azione del v. 684. La suddivisione dei versi in quattro triplete e l'attribuzione a ciascun personaggio di un sigolo verso (con tutte le possibili 'variazioni sul tema', dalla soluzione di Murray a quella di Diggle) è di certo allettante per la simmetria e per la limpidezza formale; risulterebbe inoltre più forte il contrasto con il *kommos* eschileo, per la brevità e la icasticità di ogni singola invocazione, scandita dal cambio di interlocutore. Vi sono tuttavia alcune considerazioni da fare, innanzitutto una semplice osservazione di ordine paleografico (con Kovacs 1967, 264): nella sticomitia che precede le battute in questione, costituita da cinquantotto versi, L omette le *paragraphoi* soltanto al v. 630: non si capisce dunque il motivo per cui di punto in bianco, a partire dal v. 671, avrebbe iniziato ad ometterle quasi sistematicamente fino al verso 683. Questa è a mio avviso un'obiezione forte, anche più dell'osservazione di Kovacs 1967, 264 per cui non esistono paralleli per una preghiera altrettanto stilizzata e con simili cambi di interlocutore se non in commedia (cf. Ar. *Pax* 444-452 dove Trigeo per tre volte inizia un'invocazione di due versi terminata dal Coro al verso successivo, Ar. *Pl.* 180, Plat. Com. fr. 189.21 K.-A.: tutti esempi di preghiere in cui un personaggio A è interrotto da un personaggio B, il quale completa la supplica spesso con un imperativo accompagnato da γε): che tale stilema venisse parodiato è infatti proprio indicativo di un certo suo impiego in tragedia, per quanto non ce ne siano pervenuti altri esempi. Un'altra considerazione da fare è di natura testuale e al tempo stesso metodica: sembra che lo schema per cui ogni personaggio non possa pronunciare più di un verso si basi anche sulla correzione quasi universalmente accettata al v. 672, οἰκτεῖρε γ' di Fix 1843<sup>7</sup> (dove il γε necessariamente richiede un cambio di interlocutore: cf. Ar. *Pax* 443, 446, 449 e vd. in merito Platnauer 1964, 110, Neil 1909, 189; vd. inoltre Denniston *GP* 137), per il tràdito οἰκτεῖρεσθε, plurale originatosi da una errata interpretazione del duplice epiteto di Zeus al verso precedente. In realtà un'altra correzione plausibile, presa in considerazione dallo stesso Denniston, 135, è οἰκτιρον del Dobree (1874, 121), spiegabile tanto facilmente quanto οἰκτεῖρε γ' del Fix e accettata dalla Basta Donzelli sulle orme di Di Benedetto 1961, 321 e Kovacs 1967, 264: per un simile accostamento di un imperativo aoristo e un imperativo presente in due versi consecutivi o nello stesso verso cf. E. *Hipp.* 443s. e Barrett 1964 *ad l.*, E. *Heracl.* 635. Stando così le cose, ritengo che un modo metodico di procedere sia giudicare il testo a prescindere dall'assunto, nato con la critica ottocentesca e quasi radicatosi in quella moderna, che ogni personaggio non possa pronunciare più di un solo verso, e capire se le attribuzioni tramandate da L, seppur con qualche modifica necessaria (vv. 673 e 676 al Pedagogo, 674 ad Elettra) possano essere accettabili o meno. La risposta è affermativa, e anzi tali attribuzioni risultano addirittura preferibili, sia alla luce dell'accuratezza di L nell'indicazione delle *paragraphoi* in tutta la sticomitia immediatamente precedente, sia considerando che, se davvero l'interlocutore cambiasse ad ogni verso, Euripide avrebbe composto un'invocazione dallo schema ancor più ferreo e stilizzato delle stesse parodie comiche. Ar. *Pax* 444-452 mostra infatti una libertà maggiore da questo punto di vista, e si avvicina più alla distribuzione delle battute presentata da L nel nostro passo, almeno per i primi sei versi, che non allo schema accettato per esso da Diggle: Oreste ed Elettra pronuncierebbero ciascuno una preghiera di due versi completata da un verso del Coro, similmente alle invocazioni di Trigeo in Ar. *Pax* 444-452. Mi associo dunque alla Basta Donzelli, Di Benedetto 1961 e Kovacs 1967 nel seguire l'attribuzione di L con le dovute eccezioni sopra dette, a cui aggiungo l'attribuzione del v. 684 non ad Elettra bensì al

Pedagogo: chi pronuncia tale verso esorta a concludere la preghiera e a passare all'azione (πάντ', οἶδ', ἀκούει τάδε πατήρ' στείχειν δ' ἀκμή), ruolo che meglio si adatta ad un personaggio diverso dai due fratelli, meno coinvolto nell'invocazione; a tale conclusione spinge anche il confronto con dei *loci similes*: similmente nell'*Elettra* di Sofocle è il Pedagogo che incita Oreste ed Elettra all'azione (S. *El.* 1364-1371, cf. in particolare 1364 ἀρκεῖν δοκεῖ μοι κτλ. e 1368 νῦν καιρός ἔρδειν κτλ.), ed in E. *Or.* 1225-1245, un passo molto simile ad E. *El.* 671-684, è di nuovo un terzo personaggio, Pilade, che esorta ad agire (cf. in particolare E. *Or.* 1240ss. παύσασθε, καὶ πρὸς ἔργον ἐξορμώμεθα / εἴπερ γὰρ εἴσω ἀκοντίζουσ' ἀραί, / κλύει', versi molto vicini ad E. *El.* 684). Sulla base di queste analogie attribuisco dunque il v. 684 al Pedagogo, allineandomi per il resto alle attribuzioni della Basta Donzelli. Vd. anche Basta Donzelli 1991, 9-18.

E. *El.* 671-684 costituiscono anch'essi, assieme ad altri passi di cui si dirà a breve, un esempio di dialogo metaletterario col precedente eschileo. Non v'è dubbio infatti che, nella stesura di tali versi, Euripide avesse in mente non solo il grande *kommos* delle *Coefore* ma anche la preghiera in trimetri che ad esso fa séguito (A. *Cho.* 479-513), dove il motivo degli appelli che devono raggiungere il padre morto e dell'aiuto che egli deve mandare dall'oltretomba per portare a compimento la vendetta viene ripreso e ripetuto in modo particolarmente evidente: Oreste ed Elettra alternano delle invocazioni al padre e alle divinità ctonie (Gaia e Persefone, vv. 489s.) in una sticomitia piuttosto libera. Di essa Euripide sembra particolarmente ricordare il v. 502 (οἴκτιρε θῆλον ἄρσενος θ' ὁμοῦ γόνου) ai vv. 672s. dell'*Elettra* (οἴκτιρον [Dobree 1874, οἰκτεῖρεθ' L] γ' ἡμᾶς' ... οἴκτιρε δῆτα σοῦ γε φύντας ἐγγόνους). Molto simile ad E. *El.* 671-684 è un altro passo euripideo, *Or.* 1225-1245, dove Oreste si accinge a mettere in atto il suo piano contro Elena ed Ermione, ed assieme ad Elettra invoca il padre morto affinché dall'oltretomba lo aiuti a portare a compimento l'azione: anche qui così come nel *kommos* delle *Coefore* e in E. *El.* 671s., è presente il motivo dei lamenti che il morto deve «sentire»: in virtù di questi, egli dovrà soccorrere i vivi: cf. E. *Or.* 1231s. ὦ πάτερ, ἴκοῦ δῆτ', εἰ κλύεις ἔσω χθονὸς / τέκνων καλούντων κτλ., E. *El.* 682s. ἤκουσας, ὦ δειν' ἐξ ἐμῆς μητρὸς παθῶν; / Πρ. ἀκούει τάδε πατήρ' στείχειν δ' ἀκμή, ed A. *Cho.* 332s. κλῦθί νυν, ὦ πάτερ, ἐν μέρει / πολυδάκρυτα πένθη, 399 κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί. Tuttavia mentre questo elemento può essere definito tipico della tradizione threnodica<sup>226</sup>, Euripide, in *El.* 671s. e *Or.* 1225s. introduce un dato nuovo, funzionale all'azione scenica: l'esortazione da parte di un terzo personaggio a porre fine alle invocazioni e ad agire. Tale ruolo spetta al Pedagogo nell'*Elettra* (E. *El.* 684 ἀκούει τάδε πατήρ' στείχειν δ' ἀκμή) e a Pilade nell'*Oreste* (E. *Or.* 1240 παύσασθε, καὶ πρὸς ἔργον ἐξορμώμεθα). In questo elemento aggiuntivo (assieme alla brevità e alla semplificazione formale e metrica che caratterizzano E. *El.* 671ss. rispetto al *kommos* delle *Coefore*) è stato giustamente ravvisato, da parte di Davies 1998, non tanto

<sup>226</sup>Cf. anche A. *Pers.* 634s. ἦ ῥ' αἶε μοι μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεύς κτλ. con Garvie 2009, 263s., e vd. Schadewaldt 1932, Alexiou 1974 e Bond 1981, 191s. su E. *HF* 490-496.

una critica, quanto un semplice ‘dialogo’ da parte di Euripide col precedente eschileo: il tragediografo più giovane, nel trattare una materia già affrontata dal predecessore, mostrerebbe la sua capacità di innovare nella direzione di un’azione scenica più scorrevole: «look how much time the Aeschylean matter took up, whereas my alternative allows a speedier move towards action»<sup>227</sup>. Stesso intento Davies ravvisa anche, ad esempio, in E. *Pho.* 748-753 (una allusione alla vasta ‘scena degli scudi’ di A. *Sept.* 375-676, che Euripide riduce a sei trimetri in cui Eteocle dichiara esplicitamente di voler passare immediatamente all’azione senza menzionare preliminarmente i guerrieri)<sup>228</sup> e nella scena di riconoscimento della stessa *Elettra*: il fatto che a partire dalla menzione della cicatrice (‘segno’ di carattere non meno convenzionale e razionalmente contestabile degli altri) al v. 572s., di punto in bianco il riconoscimento cominci a procedere velocemente e senza intoppi verso il suo termine, viene visto dallo studioso inglese come volto a mettere in evidenza la differenza tra l’azione eschilea, lenta e macchinosa, di cui Euripide avrebbe offerto un saggio nei versi precedenti (518-571) e quella euripidea, agile e veloce. L’ipotesi ha un suo fondamento ed è apprezzabile per la sottigliezza e la cautela con cui Davies affronta la questione: in effetti, il modo in cui Euripide (nell’*Elettra* in particolare ma anche in altre tragedie) allude ad Eschilo e dialoga con lui è molto sottile e avviene a più livelli: non è dunque opportuno assumere delle prese di posizione *tout court*, vedendo in tali scene intenti espressamente parodici o addirittura atetizzandole; è semmai opportuno, a mio avviso, vedere in esse l’espressione della capacità del poeta di presentare in maniera innovativa dei dati tradizionali già trattati dall’illustre predecessore. Quanto al fine, e alla riuscita di questa innovazione, vi è un dibattito aperto tra gli studiosi: se Davies 1998 attribuisce a tali scene un significato inerente alla tecnica drammaturgica stessa, Gellie 1981, sulla scia di Solmsen 1967 e Winnington-Ingram 1969, ha inserito la scena di riconoscimento nel quadro di un intento di realismo scenico all’insegna del quale Euripide avrebbe composto l’intera tragedia<sup>229</sup>, mentre Goff 2000, in un articolo in cui passa in

---

<sup>227</sup> Davies 1998, 400.

<sup>228</sup> Che i versi siano un’allusione ad Eschilo è opinione condivisa da tutti gli studiosi; discordanze si hanno soltanto in merito alle basi su cui tale dialogo metaletterario si fonda e su quali ne fossero lo spirito e gli intenti: vd. in merito Mastronarde 1994, 360, che mostra giusta cautela nel decidere se il tono del passo sia «polite, even complimentary» o «sarcastic»; stessa prudenza lo studioso americano mostra, nella stessa nota a *Pho.* 751s., anche a proposito della scena di riconoscimento dell’*Elettra*: semmai in essa ci fosse «mockery» del precedente eschileo, tale ‘scherzo’ viene ridimensionato dal fatto che le stesse obiezioni avanzate da *Elettra* verranno smentite dall’effettivo riconoscimento del fratello, il quale avverrà per opera di un espediente ‘tradizionale’ e letterario quanto gli altri, la cicatrice: stesso segno tramite cui Eumeo riconosce Odisseo in Hom. *Od.* XXIV. Vd. in merito Dingel 1969 e Tarkow 1981.

<sup>229</sup> Secondo Gellie, nell’*Elettra* Euripide si sarebbe cimentato nel compito di comporre, a partire dal dato tradizionale, una tragedia che rispondesse alle nuove esigenze di plausibilità e verisimiglianza richieste dallo spettatore medio dell’Atene di fine V secolo. Perciò, ad esempio, se la scena è ambientata nelle campagne di Argo e non nel palazzo reale, non è per un indulgere fine a sé stesso su ciò che è quotidiano

rassegna molti dei precedenti contributi relativi all'interpretazione della tragedia, problematizza lo stesso concetto di 'realismo' come criterio a cui, secondo molta critica, Euripide si sarebbe attenuto nella stesura dell'*Elettra*. Si va infatti da un realismo per così dire 'delle piccole cose', come quello attribuito all'*Elettra* da Kitto 1961, che mette in evidenza «the general atmosphere of domesticity» (Kitto 1961, 336), ad un realismo 'storico', che spiega ciò che appare antierico e quotidiano sulla base delle convenzioni e delle tradizioni dell'epoca: così ad esempio i ripetuti lamenti di Elettra e le reiterate manifestazioni del suo disagio non vengono visti come dovuti alla particolare debolezza del suo personaggio, giudicato da molta critica «implacabile, self centred, fantastic in hatred, callous to the verge of insanity»<sup>230</sup>, bensì come frutto di consuetudini tradizionali vigenti all'epoca (in particolare Lloyd 1986 e Cropp, 103). Tutto ciò passando attraverso il concetto di 'realismo' visto sopra, inteso come plausibilità dell'azione scenica rispetto alle esigenze di verisimiglianza del pubblico. Goff 2000 mette dunque in evidenza la problematicità e la labilità, per così dire, di tale concetto di 'realismo' – in qualsiasi modo si interpreti il termine –, nel momento in cui, ad esempio, le esigenze di verisimiglianza della stessa Elettra ai vv. 518-544 verranno private del loro fondamento dal fatto che il fratello verrà effettivamente riconosciuto come da tradizione, e tramite un espediente di ascendente altrettanto tradizionale e di sapore omerico come la cicatrice; quasi come se il mondo del 'mito', inteso come insieme di valori tradizionali e di credenze religiose, messo in discussione da Euripide in questa tragedia col suo porre l'accento su tutto ciò che è 'realistico', umano e quotidiano, riaffermasse in qualche modo la sua ragion d'essere. Quanto alla riuscita o meno di tali tentativi di innovazione, si può ovviamente discutere ma si entra nel dominio della sensibilità personale: a tal proposito riporto un'affermazione di E. Hemingway citata da Arnott 1981 a conclusione del suo importante articolo relativo allo scarto tra gli *standards* omerici in base ai quali Elettra giudica fatti e personaggi e la realtà di ciò che effettivamente accade nel dramma, di carattere ben poco eroico: l'opera di ogni scrittore «should be a new beginning where he tries again for something that is beyond

---

e antierico ma semplicemente perché la dinamica tradizionale per cui Oreste penetra nel palazzo e uccide la coppia regale è razionalmente inverosimile. In questo stesso quadro di ricerca di una verisimiglianza sia a livello drammaturgico, sia in un'ottica interna all'azione stessa, si inseriscono le varie espressioni di scetticismo e cautela da parte dei vari personaggi nei confronti delle situazioni che ad essi si presentano: dopo l'incontro con il Contadino, Oreste pronuncia un lungo discorso sulla difficoltà nel giudicare le persone sulla base dell'apparenza esteriore (vv. 367-400); il Pedagogo, scorgendo da lontano Oreste e Pilade, ne riconosce la nobiltà di aspetto ma al tempo stesso la mette in dubbio poiché le apparenze sono ingannevoli (vv. 550s.); e, soprattutto, *Elettra* metterà in dubbio la possibilità di riconoscere il fratello sulla base dei famosi e tradizionali segni di riconoscimento: «...Euripides is not saying that Aeschylus was incompetent or single-minded. He's using the resonance of an audience's knowledge of Aeschylus in order to isolate and emphasize more vividly a recurring theme of the play. The play is interested in the ways in which the sensible man in the street will try to assure himself of the facts» (Gellie 1981, 4).

<sup>230</sup> Kitto 1961, 334.



attainment. He should always try for something that has never been done or that others have tried and failed. Then sometimes, with great luck, he will succeed»<sup>231</sup>.

Per tornare al testo dell'*Elettra*, si accennava sopra alla semplificazione metrica e formale che riduce il *kommos* delle *Coefore* ai dodici trimetri giambici di E. *El.* 671ss.: anche questa può essere considerata una forma di dialogo letterario con Eschilo, così come l'operazione opposta in E. *El.* 1177ss. (l'inizio del *kommos*, in cui Elettra e Oreste chiamano a testimoni dell'uccisione della madre Γᾶ e Ζεὺς πανδερκέτης) dove Euripide traspone in metro lirico il contenuto di A. *Cho.* 983ss., trimetri giambici in cui Oreste chiama a testimone della giustizia del matricidio Zeus ὁ πάντ' ἐποπτέων.<sup>232</sup> Similmente in *Tro.* 451ss. Euripide traspone in tetrametri trocaici i trimetri giambici pronunciati dalla Cassandra eschilea in A. *Ag.* 1264ss.

Questo dialogo col predecessore avviene nell'*Elettra* anche ad un livello più ampio, di ordine tematico, e da questo punto di vista è evidente particolarmente nel finale, a partire proprio dal *kommos*, che, come si è detto, stravolge quello eschileo in intenti e contenuti. Nell'*Elettra* il matricidio viene infatti estrapolato dalla complessa teodicea in cui era inserito nell'opera eschilea. Innanzitutto, esso viene ridotto ad una dimensione per così dire 'umana'. Oltre che dall'oracolo di Apollo – duramente criticato nel finale – esso è motivato anche e soprattutto dalla rabbia di Elettra nei confronti della madre (θυμός: vd. e.g. 1117s.), dettata, a sua volta, da motivazioni altrettanto umane: non è infatti tanto l'uccisione di Agamennone a muovere la rabbia di Elettra quanto la condizione di povertà e degrado sociale in cui la madre l'ha ridotta. Il motivo dello θυμός di Elettra come movente non irrilevante del matricidio è stato messo dapprima in evidenza da Zürcher 1947, 109, che lo considerava un «Hilfsmittel» rispetto all'oracolo di Apollo: la motivazione psicologica legata allo θυμός verrebbe infatti meno a matricidio appena avvenuto, quando subentrano alla rabbia il pentimento e il rimorso. Tale motivo servirebbe, secondo Zürcher, solo a giustificare la vendetta; dopo la vendetta esso verrebbe eliminato e varrebbe per Elettra, così come per Oreste, soltanto la motivazione di origine preterumana legata alla volontà divina (v. 1295, 1305). Merito della Basta Donzelli è stato quello di guardare alla problematica della motivazione del matricidio (così come ad altri problemi sollevati dalla tragedia, come quello relativo alla funzione della scena di

---

<sup>231</sup>Dal discorso di E. Hemingway per la consegna del Premio Nobel della letteratura nel 1954. Cf. Burgess 1978, 106.

<sup>232</sup>Accetto l'idea di West *Studies*, 262 (suggerita privatamente allo studioso tedesco da W. S. Barrett) per cui il A. *Cho.* 986, che spiega il nesso ὁ πάντ' ἐποπτέων del verso precedente come Ἥλιος - ἄναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἑμῆς, sia un'interpolazione suggerita dalla familiarità con l'omerico Ἥλιος θ' ὁ πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις. Il confronto con E. *El.* 1177s. dove il dio «che tutto vede» chiamato a testimonianza è Zeus, e non il Sole, rafforza l'espunzione di A. *Cho.* 986. Per ulteriori argomentazioni vd. West *Studies*, 262 e *infra* ad v. 1177.

riconoscimento) nell'ottica dell'azione drammatica: il personaggio di Elettra non sarebbe affatto incoerente (come lo definivano ad esempio Zürcher 1947 e Friedrich 1953, 76ss.), poiché il suo mutamento è determinato dal cambiamento della situazione drammatica. «Tra l'Elettra θυμουμένη e l'Elettra che piange c'è appunto il matricidio»<sup>233</sup>, ed il *kommos* è proprio il momento in cui i figli, ed Elettra in particolare, prendono coscienza della portata dell'atto appena compiuto: da notare l'insistenza, in tutto il canto, sul verbo τίκτω (v. 1184, 1212, 1229) e sul termine μήτηρ (1183, 1186, 1197, 1212, 1220, 1223, 1227) e la definizione di Clitemestra proprio come μήτηρ ἢ τεκοῦσα (1186). Anche in quest'ottica il *kommos* euripideo è in contrasto con quello eschileo: mentre il secondo si configurava come il momento dell'interiorizzazione, da parte di Oreste, dell'oracolo di Apollo e dell'accettazione, ad un livello psicologicamente profondo (vd. A. *Cho.* 330s. γόος ἔνδικος ματεύει / τὸ πᾶν ἀμφιλαφῆς παραχθείς), del tremendo atto da compiere, il primo è invece il momento in cui i due matricidi realizzano appieno, e con orrore, la gravità di ciò che hanno commesso.

Su questa stessa linea che vede gli eventi rappresentati non tanto determinati da un ordinamento superiore quanto dettati da pulsioni o decisioni umane, l'atto della vendetta non troverà un suo senso nella ricomposizione di un ordine finale, come nelle *Eumenidi*: l'apparizione finale dei Dioscuri e le direttive da essi pronunciate circa il futuro di Oreste ed Elettra non si mostrano risoltrici, ma lasciano gli interrogativi aperti; l'oracolo di Apollo, di cui lo stesso Oreste non si è mai mostrato convinto (vd. v. 970 ὃ Φοῖβε, πολλὴν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας, v. 981 οὐ τᾶν πιθοίμην εὔ μεμαντεύσθαι τάδε, vv. 985-87, vv.1190s. ἰὼ Φοῖβε, ἀνύμνησας δίκαι' / ἄφαντα [ἄφαντα Elmsley 1818, ἄφατα L]) viene dai Dioscuri esplicitamente definito una stoltezza (v. 1246 σοφὸς δ' ὢν [sc. Ἄπολλων] οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά): è stato giusto che Clitemestra fosse punita, ma non è stato giusto l'atto punitivo del matricidio (v. 1244 δίκαια μὲν νυν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρᾷς). Come Clitemestra avrebbe dovuto essere punita, i Dioscuri tuttavia non lo spiegano, lasciando dunque la questione irrisolta<sup>234</sup>.

Se nella valutazione dei personaggi di Elettra ed Oreste la critica si è mostrata divisa<sup>235</sup> una certa uniformità di opinioni si ha invece in merito al giudizio che Euripide nell'*Elettra* ha voluto dare del matricidio: che esso venga presentato sotto una luce negativa sembra infatti

<sup>233</sup> Basta Donzelli 1978, 195.

<sup>234</sup> Sulle diverse interpretazioni relative alla scena del *deus ex machina* ed in particolare alla sua funzione (se e fino a che punto l'intervento dei Dioscuri sia da considerare organico al tessuto drammatico) e al suo significato vd. inoltre Pohlenz 1954, 315, Knox 1952, 20s. e 28s., Spira 1960, 101-112, Schmidt 1963, 168, Conacher 1967, 203, Steidle 1968, 85 n. 124, Lesky 1972, 402, Basta donzelli 1978, 197-225, Whitehorne 1978, 10-14, Vickers 1979, 560-565, Gellie 1981, 7-10, Morwood 1981, 370, Thury 1985, Michellini 1986, 226, Gärtner 2005, Papadimitropoulos 2008, 125s.

<sup>235</sup> Vd., per bibliografia, *supra* pag 61.

poco discutibile, sia sulla base delle affermazioni dei Dioscuri a cui si è sopra accennato, sia alla luce delle conseguenze che esso ha sui matricidi stessi (disperazione, pentimento, ed esilio per entrambi). Zeitlin 1970 ha inoltre messo in evidenza come un giudizio negativo di tale atto sia implicito anche nel modo in cui l'assassinio è perpetrato: al pari dell'uccisione di Egisto, esso è infatti presentato come un sacrificio distorto e per certi versi blasfemo. Clitemestra, chiamata per officiare un sacrificio propiziatorio in favore del presunto figlio di Elettra, diventa ella stessa vittima sacrificale, e per di più per mano di suo figlio: Oreste si configura dunque proprio come quel *παῖς πονάτωρ* (*El.* 22-23) la cui nascita Clitemestra ed Egisto avevano voluto evitare dando Elettra in sposa ad un uomo di poco conto (*ἀσθενής*, v. 39). Tale valutazione negativa del matricidio è condivisa anche da chi, come Lloyd 1986, ha cercato per così dire di riabilitare i personaggi di Oreste ed Elettra, dipingendone un ritratto a tinte meno fosche rispetto a quello offerto dalla critica tradizionale: «If the matricide is shown at the end of the play to have been a mistake, it is no less tragic that such an act should be the responsibility of plausible and sympathetic characters than of the warped and inadequate individuals that Electra and Orestes are thought to be».<sup>236</sup>

Recentemente L. Papadimitropoulos (2008) ha invece proposto, a ragione, una visione meno radicale del matricidio, ritenendo che esso non sia presentato sotto una luce negativa, ma piuttosto ambigua: «The matricide is not wholly unjustified. It is rather viewed in an ambivalent light»<sup>237</sup>. Nelle direttive che i Dioscuri impongono ai matricidi nel finale lo studioso greco vede infatti «a balance of punishments and rewards»<sup>238</sup>: Oreste non otterrà indietro il suo patrimonio e sarà costretto all'esilio, ma, per contro, ad una città verrà dato il suo nome e dopo l'assoluzione in Atene troverà la felicità (v. 1291 *εὐδαιμονήσεις τῶνδ' ἀπαλλαγθεῖς πόνων*); Elettra sarà sì separata per sempre dall'amato e a lungo atteso fratello, ma otterrà un matrimonio di rango sposando Pilade: esso le permetterà di uscire dalla precedente condizione di *ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος* (caratteristiche che Ifigenia attribuisce a se stessa in *IA* 220, ma che, come ha dimostrato Zeitlin 1970, 649ss., si adattano perfettamente anche all'*Elettra* della nostra tragedia) e di conseguire, finalmente, uno *status* di normalità nella società civile. Tale 'dialettica' si riassumerebbe nell'ambigua affermazione di Castore per cui la punizione di Clitemestra sarebbe stata giusta, ma Oreste ed Elettra non avrebbero agito giustamente (*El.* 1244). In essa Euripide produrrebbe qualcosa di simile al finale dell'*Ippolito*: l'eroe, nel momento di massima disperazione, prega Zeus di dargli una morte senza gloria *εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνὴρ* (*E. Hipp.* 1031); ed

<sup>236</sup>Lloyd 1986, 19. Tale visione negativa del matricidio è condivisa inoltre da Grube 19

<sup>237</sup>Papadimitropoulos 2008, 124.

<sup>238</sup>*Ibidem*.

infatti morirà, ma, come rassicura la stessa Artemide ai vv. 1423-30, non in modo inglorioso. Egli infatti è, e al tempo stesso non è, κακός; semplicemente, i suoi ideali avrebbero dovuto adattarsi maggiormente alle esigenze della società civile per poter essere umanamente accettabili. Papadimitropoulos, cit. *supra*, sviluppa in realtà quelle che erano state le argomentazioni di O'Brien 1964, 27ss., che, pur affermando esplicitamente che Euripide «disapproves the killings», ammette tuttavia che «the moral issue seems anything but clear» (27). Egli mette giustamente in evidenza come Euripide, nella sua reinterpretazione della leggenda, abbia voluto rappresentare l'impossibilità di distinguere il giusto dallo sbagliato, le vittime e i carnefici, gli oppressori e gli oppressi, i nobili e i vili, in un mondo in cui mancano dei definiti e sicuri parametri di riferimento, sia morali che religiosi (O'Brien 1964, 38s.). Clitemestra ed Egisto, ad esempio, vengono infatti rappresentati con tinte meno oscure rispetto al ritratto offertone da Eschilo e Sofocle: la regina, che acconsente alle richieste di Elettra e si mostra quasi pentita del suo passato (vv.1105s., 1110), ha ben poco sia della dura *virago* eschilea sia della aspra madre sofoclea, che non esita a voler vedere la figlia in prigione qualora non cambi atteggiamento (S. *El.* 379ss.); l'Egisto euripideo non è il vile «lupo» descritto da Eschilo né il personaggio insolente rappresentato da Sofocle, ma ad esempio, poco prima della sua morte per mano di Oreste, si mostra un ospite cortese e pio. Inoltre, la distanza e le differenze tra i vendicatori e le loro vittime vengono in qualche modo ridotte e smussate da una serie di richiami e di somiglianze tra le loro rispettive azioni e affermazioni nel corso del dramma, ben elencate e discusse da O'Brien 1964, 30s.

Questa visione meno categorica del giudizio che Euripide darebbe del matricidio può essere a mio avviso supportata da uno sguardo all'atteggiamento del Coro nel corso del *kommos*: atteggiamento che è spesso stato giudicato incoerente e che ha portato parte della critica ad attribuire alcune battute al solo Corifeo (così Denniston) o addirittura ad ipotizzare due semicori per giustificare tali incoerenze (vd. Denniston 190s.). E' sì vero che parte di tali incongruenze viene meno qualora si accetti una determinata attribuzione delle battute e, in alcuni casi, un determinato testo (vd. ad esempio *infra* ad. vv. 1189, 1226, 1232), tanto che esse vengono quasi completamente eliminate nell'edizione di Diggle; tuttavia la posizione del Coro nei confronti del matricidio non appare sempre indiscutibilmente univoca. Nei versi che immediatamente precedono l'uccisione (vv. 1149 – 1162), come si è visto sopra, il Coro sembra approvare pienamente il matricidio, sebbene in un paio di esclamazioni esprima pietà per la madre uccisa e per la stirpe dei Tantalidi (vv. 1168, 1171, 1175s.). Stessa linea il Coro sembra mantenere nel corso del *kommos*, ma con alcune rilevanti oscillazioni: ai vv. 1187ss. si rivolge a Clitemestra appellandola come

ἄλαστα μέλεα καὶ πέρα παθοῦσα, lasciando dunque trapelare pietà per la vittima ed un certo distacco dal matricidio, visto come una punizione eccessiva (πέρα); tuttavia al verso immediatamente successivo, 1189, il Coro ribadisce la propria convinzione nella giustizia del matricidio affermando πατρός δ' ἔτεισας φόνον δικάως. Ai versi 1201-1205 il Coro si dimostra poi molto duro con Elettra, il cui agire viene aspramente criticato, mentre i vv. 1210-1213 e i versi 1218-1220 esprimono un sentimento di pietà nei confronti tanto di Oreste quanto di Clitemestra. Il v. 1226 viene attribuito da L al Coro e, se si accetta questa attribuzione nonché il testo di L ἔρεξας, con Denniston e la Basta Donzelli, ne risulterebbe una presa di posizione apertamente critica nei confronti del matricidio, definito dal Coro δεινότατον παθέων. Denniston attribuiva questa battuta ad un solo membro del Coro, in modo tale che tali affermazioni non fossero in stridente dissonanza col resto (in particolare col v. 1189 che sembra esprimere una visione opposta, e che veniva attribuito dallo studioso inglese ad un altro singolo membro del Coro). Seidler 1813, invece, corregge ἔρεξας in ἔρεξα, attribuendo il verso ad Elettra assieme ai precedenti ed evitando dunque di far pronunciare al Coro la battuta: soluzione adottata attualmente da Diggle. L'ultimo verso, il 1232, è tramandato da L come pronunciato da Elettra; Denniston e la Basta Donzelli seguono però la proposta di Kirchhoff di attribuire al Coro il verso di chiusura del canto, dando tuttavia luogo ad una affermazione poco coerente con quella del verso 1226, qualora in quest'ultimo si accetti il testo trådito e al v. 1232 si intenda il sostantivo τέρμα come «fine» (vd. *infra* ad. v. 1232): Denniston proponeva dunque di attribuire il verso al singolo membro del Coro che pronunciava, secondo la sua interpretazione, il v. 1189. Tali incoerenze, qualora si vogliano accettare la distribuzione delle battute e l'assetto testuale che ad esse danno luogo, risultano tuttavia perfettamente in linea con la stessa valutazione ambigua che Euripide dà del matricidio nella tragedia, e non occorre ricorrere a dubbi espedienti (come l'ipotesi di «single speakers», con Denniston 191, o di semicori) per ovviare ad esse. Premesse le mie perplessità in merito all'attribuzione al Coro del v. 1232 e del corrispondente 1226 (ma vd. *infra ad ll.*), anche nel caso in cui si voglia adottare un testo che smussi il più possibile le suddette incogruenze, una certa oscillazione del Coro in merito alla valutazione del matricidio permane, quantomeno nei momenti in cui alterna pietà per la vittima e per gli stessi esecutori all'affermazione per cui Clitemestra sarebbe stata punita «giustamente», δικάως (v.1189). Traspare dunque, già in tale lieve oscillazione, la valutazione ambigua del matricidio che emergerà ancor più chiaramente dalla parole dei Dioscuri nel finale.

**V. 1177: ἰὸ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα.** Oreste chiama a testimoni la ‘terra e Zeus che tutto vede’ dell’atrocità dell’atto che è stato appena compiuto, richiamando l’attenzione delle divinità sui due corpi insanguinati che giacciono a terra (v.1179s. δίγωνα σώματ’ ἐν / †χθονί κείμενα πλαγαῖ†). Essi si trovano ancora sull’*ekkyklema*, ma per convenzione sono da supporre non più all’interno della casa bensì all’esterno, poiché nel frattempo Oreste ed Elettra sono usciti durante gli anapesti 1173-1176 (vd. in merito *supra* e Cropp 178). L’appello alle divinità quali testimoni del matricidio era presente anche in A. *Cho.* 986ss., trimetri che Euripide aveva senz’altro in mente al momento della stesura di questo inizio di *kommos*, volgendoli tuttavia in metro lirico: come fa notare Davies 1998, 397 n. 2, è in qualche modo l’operazione opposta a quella che lo ha portato a ridurre il lungo *kommos* eschileo ai dodici trimetri giambici di *El.* 671ss., e che, al pari della trasposizione di A. *Ag.* 1264ss. nei tetrametri trocaici di E. *Tro.* 451ss., può essere paragonata alla tecnica arcaica della *metaphrasis*, per cui gli esametri epici venivano trasposti in metri e dialetti differenti dai successivi poeti lirici<sup>239</sup>. Sull’opportunità di espungere come interpolato A. *Cho.* 986, in cui la divinità che Oreste chiama a testimonianza della giustizia del matricidio (menzionata al verso precedente come πατήρ ... ὁ πάντ’ ἐποπτεύων τάδε) viene spiegata come Ἥλιος, ἄναγνα μητρὸς ἔργα τῆς ἐμῆς, vd. *supra* n. 232 e soprattutto West, *Studies* 262. Garvie 1986, 322, dedica una lunga nota al tentativo di legittimare l’espressione πατήρ ... Ἥλιος, ma i principali paralleli che egli adduce per giustificare un così insolito appellativo per il Sole (A. fr. 68 R. e S. fr. 752 R.) sono facilmente inficiati dalle osservazioni di West *Studies*, 262 nota 2: «Garvie refers to fr. 68 πατρὸς Ἥλιου but fails to note that this is from *Heliades*, and to Soph. fr. 752, where the idea of Helios as γεννητῆς θεῶν πατήρ τε πάντων is mentioned as an esoteric doctrine of certain σοφοί». Con l’espunzione del verso la divinità a cui Oreste si rivolgerebbe non sarebbe dunque più il Sole ma Zeus: ed infatti l’appellativo πατήρ è invece perfettamente appropriato per quest’ultimo (vd. ad esempio A. *Sept.* 116 ὦ Ζεῦ πάτερ, 512 Ζεὺς πατήρ, *Supp.* 592, *Cho.* 783, S. *Phil.* 1442, E. *HF* 828 etc.), così come l’epiteto «che tutto vede»: cf., per l’appunto, il nostro passo dell’*Elettra*, nonché A. *Supp.* 139 πατήρ ὁ παντόπτας, *Eum.* 1045 Ζεὺς παντόπτας, S. *OC* 1085s. πάνταρχε παντόπτα Ζεῦ, a cui si aggiungano Hes. *Op.* 267 πάντα ἰδὼν Διὸς ὀφθαλμός, S. *Ant.* 184 Ζεὺς ὁ πάνθ’ ὀρῶν ἀεὶ, Ar. *Ach.* 435 ὦ Ζεῦ δίοπτα καὶ κατόπτα πανταχῆι. Se in generale le motivazioni addotte da West per l’espunzione di *Cho.* 986 come glossa sembrano allettanti e convincenti, non concordo tuttavia sull’argomentazione di tipo metrico: egli afferma che Eschilo «does not otherwise

<sup>239</sup>Vd. Kassel 1981, 11ss.

form the first foot of the trimeter with a dactylic word»<sup>240</sup> e paragona *Cho.* 986 al tormentato verso 7 dell'*Agamennone*, ἀστέρας ὅταν φθίνωσιν ἀντολάς τε τῶν, che parimenti presenta un attacco dattilico e che su questa base, nonché su motivazioni sintattiche, è stato reputato corrotto o interpolato dalla maggior parte della critica. Tuttavia, come stabilito da Müller 1866, tale fenomeno risulta ampiamente attestato con nomi propri (come del resto in *A. Cho.* 986)<sup>241</sup>. Ad ogni modo, *E. El.* 1077, in cui Oreste chiama come testimone «Zeus che tutto vede», può essere un' ulteriore – forte – argomentazione a favore dell'espunzione di *A. Cho.* 986: il 'dialogo' tra i due testi risulterebbe in questo caso molto più evidente, così come il differente trattamento euripideo della materia mitica: in Eschilo infatti Oreste chiamerebbe Zeus a testimoniare la giustizia del matricidio (vv. 987s. ὡς ἂν παρῆι μοι μάρτυς ἐν δίκῃ ποτέ, / ὡς τόνδ' ἐγὼ μετῆλθον ἐνδίκως φόνον), mentre in Euripide lo esorta a guardare lo scempio dei due corpi insanguinati come prova dell'orrore dell'atto appena compiuto (vv. 1178s. ἴδετε τάδ' ἔργα φόνι-/α μυσσάρα κτλ.), che ha gettato gli stessi esecutori nella prostrazione più profonda<sup>242</sup>.

In passato sono state proposte delle correzioni per il nostro verso, poiché non offrirebbe esatta corrispondenza con il corrispettivo dell'antistrofe, v.1190: si avrebbero infatti tre metra giambici sincopati in responsione, ma quest'ultima non sarebbe perfetta al secondo *metron*, dove al molosso della strofe corrisponde un baccheo nell'antistrofe.

υ̅ – –| – – –| – υ̅ –  
 ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερχέτα

*3ia sync*

in responsione con

<sup>240</sup>West *Studies* 262.

<sup>241</sup> In realtà, nel verso delle *Coefore* è la menzione di Ἥλιος come πατήρ, piuttosto bizzarra e priva di paralleli probanti, a creare difficoltà, mentre la motivazione di carattere metrico (dattilo in prima sede) non sussiste. L'unico verso tragico che presenta, da questo punto di vista, una certa anomalia, è proprio *A. Ag.* 7, a favore della cui genuinità vd. le recenti argomentazioni di Candio 2010, tutte condivisibili. Si potrebbe forse obiettare alla studiosa di aver dismesso con troppa facilità il problema metrico paragonando, nella nota 26, l'attacco di *Ag.* 7 a quello di *Cho.* 216 καὶ τίνα σύνοισθά; κτλ. dove tuttavia il dattilo è diviso tra due parole: tale obiezione non sarebbe comunque decisiva, ed infatti il fenomeno è reputato ammissibile anche da Müller 1866, che tra le varie occorrenze di dattili in prima sede cataloga anche casi in cui sostantivi siano preceduti da interiezioni o congiunzioni (vd. in merito la stessa Candio 2010, 104 nota 2). In realtà si ha l'impressione che tutte le argomentazioni sfoderate dalla critica a favore dell'espunzione di *Ag.* 7 non siano decisive, né nel loro insieme né singolarmente, ed è sempre opportuno ricordare che, quando si reputa inammissibile un certo fenomeno poiché non altrove attestato, la realtà a cui si fa riferimento per una tale affermazione (le tragedie pervenuteci) è sempre molto limitata.

<sup>242</sup> In Eschilo Δίκη è sempre collegata a Zeus: è in qualche modo la garante dell'ordine cosmico da lui voluto (vd. Lloyd-Jones 1971, 79-104). In Eschilo dunque Oreste, chiamando Zeus a testimoniare la δίκη (*A. Cho.* 987 ἐν δίκῃ) del matricidio mostra al tempo stesso al padre degli dei come l'atto compiuto sia conforme al suo stesso volere, mentre in Euripide, chiamandolo a guardare l'orrore dei due corpi insanguinati che giacciono sull'*ekkyklema*, peraltro indicati con il deittico τάδε (v. 1178) compie un'azione di valore semplicemente scenico. Si hanno dunque a confronto due modi completamente diversi di fare teatro.

υ- - | υ - - | - υ -  
 ἰώ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι'

3 ia sync

Nauck 1854 proponeva dunque: v. 1177 ἰώ Γαῖα καὶ Ζεῦ πανδερκέτα in responsione con 1190 ἰώ Γοῖβ<ε σ>ὰν ὕμνησας δίκαν ottenendo due docmi rispettivamente in strofe e antistrofe, Weil 1868 (v. 1177) ἰώ Γαῖα καὶ [Ζεῦ] πανδερκέτα ~ (v. 1190) ἰώ Γοῖβ' ἀνύμνησας δίκαν (L), dando luogo ad un docmio seguito da un giambo, Weil 1877 (v. 1177) ἰώ Γαῖα καὶ Ζεῦ πανδερκέτα (Nauck) ~ (v.1190) ἰώ Γοῖβ' <οῖ>ὰν ὕμνησας δίκαν ottenendo due docmi.<sup>243</sup> Una responsione tra un molosso e un baccheo non costituisce comunque problema, essendo entrambi delle forme sincopate di *metron* giambico. Per altre responsioni 'irregolari' tra *metra* giambici vd. comunque *infra* ad v. 1185. Altra possibilità sarebbe quella di interpretare i v. 1177 ~ 1190 come *ia do* (così Dale *MATC* e Basta Donzelli): interpretazione ugualmente possibile, poiché l'associazione giambo – docmio, specie se il giambo è sincopato, risulta frequente, sia in contesti docmiaci che in contesti giambici (vd. Medda 1993, 105-159).

**V.1180 †χθονὶ κείμενα πλαγαῖ†.** Il verso è ametrico e non offre dunque responsione con il corrispettivo dell'antistrofe, v. 1193 λάχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος ( λάχε' Weil 1868, che leggeva tuttavia Πελασγίδων per Ἑλλανίδος; λέχε' ἀπὸ γᾶς τᾶς Ἑλλανίδος L), un dimetro giambico.

υυ - υυ - -  
 V. 1180 χθονὶ κείμενα πλαγαῖ ?

in responsione con

υ υ υ υ - | - - υ-  
 V. 1193 λάχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος 2 ia  
 τᾶς Ἑλλανίδος L, τᾶς del. Tr.

Sono state avanzate varie proposte di correzione, su cui vd. Wecklein 1898, 67. Tra queste, possono essere prese in considerazione quella di Walberg 1869

υυ υ υ - | - - υ υ  
 χθονὶ <τάδε> πλαγαῖ κείμενα

e quella di Herwerden

<sup>243</sup> Per il verso 1190 vd. *infra ad l.*





La proposta risulta molto attraente: darebbe luogo ad un dimetro giambico privo di difetti dal punto di vista metrico e prosodico (con regolare fine di parola tra i due *metra*) e soddisfacente dal punto di vista linguistico e semantico. Il verbo χέω può infatti essere utilizzato al passivo anche in riferimento a persone, nel senso di «riversato, abbattuto»: cf. soprattutto E. *Heracl.* 76 γέροντα ἐπὶ πέδον χύμενον, ma vd. anche gli altri due paralleli riportati da Diggle 1977, 124: Hom. *Od.* XXII 386-389, dove i Proci che «giacevano riversi» l'uno sull'altro (v. 389 ἐπ' ἀλλήλοισι κέχυντο) vengono paragonati ai pesci pescati «che giacciono riversi» (v. 386 κέχυνται) sulla sabbia. Per l'uso del verbo al participio perfetto vd. i paralleli riportati dallo stesso Diggle, *HF* 1052 κεχόμενος ἐπαντέλλει e *Ba.* 456 πλόκαμος ... γένυν παρ' αὐτήν κεχόμενον, sebbene il primo, in riferimento al sostantivo φόνοϛ, abbia il significato più comune di 'versato', mentre nel secondo caso fa riferimento al ricciolo «che si riversa» lungo la guancia.

La proposta di considerare κείμενα come una corruzione del participio κεχόμενα risulta attraente, e, se la si accetta, per colmare il metro mancherebbe un aggettivo di natura giambica da riferire al sostantivo πλαγαῖ. Diggle propone διπλᾶι, adducendo come parallelo S. *El.* 1415 παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν, dove l'aggettivo sottintende proprio un sostantivo come πληγή e viene solitamente tradotto con «twice as much» (vd. LSJ<sup>9</sup> II s.v. διπλόος): Lloyd-Jones e Wilson (*Sophoclea* 74), seguiti da Finglass 2007, 517, traducono infatti «strike twice as hard». Si tratta di una bella ipotesi, ma come alternativa si potrebbe ad esempio suggerire anche <λυγρᾶι>, da intendere come «letale»: così perlappunto viene definito il colpo che Eracle scaglia contro i figli in E. *HF* 991 ὡς ἐντὸς ἔστη παῖς λυγροῦ τοξεύματος, dove τόξευμα non indica l'arco (secondo la traduzione di Barlow 1996, 91 «deadly bow») bensì proprio il colpo da esso scagliato (migliore la resa di Mirto 1997, «gittata dell'arco letale»). Oppure, un altro possibile aggettivo potrebbe essere <πικρᾶι>: in A. *Sept.* 727 e 941 l'aggettivo πικρός viene appunto associato al ferro della spada, definito nel primo passo π. κτεάνων χρηματοδαίτας e nel secondo π. λυτῆρ νεικέων, mentre, nella stessa *Elettra*, al v. 987 Oreste definisce il matricidio un πικρὸς ἀγώνισμα.

Non convincono le obiezioni addotte contro l'emendamento di Diggle da Distilo 2012, 576s., e la conseguente proposta avanzata dalla studiosa. Distilo afferma infatti, in merito al participio κεχόμενα, che «l'uso di χέω per indicare i corpi dei tiranni caduti è inappropriato dal momento che il significato primario del verbo è «versare, spargere» e anche il significato di «lasciar cadere» o semplicemente «cadere» è sempre in relazione a qualcosa di liquido o che comunque si può spargere»<sup>246</sup>: questa affermazione è smentita da E. *Heracl.* 76 e Hom. *Od.* XXII 386-389 sopra menzionati. Per quanto riguarda invece

<sup>246</sup>Distilo 2012, 576.

l'integrazione <διπλαῖ>, Distilo sostiene che «anche l'idea del «doppio colpo» inferto ai tiranni è poco persuasiva sia perché in realtà Clitemestra ne ha ricevuti molti di più poiché Oreste ha colpito a caso velandosi gli occhi, sia per l'uso di δίγωνα al verso precedente che probabilmente ha influenzato le congetture»<sup>247</sup>: la prima affermazione risulta quantomeno opinabile, mentre l'aggettivo δίγωνα al verso precedente, al contrario, può a mio avviso andare ad avallare la proposta <διπλαῖ>. Ad ogni modo, sulla scorta di tali obiezioni, Distilo propone

υ υ - -| - - - υ-

V. 1180 χθονί <δέ> κείνται πλαγαῖ <καιρία> *ia do*

in responsione con

υ υ υ υ - | - - υ υ -

V. 1193 λάχε' ἀπό γᾶς τᾶς Ἑλλανίδος *ia do*

La proposta presenta tuttavia vari punti deboli, in particolare il secondo *anceps* lungo nel primo *metron* giambico e l'integrazione <δέ>: quest'ultima implica che il δέ venga a trovarsi nientemeno che in quinta posizione: δίγωνα σώματα / ἐν χθονί <δέ> κείνται. Per tale uso di δέ Distilo rimanda a Denniston, *GP* 185s., dove tuttavia lo studioso, come 'eccezioni' alla regola del δέ in seconda posizione, postula soltanto i seguenti casi: « 1) When a clause opens with a preposition governing a substantive without the article [...] δέ normally follows the substantive [...]. 2) Following article and substantive [...]. 3) Following preposition, article and substantive [...]. 4) Following two definite articles and substantive»<sup>248</sup>: il nesso δίγωνα σώματα / ἐν χθονί <δέ> κείνται non rientra in nessuna di queste possibilità. E. *El.* 309 αὐτὴ δὲ πηγὰς ποταμίους φορουμένη ed E. *Alc.* 603 ἐν τοῖς ἀγαθοῖσι δέ, citati da Distilo 577 come possibili paralleli, non sono probanti: il primo è infatti un normale δέ in seconda posizione, il secondo invece rientra nel punto 3) enunciato da Denniston *GP* 186 e riportato sopra. Tale assetto, infine, costringe a mantenere il tràdito τᾶς nell'antistrofico 1193, scelta che non risulta felice (vd. *infra* ad v. 1193).

**Vv. 1182s.:** Come indica il confronto con l'antistrofe, mancano dei versi dopo il 1181. Il v. 1182, dopo il genitivo πημάτων, va integrato in modo tale che risulti un lezizio, così come il corrispettivo 1195; mancano di séguito un dimetro giambico ed un itifallico, come indicato dai corrispondenti versi 1196s. Per quanto riguarda il contenuto dei versi mancanti, molto probabilmente in essi doveva figurare un riferimento alle sofferenze di

<sup>247</sup>*Ibid.*

<sup>248</sup>Denniston *GP* 185s.

Oreste per opera di Clitemestra, già evocate nella definizione della duplice uccisione come ἄποιν' ἐμῶν πημάτων, a cui poteva forse fare immediato séguito una menzione dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemestra, cf. ad esempio E. *Or.* 842s., dove, in un canto in cui l'uccisione della madre da parte di Oreste viene parimenti evocata con accenti di critica (vd. *Or.* 820ss.), mista ad una certa compassione per l'esecutore (*Or.* 839 ὃ μέλεος), il matricidio viene definito πατρώων παθήων ἀμοιβάν. Le parole pronunciate da Elettra all'inizio della strofe successiva (v.1183), inoltre, fanno pensare che nei versi mancanti Oreste parlasse del matricidio come di un atto «lacrimevole» o simili, o quantomeno inducono ad aspettarsi un riferimento alle lacrime «leading up to δακρύτ' ἄγαν»<sup>249</sup>.

**ἐμῶν.** Il possessivo, in riferimento al sostantivo πημάτων, viene così spiegato dal Denniston (196): «perhaps springs from Orestes' egotism», secondo un atteggiamento che affiora a volte nel commento dell'oxoniense e che è proprio di parte della critica novecentesca, portata a spiegare particolarità linguistiche o drammatiche (ad esempio il fatto che ai vv. 215ss. Oreste, dopo aver riconosciuto la sorella, non promuova il proprio riconoscimento, messo in opera solo in séguito grazie all'intervento del Pedagogo), in base alla psicologia del personaggio (vd. Friedrich 1953, 83, che, a proposito della mancata autopresentazione di Oreste alla sorella, parla del personaggio come di un «innerlich unsicherer Mensch»). Pur non negando che Euripide abbia costruito dei personaggi psicologicamente coerenti, sembra forse eccessivo ricondurre determinate situazioni drammatiche o addirittura, come in questo caso, determinate scelte lessicali ad una semplice necessità di caratterizzazione psicologica<sup>250</sup>. Sebbene risulti tangibile la differenza con l'Oreste eschileo, che, tra le motivazioni elencate come cause del matricidio, parlava significativamente del πατρός πένθος μέγα (*A. Cho.* 300) e non delle proprie personali sofferenze<sup>251</sup>, sembra eccessivo dedurre l' «egotism» di un personaggio dall'uso di un semplice aggettivo possessivo.

**V. 1182a: δακρύτ' ἄγαν.** L'avverbio ἄγαν, usato come rafforzativo di δακρυτά, fa pensare che nei versi mancanti Oreste avesse definito la duplice uccisione come un atto deplorabile, «lacrimevole» appunto, in modo tale da giustificare l'uso da parte di Elettra dell'aggettivo.

<sup>249</sup>Denniston 196.

<sup>250</sup>Vd. a tal proposito Basta Donzelli 1978, 87ss.

<sup>251</sup>Garvie 1985, 120, prende il genitivo πατρός come genitivo di causa, intendendo dunque l'espressione πατρός πένθος μέγα come «his grief for his father», ma risulta più immediato intendere il genitivo πατρός come genitivo soggettivo.

**αἰτία δ' ἐγώ.** Elettra si assume qui piena responsabilità per il matricidio. Il personaggio portatore della necessità della vendetta non è, a differenza delle *Coefore*, Oreste, bensì la protagonista femminile, la cui rabbia e il cui risentimento verso la madre – motivazioni di carattere meramente umano, vd. *supra* - costituiscono i principali fattori volti a mettere in moto l'intrigo. L'oracolo di Apollo, chiamato vagamente in causa da Oreste poco dopo la sua entrata in scena (v. 87 ἀφιγμαι δ' ἐκ θεοῦ μυστηρίων), messo in discussione dallo stesso Oreste quando la prospettiva di uccidere la madre si concretizza all'arrivo di quest'ultima (v. 970 ὦ Φοῖβε, πολλὴν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας) e duramente criticato dai Dioscuri nel finale (v. 1246 Φοῖβος... σοφὸς δ' ὢν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά, 1302 Φοῖβου τ' ἄσοφοι γλώσσης ἐνωπαί), nel corso del dramma passa in secondo piano rispetto alla rabbia e alla determinazione vendicativa di Elettra. Già ai vv. 276-281, durante la sticomitia con un Oreste ancora sotto mentite spoglie e in cerca di rassicurazioni e certezze in merito alla disposizione d'animo della sorella, Elettra garantisce una concreta collaborazione nell'attuazione del matricidio: vd. in particolare v. 281 θάνοιμι μητρὸς αἴμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς, con cui cf. A. *Cho.* 438 ἔπειτ' ἐγὼ νωσφίσας ὀλοίμαν, affermazione pronunciata da Oreste durante il *kommos*, mentre cerca di interiorizzare la necessità del matricidio come vendetta per il padre. La formula augurale «possa io morire dopo aver ottenuto ciò che desidero» è molto comune ed ha caratteri convenzionali<sup>252</sup>, ma il verso 438 delle *Coefore* molto probabilmente cela dei significati che vanno al di là della semplice convenzionalità: così ad esempio Lebeck 1971, 200s. e Garvie 1986, 162, che mettono in evidenza come nel verbo ὀλοίμαν sia implicita un'allusione, una sorta di presentimento («a premonition of future torment<sup>253</sup>») del fatto che il matricidio porterà anche Oreste alla propria distruzione, ma sono di parere contrario Reinhardt 1949, Pohlenz 1954 e Sier 1988, che non vedono nel verso altri significati oltre a quello di una esclamazione tipica; risulta inoltre eccessiva l'osservazione di Lesky 1943, 95 (ripreso da Zeitlin 1965, 496), secondo cui il desiderio di morire espresso da Oreste sarebbe reale, poiché dopo aver commesso un atto come il matricidio, continuare a vivere sarebbe per lui insopportabile. Ad ogni modo, una valenza di questo tipo risulta estranea al v. 281 dell'*Elettra*, dove l'augurio espresso dalla protagonista, assetata di vendetta e vera artefice del piano che porterà all'uccisione della madre, si mostra in tutta la sua convenzionalità. La determinazione di Elettra riemerge poi

<sup>252</sup> Cf. anche, nella stessa *Elettra*, il v. 663 pronunciato dal Vecchio εἰ γὰρ θάνοιμι τοῦτ' ἰδὼν ἐγὼ ποτε riferito proprio alla prospettiva dell'uccisione di Clitemestra da parte di Oreste ed Elettra. Vd. inoltre Om. *Il.* XXIV.226s., *Od.* VII.224ss. ἰδόντα με καὶ λίποι αἰὼν / κτήσιν ἐμὴν δμῶας τε κτλ., *Hymn. Aphro.* 153s., βουλοίμην κεν ἔπειτα ... / σῆς εὐνής ἐπιβάς δοῦναι δόμον Ἄιδος εἴσω, A. *Ag.* 1610, οὕτω καλὸν καὶ τὸ κατθανεῖν ἐμοί, / ἰδόντα τοῦτον τῆς Δίκης ἐν ἔρκεσιν, S. *Ai.* 388s. πῶς ἂν τὸν αἰμυλώτατον, / ἐχθρὸν ἄλλημα ... / ... ὀλήσας / ... τέλος θάνοιμι καὶ τός;, S. *El.* 1079 οὔτε τι τοῦ θανεῖν προμηθῆς / τό τε μὴ βλέπειν ἔτοιμα, / διδύμαν ἐλοῦσ' Ἐρινύν. *Or.* 1100 ὦ φίλτατ', εἰ γὰρ τοῦτο κατθανοίμ' ἰδὼν, 1116 καὶ μὴν τόδ' ἔρξας δις θανεῖν οὐχ ἄζομαι, Call. fr. 591 P. τεθναίην ὄτ' ἐκεῖνον ἀποπνεύσαντα πυθοίμην.

<sup>253</sup> Lebeck 1977, 201.

in tutta la sua forza al v. 647, dopo un silenzio di sessantatre versi durante il quale Oreste e il Vecchio mettono a punto il piano per l'uccisione di Egisto. In seguito alla menzione di Clitemestra ai vv. 640ss. (dove, significativamente, viene chiamata dal figlio ἡ τηκοῦσα, quasi come se solo in quel momento egli si rendesse conto delle reali implicazioni dell'atto che dovrà compiere) Oreste si chiede, quasi incredulo, se assieme ad Egisto debba anche uccidere la madre (v. 646 πῶς οὖν; ἐκείνην τόνδε τ' ἐν ταύτῳ κτενῶ;). E' Elettra a questo punto a rispondere, inserendosi all'improvviso nella sticomitia tra Oreste e il Vecchio con l'affermazione per cui ella stessa si occuperà dell'uccisione della madre: ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἐξαρτύσομαι, v. 647, dichiarazione che, dopo il silenzio dell'eroina durante la progettazione dell'uccisione di Egisto, spicca in tutta la sua forza e perentorietà. Emerge dunque anche qui il carattere subalterno del personaggio di Oreste, incapace di farsi, a differenza dell'Oreste eschileo (a cui Pilade offriva un semplice e poco rilevante appoggio), unico promotore e attuatore delle due imprese e bisognoso anzi di una guida per ciascuna delle due: il Vecchio per l'uccisione di Egisto, la sorella, della cui sete di vendetta Oreste si configura quasi come un semplice strumento, per l'uccisione della madre. Giustamente Cropp 144 mette in evidenza il distacco di Euripide dalla tradizione precedente, che non offre paralleli per una simile iniziativa da parte di Elettra nel compiere il matricidio: in Eschilo il suo personaggio esaurisce il suo ruolo poco dopo il *kommos*, senza che abbia preso mai parte attiva all'azione, mentre in Sofocle (a prescindere dall'incerto rapporto cronologico con l'omonima tragedia di Euripide) esso spicca solo in virtù della portata eroica e totalizzante del suo dolore e della sofferenza inflittale dalla madre, e sarà comunque il fratello a farsi vero artefice della duplice uccisione. Stesso proposito Elettra esprimerà proprio di fronte alla madre, quando, al v. 1093s. dichiara εἰ δ'ἀμείψεται / φόνον δικάζων φόνος, ἀποκτενῶ σ' ἐγὼ / καὶ παῖς Ὀρέστης πατρὶ τιμωρούμενοι, proponendosi dunque di nuovo come prima artefice della vendetta e nominando Oreste in seconda istanza<sup>254</sup>. I versi appena menzionati sono peraltro molto

<sup>254</sup>Il significato di questi versi non risulta perspicuo. Non è infatti chiaro se φόνον dipenda da ἀμείψεται, da δικάζων o da entrambi, e quale significato sia da attribuire ai verbi ἀμείψω e δικάζω; quest'ultimo in particolare potrebbe avere sia l'accezione di «giudicare» che quella di «aggiudicare, decretare» (vd. LSJ<sup>9</sup> 428, II): cf. per il primo caso, E. Or. 579s. ἐν οὐ καλῶι μὲν ἐμνήσθην θεῶν / φόνον δικάζων dove accolgo l'interpretazione di Di Benedetto 1965, 119; Willink 1986, 180, pone invece ingiustificatamente il sintagma φόνον δικάζων tra *crucis*), per il secondo vd. invece E. Or. 164s. ὅτ'ἐπὶ τριπόδι Θέμιδος ἄρ'ἔδικασε / φόνον ὁ Λοξίας ἐμᾶς ματέρος, dove il verbo ha indubbiamente il significato di «decretare, ordinare». Denniston 185 ritiene che l'accusativo φόνον sia probabilmente retto da entrambi i verbi, dando luogo ad un testo volutamente ambiguo (su tali ambiguità in letteratura greca vd. Stanford 1939); attribuisce al participio δικάζων il significato di «sitting in judgement» e al verbo ἀμείψεται quello più comune al medio, ovvero di «repay, requite» (vd. LSJ<sup>9</sup> 80 B 2): dunque il φόνος soggetto di ἀμείψεται sarebbe il secondo in una serie di due, ovvero, nel caso specifico, l'assassinio della madre da parte di Oreste che «ricambierà» l'assassinio di Agamennone da parte di Clitemestra, «ponendosi come giudice» di esso. Questa interpretazione non è tuttavia esente da difficoltà: il verbo ἀμείψω al medio regge generalmente l'accusativo della persona o cosa che si ripaga o contraccambia e il dativo di ciò con cui si

simili ai vv. 577-583 dell'*Elettra* di Sofocle, dove, sempre nel corso del dibattito tra Clitemestra e la figlia, quest'ultima dichiara εἰ γὰρ κτενοῦμεν ἄλλον ἀντ' ἄλλου, σύ τοι / πρώτη θάνοις ἄν, εἰ δίκης γε τυγχάνοις. Sulle implicazioni di questa affermazione, ovvero il fatto che una tale legge sarà applicabile anche agli stessi Oreste ed Elettra dopo che avranno compiuto il matricidio, cf. Finglass 2007, 721s., Friis Johansen 1964, 19, Newiger 1969, 148, Winnington-Ingram 1954-5, 22, ma vd. *contra* Swart 1984, 26, Stinton 1986, 76s., Burnett 1998, 137 con n.57, MacLeod 2001, 87-89.

**V. 1183s.:** Dopo essersi fatta carico della responsabilità del matricidio, Elettra chiama apertamente in causa, non senza condanna, la sua ira e il suo personale risentimento nei confronti della madre. In merito al motivo del θυμός, dell'ira di Elettra come causa o quantomeno concausa del matricidio e al suo rapporto con l'altra motivazione, quella legata all'oracolo di Apollo, vd. supra pp. 215ss. Già nel corso dell'agone con Clitemestra l'eroina aveva attribuito a se stessa tale temperamento, quando, al v. 1117, aveva affemato, non senza ironia, l'intenzione di smettere di essere «adirata» (θυμουμένη) nei confronti di Egisto (che giaceva in realtà morto all'interno della sua casa). Nello stesso contesto Clitemestra l'aveva accusata di «accendere nuove contese», v. 1122 ἀν' αὐτῆς σὺ ζωπυρεῖς νεῖκη νέα, con una metafora che la figlia reimpiega ora nel descrivere la sua ira nei confronti della madre come un διὰ πυρὸς μολεῖν («ardere, infuocarsi»), espressione su cui vd. Denniston 196; cf. anche E. *Andr.* 487 διὰ πυρὸς ἦλθ' ἐτέρωι λέχει.

**ἄ τάλαινα.** Qui da intendere probabilmente nel senso negativo di «sciagurata», riferito da Elettra a se stessa. Per un simile uso cf. A. *Ag.* 1007, dove Cassandra esclama, in riferimento a Clitemestra, ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς;

Sulla duplice valenza dell'aggettivo, che così come il sinonimo τλήμων, -ονος o l'affine σχέτλιος, α, ον può sia significare «misero, sventurato», con una sfumatura di compassione da parte di chi parla, sia avere una valenza negativa nell'accezione di «disgraziato,

---

ripaga o contraccambia, cf. ad esempio Od. XXIV.285 δώροισιν ἀμείβεσθαι τινα. Sebbene non manchino casi in cui regga un solo accusativo (E. *Pho.* 1727 ἀμείβεται βροτῶν ἀσυνησίας) o addirittura il doppio accusativo (E. *Cycl.* 312 κήρδη πονηρὰ ζημίαν ἡμείψατο), nel passo in questione, seguendo l'interpretazione di Denniston, φόνοσ risulterebbe essere al tempo stesso il soggetto di ἀμείνεται nonché il mezzo con cui il primo assassinio (φόνον) viene ricambiato: come fa notare Kells 1960, 129 «I cannot find an instance of the middle verb used when the requiter *is itself the penalty*, where it (if it is a thing) substitutes itself (as it must do here) for the thing which requites». Kells propone dunque di attribuire al verbo δικάζω il significato di «aggiudicare, decretare» e ad ἀμείβομαι l'accezione che ha in *Cycl.* 312 (sopra menzionato) di «bring in its train» (cf. ad esempio la traduzione di Ussher 1978, 98 «bring in return»). Secondo questa interpretazione φόνοσ sarebbe dunque il primo assassinio della serie, che «richiede in cambio» l'altro (φόνον), «decretandolo». A conti fatti, se si seguisse l'interpretazione tradizionale si attribuirebbe forse ad Euripide una sintassi complessa, dotata di una pregnanza semantica eccessiva propria piuttosto di un Eschilo, e d'altro canto non sarebbe chiaro in che senso il secondo φόνοσ «giudichi» il primo. Accetterei dunque l'interpretazione di Kells, che rende il tutto molto più semplice.

sciagurato», senza che in esso vi sia alcuna connotazione di compatimento o compassione, vd. LSJ<sup>9</sup> 1754 e soprattutto Denniston 193s. («...with *τάλας* as with *τλήμων*, two meanings of *τλάω*, ‘to endure suffering’ and ‘to steel one’s heart to crime’ produce and adjective with two meanings, ‘suffering’ and ‘relentless’»<sup>255</sup>). L’aggettivo viene anche impiegato anche in riferimento a Clitemestra, nel *kommos* e negli anapesti che lo precedono, in entrambe le valenze: al v. 1162 molto probabilmente nell’accezione negativa (il Coro ha infatti appena rievocato, nei versi immediatamente precedenti, l’assassinio di Agamennone; cf. la traduzione di Cropp 83 «this ruthless woman»), al verso 1170 invece (*σχέτλια μὲν ἔπαθες, ἀνόσια δ’ εἰργάσω, / τάλαιν’ εὐνέταν*) non senza una punta di pietà, e da tradurre dunque con «misera, sventurata»: il Coro, ad uccisione appena avvenuta, riconosce infatti a Clitemestra di aver subito «terribili pene», ma ricorda d’altra parte che ella commise un «empio atto nei confronti dello sposo», secondo una dicotomia di giudizio che sarà applicata anche al matricidio stesso (è giusto che Clitemestra sia punita, ma non è giusto l’atto del matricidio: vd. 1244 *δίκαια μὲν νῦν ἦδ’ ἔχει, σὺ δ’ οὐχὶ δρᾶις*) e all’oracolo di Apollo che lo ordinò (vv. 1190s. *ἰὼ Φοῖβ’, ἀνύμνησας δίκαι’ / ἄφαντα* (ἄφαντα Elmsely 1818, ἄφατα L), *φανερὰ δ’ ἐξέπρα-/ -ξας ἄχρα*, v. 1245 *Φοῖβος ... σοφὸς δ’ ὦν οὐκ ἔχρησέ σοι σοφά*). Nella stessa accezione va inteso al v. 1205 dove Oreste, in preda al pentimento e alla costernazione, ricorda come «la sventurata» gli mostrasse il seno materno nell’atto di supplicarlo di risparmiarla (*κατεῖδες οἶον ἂ τάλαιν’ ἔξω πέπλων / ἔβαλεν ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν*); parimenti al v. 1218 da parte del Coro, dopo che Oreste, nei versi immediatamente precedenti, ha appena ricordato le suppliche che invano la madre gli rivolse poco prima di essere uccisa.

**Vv.1185-1189:** L’attribuzione al Coro dei vv. 1186-1189 è opera del Kirchhoff ed è adottata da tutti gli editori. I manoscritti attribuiscono invece questi versi ad Elettra assieme ai precedenti tre. Gli indizi che conducono all’una o all’altra attribuzione non sono ad ogni modo univoci: il vocativo *μᾶτερ τεκοῦσ’* del verso 1186, così come il termine *πατρός* al v. 1189 ad un primo sguardo sembrano infatti confacenti ad Elettra, da cui, visto lo stato di pentimento e costernazione che fa seguito al matricidio, ci si potrebbe attendere anche l’affermazione per cui Clitemestra avrebbe subito «terribili pene, ed eccessive» da parte dei suoi figli (vv.1187s.). Tuttavia l’affermazione del v.1189, per cui Clitemestra avrebbe avuto «giusta punizione per l’uccisione del padre», meglio si addice, nella sua fermezza e lucidità, ad un terzo interlocutore: sembra difficile che Elettra, in preda ormai al pentimento e alla disperazione per l’atto appena compiuto, possa pronunciare una simile

<sup>255</sup>Denniston 194.



sentenza. Meglio dunque attribuire al Coro tutto il gruppo di versi 1185-1190, con Kirchhoff e tutti gli editori: attribuirvi il solo verso 1189 sarebbe una scelta probabilmente di dubbio gusto, mentre per la proposta di Denniston 191 di attribuire 1189 ad un solo coreuta per ragioni di coerenza con le affermazioni precedenti e successive da parte del Coro, vd. *supra* p. 220s. e *infra* ad v. 1189.

**V.1185:** <Xo>. ἰὸν τύχας ἴσαῖς τύχας. L'espressione σαῖς τύχας è ritenuta corrotta da tutti gli editori moderni, che la crocifiggono assieme al verso successivo μάτερ τεκοῦσ' (così Murray e Diggle) o che limitano la corruzione insanabile alla sola espressione in questione, reputando sano il vocativo del verso successivo (μάτερ τεκουσ'), ma postulando dopo di esso una lacuna necessaria per motivi metrici (così Basta Donzelli). Sono proprio le motivazioni di carattere metrico che spingono a porre tra *crucēs* anche il nesso σαῖς τύχας del v. 1185, che dal punto di vista semantico e sintattico non presenta difficoltà («Ahimé sventura, la tua sventura...»): il verso 1185 non offre infatti una responsione esatta con il corrispettivo dell'antistrofe, v.1192. Si avrebbe infatti il seguente schema:

υ - υ - | - υ -

V. 1185 ἰὸν τύχας, σαῖς τύχας 2ia sync (ia cr)

in responsione con

υ υ υ υ - | υ - υ -

V. 1192 πάλιν πάλιν φρόνημα σόν 2ia

Il dimetro giambico catalettico (un *metron* giambico seguito da un cretico) della strofe corrisponderebbe dunque ad un dimetro giambico completo: in altre parole, un cretico sarebbe in responsione con un *metron* giambico. Tale responsione tuttavia non sembra inammissibile, data la natura giambica del cretico che si configura, appunto, come un *metron* giambico sincopato con caduta del primo elemento. Ammettono infatti questo tipo di responsione anche Wilamowitz *GV* 293s., Denniston *LI* 143s., West *GM* 103s., Gentili 1974, 98s., Gentili-Lomiento 2003, 222 n. 18 e 145 n. 63, mettendo in evidenza, gli ultimi due, come il cretico possa assumere misura esasema con la protrazione di una delle due sillabe lunghe (vd. in merito anche Pöhlmann 1995). Questa impressione è a mio avviso confermata anche da un'analisi delle altre occorrenze di responsione tra un gambo e un gambo sincopato (oppure tra due diversi tipi di gambi sincopati: cretico o baccheo) tramandate in tragedia, alcune delle quali (E. *Hel.* 174 ~ 186, E. *Andr.* 140 ~ 146, *Or.* 965 ~ 976, A. *Cho.* 800 ~ 812) pienamente accettate dallo stesso West (cit. *supra*).

### A. Sept. 170 ~ 178

— ◡ — | ◡ ◡ ◡ — | — ◡ —  
μή προδῶθ' ἔτεροφώνωι στρατῶι 3cr

in responsione con

— ◡ — | ◡ ◡ ◡ — | — ◡ ◡ ◡  
δαμίων, μελόμενοι δ' ἀρήξατε 2cr ia

Un *colon* costituito da tre cretici è in responsione con uno costituito da due cretici e un *metron* giambico. Questo testo e la responsione a cui dà luogo sono accettati da West 1990 e Sommerstein 2008, ma non da Hutchinson 1985 che si mostra dubbioso, e ritiene che vi sia celata una corruzione. Propone dunque nel commento *ad l.* di inserire una particella enfatica dopo ἔτεροφώνωι, intervento che si configura tuttavia come il tipico riempitivo *metri causa*. Il testo di per sé non presenta alcuna difficoltà, e va dunque accettato assieme al metro.

### A. Sept. 330 ~ 342

— ◡ — | ◡ — ◡ —  
ἐκκενουμένα πόλις cr ia vel lec (West)

in responsione con

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ —  
δὲ χραίνεται πόλις μ' ἄγαν 2ia

342 δέ del. Pauw 1745

I manoscritti tramandano nella strofe un cretico seguito da un giambo (interpretato come leccio da West 1990), nell'antistrofe un dimetro giambico. La responsione viene generalmente normalizzata (Hutchinson 1985, West 1990, Sommerstein 2008) espungendo il δέ all'inizio del verso 342. L'intervento, dettato *in primis* da ragioni metriche, viene generalmente motivato anche su basi sintattiche, ed infatti viene accolto anche da West che comunque reputa ammissibile questo tipo di responsione (vd. *GM* 103ss.): i manoscritti tramandano infatti, ai vv. 340ss., questo testo: ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύ-/ει, τὰ δὲ πυρφορεῖ· καπνῶι / δὲ χραίνεται πόλις μ' ἄπαν· / μαινόμενος δ' ἐπιπνεῖ λαοδάμας / μαιίνων εὐσέβειαν Ἄρης. Una sequenza di quattro proposizioni coordinate da δέ sembra forse eccessiva, e si ritiene preferibile che almeno uno dei quattro incisi sia coordinato per asindeto, ottenendo qualcosa di simile ad A. *Supp.* 748ss. Δα. πολλοὺς δέ γ' εὐρήσουσιν ἐν μεσημβρίας / θάλπει βραχίον' εὐ κατερρινημένους. Χο. μόνην δὲ μὴ πρόλειπε· λίσσομαι, πάτερ, E. *Ion.* 1506ss. μεθίσταται δὲ πνεύματα. / μενέτω· τὰ πάροιθεν ἄλις κακά· νῦν / δὲ γένοιτό τις οὖρος ἐκ κακῶν, ὦ παῖ; vd. anche altri paralleli riportati da Hutchinson 1985 *ad l.* Tuttavia, sequenze di quattro proposizioni introdotte da δέ sono comunque attestate in tragedia: cf. e.g. A. *Pers.* 205ss. ὀρῶ δὲ φεύγοντ' αἰετὸν πρὸς ἐσχάραν / Φοῖβου· φόβωι δ' ἄφθογγος ἐστάθην, φίλοι· / μεθύστερον δὲ κίρκον εἰσορῶ δρόμωι / πτεροῖς ἐφορμαίνοντα καὶ χηλαῖς κάρα / τίλλονθ'· ὁ δ' οὐδὲν ἄλλο γ' ἢ πτήξας δέμας / παρείχε, E. *Alc.* 183ss., σῶφρων μὲν οὐκ ἂν μᾶλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως. / κυνεῖ δὲ προσπίτνουσα, πᾶν δὲ δέμνιον / ὀφθαλμοτέγκτωι δεύεται πλημμυρίδι. / ἐπεὶ δὲ πολλῶν δακρῶν εἶχεν κόρον, / στείχει κτλ., E. *Ba.* 1323ss. νῦν δ' ἄθλιος μὲν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ, / οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι. / εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαιμόνων ὑπερφρονεῖ κτλ. Alla luce di ciò, non è forse inopportuno concludere che l'espunzione di δέ al v. 442 sia un intervento non motivato da cogenti necessità testuali.

**A. PV. 163 ~ 182**

$\cup \cup \cup -| - - \cup -$   
 θέμενος ἄγναμπτον νόον cr ia

in responsione con

$\cup \cup \cup \cup -| \cup - \cup -$   
 δέδια γὰρ ἄμφι σαῖς τύχαις 2ia

**182:** γὰρ Ω, δ' T

Secondo il testo trādito dalla maggior parte dei manoscritti, un *colon* costituito da un cretico e un giambo è in responsione con un dimetro giambico. Il solo codice T reca invece, al v. 182, la variante δ' al posto del γὰρ tramandato dal resto della tradizione, variante che dà luogo ad un cretico e 'corregge' la responsione, accettata anche da West 1990 che interpreta entrambi i cola come lecizi. Non si tratta tuttavia di una variante vera e propria, bensì di un intervento di natura metrica da parte di Triclinio: il codice T infatti (Neapol. II F 31) fu proprio vergato da Triclinio intorno al 1325. Così anche Griffith 1983 *ad. l.*: «correction is easy: either 163 τιθέμενος or 182 δ' for γὰρ». Ma, sebbene la sostituzione di γὰρ per δέ sia un errore di tradizione piuttosto comune e la particella δέ non di rado possa assumere il valore di γὰρ (vd. Denniston *GP* 169), non si tratta forse di una correzione necessaria.

**E. Andr. 140 ~ 146**

$- \cup -| \cup - -$   
 παντάλαινα νόμφρα cr ba

in responsione con

$- - \cup -| \cup - -$   
 σοί μ' εὐφρονοῦσα εἰδῆμι ia ba

**142** πασᾶν τάλαινα Wilamowitz || **146** <ῶ> Triclinius, σοί del. Hartung 1852

Un cretico si trova qui in responsione con un giambo, in un contesto prevalentemente giambico. La responsione può essere restaurata o adottando l'intervento di Triclinio <ῶ> all'inizio del v. 140, (intervento accettato da Diggle, Lloyd 1994), o espungendo σοί al v. 146, con Hartung, oppure adottando la correzione di Wilamowitz πασᾶν τάλαινα per παντάλαινα al v. 140, dove il genitivo πασᾶν va inteso come partitivo in dipendenza dal vocativo ῶ δυστυχεστάτα nella strofe. L'aggiunta di <ῶ> al verso 140 non sembra tuttavia la soluzione migliore poiché l'interiezione figura già al verso precedente, ῶ δυστυχεστάτα; l'espunzione di σοί ugualmente non si configura come un intervento felice, poiché senza il dativo del pronome di seconda persona il nesso εὐ φρονεῖν sarebbe troppo generico. Il dativo è infatti molto frequente quando il verbo φρονέω, assieme all'avverbio εὐ, ha, come in questo caso, il significato di «essere benevolo verso qualcuno», cf. *e. g.* A. Ag. 1436 Αἴγισθος, ὡς τὸ πρόσθεν εὐ φρονῶν ἐμοί, E. Alc. 210 οὐ γὰρ τι πάντες εὐ φρονοῦσι κοιράνοις, *Rhes.* 653s. ποτ' εὐ φρονοῦσα τυγχάνεις πόλει κάμοι. L'unico intervento che non peggiori il testo è quello di Wilamowitz, definito «tempting» da Stevens 2001 *ad l.* e accettato anche da Dale *MATC* 286, ma la sua unica motivazione sarebbe quella di natura metrica che, in assenza di altri problemi relativi al testo di per sé, non risulta forse sufficiente.

**A. Cho. 800 ~ 812**

— ∪ — ∪ — ∪ —  
οἱ τ' ἔσωθε δωμάτων *cr ia* vel *tr cr* (Wilamowitz *GV* 269) vel *lec* (West)

in responsione con

— ∪ — | — ∪ —  
ξυλλάβοι δ' ἔνδικος *2cr*

**800** ἔσω Hermann 1798, 115 || **812** ξυλλάβοι δ' <ἄν> Lachmann 1819, 76 ξυλλάβοιτο Weil 1860.

Un *colon* costituito da un cretico e un giambo (oppure, a seconda di come lo si interpreti, da un trocheo ed un cretico) si trova in responsione con due cretici. Sono stati avanzati due tipi di proposte per normalizzare il metro: eliminare una sillaba nella strofe o aggiungerne una nell'antistrofe. Hermann 1798 correggeva ἔσωθε in ἔσω in modo tale da ottenere due cretici anche nella strofe: intervento accettato da Sier 1988; tuttavia, come nota Garvie 1986 *ad l.* la rara forma ἔσωθε andrebbe mantenuta (cf. E. *Heracl.* 42 ἔσωθε ναοῦ τοῦδ' e vd. Schwyzer II 628). West 1990 accetta l'integrazione ἄν al v. 812 proposta dal Lachmann (1819), che farebbe tuttavia di ξυλλάβοι un ottativo potenziale quando invece il contesto sembra richiedere un ottativo desiderativo («Ci aiuti, com'è giusto, il figlio di Maia...»): si considerino anche gli imperativi dei versi precedenti: 801 κλῦτε, 802 ἄγετε, 808 δός, e soprattutto l'ottativo desiderativo τέκοι al v. 806. Per ottativi desiderativi in *incipit* di frase, e, come in questo caso, senza particella enfatica, cf. Hom. *Od.* 18.122 γένοιτό τοι ἔς περ ὀπίσω / ὄλβος, S. *Phil.* 961 Ὅλοιο - μήπω, πρὶν μάθοιμ' κτλ. Per altre occorrenze vd. Schwyzer II 319. Il Weil proponeva la correzione ξυλλάβοιτο al v. 802, accettato da Garvie: il verbo ξυλλαμβάνω può infatti essere impiegato nell'accezione di «aiutare, soccorrere» anche al medio: cf. e. g. Ar. *Eq.* 229 κἀγὼ μετ' αὐτῶν χά θεὸς ξυλλήψεται, in cui tale significato di συλλαμβάνω è confermato dall'uso del verbo βοηθέω al v. 226. L'affermazione di Sier 1988, 215, per cui «gegen ξυλλάβοιτο spricht daß das Medium anders als das Aktiv im hier vorliegenden Sinn regelmäßig durch einen Genetiv ergänzt zu werden scheint» è smentita proprio dal passo dei *Cavalieri* appena citato, dove il verbo è impiegato assolutamente. Qualora si scelga di correggere il testo opterei dunque per quest'ultima proposta; così anche Citti 2006, 200. Resto tuttavia dubbiosa in merito ad interventi che, come il suddetto, non siano determinati da precise esigenze testuali, e lo stesso Citti (2006, 199) giudica «non [...] irragionevole» e meritevole «ancora [di] qualche attenzione», la proposta di Wilamowitz 1896, 256-266 e *GV* 269, di ammettere la possibilità di una responsione trocheo-giambo (così infatti il filologo tedesco interpretava il primo *metron* del v. 800). Sono incline tuttavia ad interpretare il v. 800 come un cretico seguito da un *metron* giambico, come suggerisce anche Liana Lomiento allo stesso Citti (vd. Citti 2006, 191 n.80): la tradizione offre infatti attestazioni più numerose di una responsione *cr / ia* che non *tr/cr*.

**A. Cho. 823 ~ 835**

∪ — ∪ —  
πόλει τὰδ' εὔ· *ia*  
in responsione con

— ∪ —  
ἔνδοθεν *cr*

**823** πλεῖ Kirchhoff 1880 || **835** <τοῖς> add. Blomfield 1834

Di nuovo un *metron* giambico si trova in responsione con un cretico. La responsione viene generalmente normalizzata o adottando il brillante intervento πλεῖ per il tràdito πόλει proposto dal Kirchhoff al v. 823 (adottato da West 1990 e Sommerstein 2008) oppure aggiungendo una sillaba nell'antistrofe tramite l'aggiunta dell'articolo con valore

di pronomi dimostrativo <τοῖς>, soluzione stampata da Garvie 1986 che tuttavia nel commento *ad l.* esprime le sue riserve in merito, vd. *infra*.

Per quanto riguarda la prima proposta, la linea da seguire è stata ben tracciata da Citti 2006, 204: «...si tratta innanzitutto di vedere la pertinenza del concetto di πόλις rispetto allo svolgimento ideale dello stasimo, e solo dopo aver chiarito questo punto è legittimo occuparsi della responsione in cui una eventuale lacuna non sarebbe una soluzione impensabile; infine la serie πλεῖ ... πλόον [v. 819] ... οὐριοστάταν [v. 821], serie che costituisce il punto di forza di coloro che adottano la proposta, come appunto Garvie 1986 *ad l.* e Sier 1988 *ad l.*, che mettono in evidenza come il verbo πλεῖ proseguiva la metafora della navigazione presente nei versi precedenti, ha due termini congetturali su tre [πλεῖ, perlappunto, e πλόον al v. 819, correzione proposta dallo stesso Sier per il tradito πλοῦτον, che non dà senso; per le varie proposte vd. comunque Garvie 1986 e West 1990 *in apparatus*], e la loro consistenza deve essere dimostrata prima di appoggiarvi qualsiasi dimostrazione». A questo proposito lo stesso Citti mette in evidenza come il termine πόλις sia un «elemento significativo, connesso anche a ἐμὸν ἐμὸν κέρδος [v. 824], dove l'idea è messa in maggior evidenza dalla geminatio: la partecipazione della comunità, che un tragico del quinto secolo chiamava πόλις, con il termine meglio intellegibile al suo pubblico, senza preoccuparsi di come si saranno espressi i suoi eroi nell'età micenea; le coefore d'altronde sono assolutamente integrate con la casa regnante in cui vivono e quindi anche con la città che ha in essa il suo punto di appoggio e di garanzia, e considerano il compimento della vendetta come ἐμὸν ἐμὸν κέρδος». L'appropriatezza del termine πόλις da questo punto di vista è messa inoltre in evidenza dallo stesso Garvie 1986, 269, che pure è favorevole alla correzione πλεῖ: «The chorus may well identify their own interest (825; cf. Ag. 546, with Fraenkel), or that of the royal house, with that of Argos (cf. 302-4, 973, 1046)». Riporta inoltre una giusta osservazione di Macleod 1982, 139 per cui «A concern with the city, the human community, is the natural counterpart of what is more often emphasized in Aeschylus, a concern with the family and with the gods». Il tradito πόλις è dunque da mantenere. Per quanto riguarda l'aggiunta di <τοῖς> al v. 835, si tratta di un intervento finalizzato meramente ad ottenere esatta responsione, e non è di per sé di alcun supporto alla costituzione ed alla comprensione di un testo molto problematico: ai vv. 831-837 esso è infatti corrotto in molti punti, e necessita di numerosi interventi essenziali alla sua stessa comprensibilità, tra cui non si può certo annoverare l'inserimento di <τοῖς>: vd., per le diverse scelte testuali, Garvie 1986, West 1990 e *Studies*, Citti 2006 (quest'ultimo con un atteggiamento più conservatore). In un contesto così complesso il termine ἔνδοθεν è tuttavia sano, ed intervenire in un testo già di per sé molto problematico con un ulteriore intervento mirato semplicemente ad ottenere responsione perfetta e regolare, non sembra economico né appropriato.

### E. Or. 965 ~ 976

υ - - | - υ -  
 ἰαχεῖτω δέ γᾶ ba cr

in responsione con

υ - υ - | - υ -  
 ἰὼ ἰὼ πανδόκρουτ' ia cr

La responsione viene generalmente normalizzata adottando l'emendamento ἰὼ· ὦ per ἰὼ ἰὼ al v. 976, proposto da Hartung 1849 e preso in considerazione da Willink 1986 che tuttavia in *apparatus* scrive «sed etiam ἰὼ ἰὼ bacchium efficit». Interessante in merito la nota di Di Benedetto 1967, 194: «In realtà è un dato di fatto che non di rado i MSS sono concordi nell'attestare ἰὼ con una sola sillaba lunga [...]. Ora, sistematicamente gli editori più moderni correggono ἰὼ in ὦ· ma si ha l'impressione che si tratti di una normalizzazione del testo da cui è legittimo guardarsi». Qualora non si accetti questo tipo di responsione è dunque sempre possibile scandire l'esclamazione ἰὼ ἰὼ come un baccheo, ma la stessa duttilità metrica dell'esclamazione, che a seconda dei contesti può avere quantità diversa, è indice del fatto che non si deve assumere un atteggiamento rigidamente regolarizzante quando si ha a che fare con certi fenomeni: ci troviamo infatti

di fronte a testi cantati e che dunque in quanto tali potevano probabilmente tollerare delle minime variazioni di ritmo. Perciò, se anche si volessere scandire *ιὸ ιὸ* come un giambo, il fatto che sia in responsione con un baccheo non dovrebbe essere motivo di correzione del testo, data la natura giambica del baccheo stesso. Ammette la responsione baccheo/giambo in questo passo anche West *GM*, 103.

### E. *Hel.* 174 ~186

— — ∪ |— —∪  
 μουσεῖα θρηνημα- 2 *ia sync*

in responsione con  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | — — ∪  
 ὅτι ποτ' ἔλακεν αἰάγμα- *ia ia sync*

Il testo tràdito reca il giambo sincopato μουσεῖα (—∪) in responsione con il giambo interamente soluto ὅτι ποτ' ἔλακεν (∪ ∪ ∪ ∪). Il problema di responsione viene generalmente evitato in due modi: o postulando una lacuna di un uguale giambo sincopato prima del termine αἰάγμασιν al verso 186 in modo tale che sia in responsione con μουσεῖα e, a seguito di interventi sul testo che coinvolgono i versi precedenti, problematici per altri motivi, trasponendo ὅτι ποτ' ἔλακεν al verso precedente in modo tale che sia in responsione esatta con μέλεσι μέλεα al v. 173 (soluzione adottata ad esempio da Allan 2007, Diggle e Kannicht 1967) oppure, semplicemente, ritenendo corrotto il termine μουσεῖα al v. 174 (così Dale 1967, 78, e *MATC* III, 238). E'indubbio che le prime due strofi della parodo dell'*Elena* presentino numerosi problemi dal punto di vista testuale e metrico, tanto che l'ultima edizione, quella di Allan (2007) presenta un testo notevolmente alterato e quasi riscritto, dal momento che lo studioso inglese adotta tutti gli interventi proposti da Willink (1990) in un articolo che propone un assetto testuale quasi del tutto nuovo per le prime due strofi. Per una visione d'insieme dei problemi testuali e semantici della prima strofe rimando alla tesi dottorale di Elena Firinu (2012), *Studi sull'immaginario musicale di Euripide*, reperibile sul sito web <http://amsdottorato.cib.unibo.it/4923/>, 58ss.

Al di là dei problemi d'insieme della prima coppia strofica, in merito a questo specifico problema è opportuno concentrarsi sul termine μουσεῖα, sul cui significato si è dibattuto, e in merito al quale rimando sempre alla buona e approfondita trattazione di Firinu 2012, 59s. La Dale (cit. *supra*) ha ritenuto corrotto il termine sulla base della non perfetta responsione e del significato generalmente attribuitovi di «sede di canti», interpretandolo dunque come neutro plurale del sostantivo μουσεῖον (vd. LSJ<sup>9</sup> 1148, 1. «*shrine of the Muses*», 2. «*home of music or poetry*»), significato col quale non darebbe un senso accettabile né come complemento oggetto del verbo πέμψαιτε (Bothe; πέμπψαιτε MSS) da lei stampato al v. 175, né come eventuale apposizione del soggetto Σειρήνες (v. 169). Kannicht 1967, 70, tenta di superare questa difficoltà attribuendo un valore metonimico al termine μουσεῖον, che da «luogo di riunione delle Muse» passerebbe a significare «il collegio delle Muse» e di qui il loro canto, «ihren Totenklagechor», interpretandolo come complemento oggetto del tradito πέμψαιτε, il cui soggetto sarebbe dunque Περσέφασσα al v.175: a supporto Kannicht cita E. *Andr.* 446 dove Andromaca si scaglia contro gli Spartani definendoli Σπάρτης ἔνοικοι, δόλια βουλευτήρια, / ψευδῶν ἄνακτες, dove βουλευτήρια, letteralmente «assemblee», vale per «membri dell'assemblea, consiglieri» e E. *Or.* 590 dove εὐνατήριον, che letteralmente indica la stanza da letto, sta qui per «moglie»; questi ultimi sono tuttavia dei normali casi di metonimia, mentre quello ipotizzato da Kannicht presupporrebbe prima una personificazione per cui «da sede delle Muse» passerebbe a significare «collegio delle Muse» (accezione in cui è inteso in questo passo anche da LSJ<sup>9</sup> 1148 s.v., 2), poi una sorta di metafora per cui da «collegio delle Muse» verrebbe ad indicare il loro canto: si tratta dunque forse di passaggi troppo arditati. Firinu 2012 si pone invece sulla scia Barker 2007, 12, nell'intendere μουσεῖα come neutro plurale sostantivato dell'aggettivo μουσεῖος,-α, -οῦ: come fa notare la stessa Firinu (59) l'aggettivo μοισαῖος (eol. per μουσεῖος) viene usato nell'accezione di «che appartiene alla

Muse», «poetico musicale» (vd. Pind. *N.* 8,47 λίθος Μοισαῖος, *I.* 6,2 κρατήρ Μοισαίων μελέων e 8, 61 Μοισαῖον ἄρμα, *Pae.* A1, 39 Rutherford Μοισαῖαι τέχνη) «e allo stesso modo esso sarà usato in E. *Ba.* 410 Πιερία, Μουσεῖος ἔδρα e in Anon. *AP IX* 372 μουσεῖος κέλαδος (detto della cicala)»<sup>256</sup>. Barker lo intende nell'accezione generica di «cose musicali», e di qui Firinu come «cantanti / Coro» (60): in questa accezione il termine ricorre anche Ar. *Ra.* 93 χελιδόνων μουσεῖα in riferimento ai tragediografi contemporanei; così anche Allan 2007, 172, che lo traduce con «singers». Allan, che accetta la sistemazione testuale data da Willink 1990, lo interpreta come apposizione di Σειρήνες, soggetto del verbo πέμψαιτε (accogliendo al v. 176 la correzione di Bothe) da cui dipenderebbero gli accusativi plurali dei vv. 172ss.: Elena chiederebbe dunque alle Sirene di inviare, in qualità di «cantanti che accompagnano il suo lamento» (μουσεῖα θρηνημασι ζωνοιδά), «lacrime, dolori e canti concordi» ai suoi (vv. 172s. τοῖσι δ' ἔμοῖσι σύνοχα δάκρυα / πάθει πάθεα, μέλεσι μέλεα). Firinu invece cerca di mantenere il più possibile il testo dei manoscritti e non sarebbe restia ad accettare il tràdito πέμψαιτε al v. 175: le Sirene sarebbero dunque il soggetto del solo verbo μόλοιτ' al v. 170, mentre Περσέφασσα (v.176) sarebbe il soggetto di πέμψαιτε; ciò che Persefone manderebbe sarebbero dunque le Sirene stesse «(i μουσεῖα), come aiutanti del θρηνημασι di Elena»<sup>257</sup>, ricevendo in cambio da parte di Elena un peana per i morti (vv. 176 -179). Firinu 2012, 62 fa però giustamente notare che, adottando queste scelte testuali e questa interpretazione, «gli accusativi δάκρυα, πάθεα, μέλεα necessiterebbero di un verbo reggente: che siano oggetto di ἔχουσαι, assieme agli strumenti musicali, pare improbabile; che siano retti da πέμψαιτε, insieme a μουσεῖα, lascia comunque spazio a dubbi, poiché sembrerebbero le Sirene a emetterli»: quest'ultima difficoltà può a mio avviso essere agevolmente superata adottando al v. 176 proprio la correzione di Bothe πέμψαιτε, interpungendo dopo φόρμιγγας al v. 171 e considerando μουσεῖα come accusativo plurale sostantivato (da μουσεῖος, -α -ον) assieme a δάκρυα, πάθεα e μέλεα proprio nel significato indicato da Firinu di canti/cori: sarebbero dunque le Sirene stesse ad emetterli e a mandarli. Elena chiede dunque alle Sirene di venire (μόλοιτε, v. 169) con i loro strumenti musicali e di emettere<sup>258</sup> (πέμψαιτε, v. 176) «dolori, canti, lacrime concordi alle mie, cori in accordo ai miei lamenti».

Il sostantivo μουσεῖα è dunque da considerare sano: è innegabile che le prime due strofi della parodo dell'*Elena* presentino dei problemi di natura metrica e testuale, tuttavia tali problemi non coinvolgono il v. 174, ma si limitano ai versi precedenti ed ai corrispettivi dell'antistrofe, dove la responsione è inequivocabilmente erranea. Sebbene il testo generalmente molto problematico di questa parodo non deponga in linea di principio a favore di una correttezza della tradizione ai v. 174 ~ 186, non è comunque opportuno, sulla base di tale constatazione, vedere problemi o porre croci anche laddove non vi siano elementi certi per giudicare corrotto il testo. Questo è confermato anche dalla natura degli interventi attuati al v. 186 nel tentativo di sanare la responsione, dove la lacuna del presunto giambo sincopato mancante (da far corrispondere con μουσεῖα) viene colmata o con un aggettivo da concordare col seguente αἰάγμασι (così Lourenço 2000 che propone <πολλοῖσι>) o con un avverbio (così Willink che propone <αὐλάθεν>), molto semplice dal punto di vista paleografico ma comunque un *hapax*: nulla, dunque, che sia necessario ai fini del significato e della comprensione del testo.

Dall'analisi di queste occorrenze si evince dunque che una normalizzazione sistematica del testo, ogniqualvolta ci si trovi di fronte ad una responsione tra un *metron* giambico ed uno sincopato, oppure tra due diversi tipi di giambi sincopati, non risulta opportuna: le

<sup>256</sup> Firinu 2012, 59.

<sup>257</sup> Firinu 2012, 62.

<sup>258</sup> Il verbo πέμπω può infatti essere impiegato nell'accezione di «emettere» (vd. LSJ<sup>9</sup> 1359 II. 3 «of words, send forth, utter»): cf. A. *Sept.* 443 π. ἔπη, S. *Phil.* 846 π. λόγων φάμαν, 1145 π. φθέγμα. Nel nostro caso si potrebbe anche attribuire al verbo πέμπω una particolare pregnanza semantica, attribuendo ad esso una duplice valenza: dal semplice significato di «mandare» in relazione al sostantivo δάκρυα, al significato di «emettere» con μέλεα e μουσεῖα.





Il verso 1186 è dunque carente di un baccheo. Diggle lo pone tra croci assieme al nesso  $\sigma\tilde{\alpha}\varsigma$   $\tau\acute{\upsilon}\chi\alpha\varsigma$  del verso precedente, che tuttavia è a mio avviso genuino così come il nesso  $\mu\tilde{\alpha}\tau\epsilon\rho$   $\tau\epsilon\kappa\omicron\upsilon\sigma(\alpha)$  al verso in questione: di esso non sembra infatti legittimo dubitare, poiché metricamente corrisponde senza problemi al  $\mu\epsilon\tau\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\theta\eta$  dell'antistrofe ed inoltre, che Clitemestra venga appellata come  $\mu\acute{\eta}\tau\eta\rho$   $\tau\epsilon\kappa\omicron\upsilon\sigma\alpha$ , è perfettamente confacente con l'andamento lessicale del *kommos* stesso: si pensi all'insistenza, nel corso di tutto il canto, sul termine  $\mu\acute{\eta}\tau\eta\rho$  (vv. 1183, 1186, 1197, 1212, 1220, 1223, 1227) e sul verbo  $\tau\acute{\iota}\kappa\tau\omega$  (vv. 1184, 1212, 1229), a sottolineare la presa di coscienza, da parte dei matricidi e, in parte, del Coro stesso, della portata e delle reali implicazioni dell'atto appena compiuto. E' opportuno dunque ritenere che al v. 1186 sia caduto un termine trisillabico, ipotizzando una lacuna di un baccheo dopo  $\tau\epsilon\kappa\omicron\upsilon\sigma'$ . Così ad esempio Basta Donzelli, che reputa plausibile l'integrazione < $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$ > proposta dal Grotefend, vagliata anche da Diggle che la cita in apparato pur reputando irrimediabilmente corrotto il verso. Essa ha infatti un parallelo significativo in Stesicoro, nel frammento 13 S della Gerioneide (tramandato da P. Oxy. 2617) dove Calliroe, implorando il figlio Gerione di non combattere contro Eracle, definisce se stessa come  $\text{]}\acute{\epsilon}\gamma\omega\tilde{\nu}$   $[\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}]_{\alpha}$   $\kappa\alpha\acute{\iota}$   $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma$ -/[ $\tau\omicron\tau\omicron\kappa\omicron\varsigma$   $\kappa$ ]  $\alpha\acute{\iota}$   $\acute{\alpha}\lambda$ [ $\alpha\sigma$ ]  $\tau\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\iota\sigma\alpha$  ([ $\tau\omicron\tau\omicron\kappa\omicron\varsigma$   $\kappa$ ]  $\alpha\acute{\iota}$  suppl. Barrett, [ $\alpha\sigma$ ] suppl. Lobel) e gli ricorda di quando gli porgeva il seno per allattarlo (v. 5.  $\alpha\acute{\iota}$   $\mu\omicron\kappa'$   $\acute{\epsilon}\mu\omicron\tilde{\nu}$   $\tau\iota\tilde{\nu}$   $\mu\alpha\zeta\omicron\tilde{\nu}$   $\acute{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\sigma\chi\epsilon\theta\omicron\tilde{\nu}$ ).

Ad un primo sguardo tale proposta risulta passibile di alcune obiezioni, prima tra tutte la ripetizione del termine  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$ : il nesso  $\mu\tilde{\alpha}\tau\epsilon\rho$   $\tau\epsilon\kappa\omicron\upsilon\sigma'$  < $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$ >, /  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$  ...  $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$   $\kappa\tau\lambda.$  si caratterizza infatti per una anadiplosi particolare: i due termini che la costituiscono dipendono da due verbi diversi, si trovano in posizione chiastica ed infine il primo è posizionato a fine verso, il secondo in *incipit* del verso seguente. Tra tutti i casi di anadiplosi riportati da Breitenbach 1934, 214ss., si annoverano soltanto semplici ripetizioni di sostantivi, aggettivi, pronomi o avverbi facenti parte della stessa frase, o ripetizioni dello stesso verbo di natura puramente enfatica, come ad esempio *Hipp.* 61,  $\mu\acute{o}\tau\eta\tau\alpha$   $\mu\acute{o}\tau\eta\tau\alpha$   $\mu\epsilon\mu\omicron\tau\acute{o}\tau\alpha$ , *Hec.* 1031  $\acute{\omicron}\lambda\acute{\epsilon}\theta\omicron\tilde{\nu}$   $\acute{\omicron}\lambda\acute{\epsilon}\theta\omicron\tilde{\nu}$   $\kappa\alpha\kappa\acute{o}\nu$ , *HF* 136  $\omicron\acute{\iota}\omicron\upsilon\varsigma$   $\omicron\acute{\iota}\omicron\upsilon\varsigma$   $\acute{\omicron}\lambda\acute{\epsilon}\sigma\alpha\sigma\alpha$ , *Or.* 140  $\sigma\acute{\iota}\gamma\alpha$   $\sigma\acute{\iota}\gamma\alpha$ , *Alc.* 266  $\mu\acute{\epsilon}\theta\epsilon\tau\epsilon$   $\mu\acute{\epsilon}\theta\epsilon\tau\acute{\epsilon}$   $\mu'$   $\acute{\eta}\delta\eta$ , talvolta anche separati da fine verso come ad esempio in *Adr.* 530s.  $\acute{\omega}$   $\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$  /  $\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ ,  $\acute{\alpha}\nu\epsilon\varsigma$   $\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\acute{o}\nu$   $\mu\omicron\iota$ : niente di simile, dunque, a quello che si otterrebbe nel nostro passo con l'integrazione < $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$ >. Qualcosa di paragonabile potrebbe essere costituito da quelli che Breitenbach (cit. *supra*, 234) classifica come esempi di *reduplicatio*, ovvero la ripetizione della stessa parola alla fine di una frase e all'inizio della seguente: di questa figura si contano due esempi in Euripide, *Ba.* 370  $\acute{\omicron}\sigma\acute{\iota}\alpha$   $\mu\acute{o}\tau\eta\tau\alpha$   $\theta\epsilon\acute{\omega}\nu$ , /  $\acute{\omicron}\sigma\acute{\iota}\alpha$   $\delta'$   $\acute{\alpha}$   $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$   $\gamma\tilde{\alpha}\nu$  /  $\chi\rho\upsilon\sigma\acute{\epsilon}\alpha\iota$   $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho$   $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho$   $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho$   $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho$ , /  $\tau\acute{\alpha}\delta\epsilon$   $\mu\epsilon\tau\epsilon\rho$   $\mu\epsilon\tau\epsilon\rho$   $\mu\epsilon\tau\epsilon\rho$   $\mu\epsilon\tau\epsilon\rho$ ; /  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$  /  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$  /  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$ , e *Pho.* 1030ss.  $\acute{\epsilon}\phi\epsilon\rho\epsilon\varsigma$   $\acute{\epsilon}\phi\epsilon\rho\epsilon\varsigma$   $\acute{\alpha}\chi\epsilon\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$  /  $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$  /  $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$   $\mu\alpha\theta\omicron\upsilon\sigma\alpha$ .

φόνιος ἐκ θεῶν / ὅς τάδ' ἦν ὁ πράξας, dove, come fa notare Mastronarde 1994, 440, alla ripetizione si aggiunge anche una variazione sintattica «as in paregmenon». Nel nostro passo tuttavia la ripetizione del termine ἄλαστα avverrebbe nella stessa frase e darebbe luogo non solo ad una semplice *reduplicatio* ma, considerata la posizione simmetrica dei participi τεκοῦσα e παθοῦσα, ad un chiasmo: struttura per la quale si ha un parallelo proprio nello stesso *kommos* qualche verso più avanti, 1203s. φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότ' οὐ / φρονοῦσα; vd. anche *Pho.* 1031 σὺν δίκηι, δίκης ἄτερ, *Or.* 149 πρόσιθ' ἀτρέμας, ἀτρέμας ἴθι, *HF* 1358s. γεραῖέ, τὰς ἐμὰς φυγὰς ὀρᾷς, / ὀρᾷς δὲ παιδῶν ὄντα μ' αὐθέντην ἐμῶν. E' inoltre necessaria qualche precisazione. L'aggettivo ἄλαστος, -ον ha generalmente il significato di «unsufferable» (vd. LSJ<sup>9</sup> 60), riferito spesso a sostantivi come πένθος, ἄχος e simili (cf. ad esempio *Il.* XXIV 105, *Od.* IV 108): ed è proprio con questo significato che ricorre al v. 1187 come neutro plurale sostantivato in dipendenza dal participio παθοῦσα, così come ad esempio in *S. OC.* 538 ἔπαθον ἄλαστα. In dipendenza dal participio τεκοῦσα, se si accetta l'integrazione di Grotefend, esso si riferirebbe invece ad Oreste ed Elettra, e andrebbe sottinteso un sostantivo quale τέκνα: l'aggettivo ἄλαστος può infatti essere utilizzato anche in riferimento a persone col significato di «accursed wrtech» (vd. LSJ<sup>9</sup> 60, 2 e cf. *S. OC.* 1482 ἄλαστον ἄνδρα su cui vd. Avezzù - Guidorizzi 2008, 363: «ἄλαστος [...] è una parola poetica (già omerica) usata per un'emozione potente e traumatica, generalmente una sofferenza (p. es. Esiodo, *Theog.* 467 πένθος ἄλαστον). Un uomo ἄλαστος è chi causa con la sua sola esistenza sofferenza e disagio, come Ettore agli occhi di Achille (*Omero, Il.* XXII 261 Ἔκτορ ... ἄλαστε)». Il significato dei v. 1186s. sarebbe dunque «o madre che hai generato figli fonti di grandi sofferenze, e che hai subito pene tremende ed eccessive da parte loro»: il sottinteso τέκνα verrebbe dunque ripreso ed esplicitato dal successivo τέκνων al v. 1188. Tra le due eventuali occorrenze dell'aggettivo ἄλαστος vi sarebbe dunque un certo slittamento semantico, per il quale, tra tutti i casi di anadiplosi, *reduplicatio* e anafora riportati da Breitenbach 1934, 214ss. non trovo paralleli (a meno che non si voglia intendere anche il primo <ἄλαστα> come neutro sostantivato nel senso di «pene insopportabili»: ma in dipendenza da un verbo come τίκτω il significato non sarebbe perspicuo).

Fatte queste precisazioni di natura formale, è tuttavia opportuno rilevare come il testo a cui l'integrazione <ἄλαστα> darebbe luogo sarebbe molto prezioso e ricco di valenze non indifferenti. Il lessico usato da Stesicoro nell'implorazione di Calliroe è infatti di ascendenza omerica, e richiama molto da vicino le parole usate da Ecuba in *Hom. Il.* XXII 82ss. per convincere Ettore a non combattere ed a rimanere al sicuro dentro le mura della città: Ἔκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον / αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα

μαζὸν ἐπέσχον. Ora, l'insistenza sul legame materno, iconizzato dal seno che ha allattato il figlio, è arma usata nella stessa *Elettra* proprio da Clitemestra per cercare di indurre pietà in Oreste, vd. *El.* 1206ss. κατεῖδες οἶον ἅ τάλαιν' ἔξω πέπλων / ἔβαλεν ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν, / ἰὼ μοι, πρὸς πέδωι / τιθεῖσα γόνιμα μέλεα. Nei versi appena menzionati Euripide inoltre ha molto probabilmente in mente A. *Cho.* 866ss. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἰδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφεὲς γάλα, dove l'immagine di Clitemestra che porge il seno al figlio Oreste acquista di sicuro una valenza particolare alla luce del sogno di Clitemestra (vd. *Cho.* 527ss.): «Orestes is no longer drowsy; he is now the snake that does not suck milk but with his theet draws blood from the breast»<sup>259</sup>. Clitemestra inoltre mostra il seno materno per indurre pietà in Oreste anche in E. *Or.* 527 (cf. 566ss.), 841<sup>260</sup>, e vd., sul gesto in generale, anche E. *Pho.* 1568, *AP* 9.126, *Eupho.* fr. 92 Powell. Grazie a tali richiami letterali di ascendenza stesicorea e, come si è appena visto, omerica ed eschilea, l'integrazione <ἄλαστα> caricherebbe dunque il testo di valenze poetiche notevoli, a cui si aggiungerebbe, dal punto di vista formale, la peculiarità della figura retorica a cui essa darebbe luogo. A conti fatti, tale intervento risulta molto attraente e sarei portata ad inserirlo nel testo, pur essendo consapevole del rischio di caricare quest'ultimo di virtuosismi poetici forse estranei allo stesso Euripide.

**V. 1189: πατρός δ' ἔτεισας φόνοσ δικαίως.** Denniston 191 attribuisce questo verso ad un «single speaker» del Coro, lo stesso che, secondo la sua interpretazione, pronuncerebbe anche il v. 1232 τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν (attribuito in realtà da L ad *Elettra*). Si tratterebbe infatti, a suo avviso, di affermazioni che esprimerebbero un'approvazione troppo esplicita del matricidio, in un contesto in cui il Coro mostrerebbe più orrore che assenso per l'atto appena compiuto (vd. Denniston 190): lo studioso inglese riteneva dunque di risolvere il problema attribuendo a singoli elementi del Coro i versi che sarebbero maggiormente stridenti con tale atteggiamento di critica, la cui più esplicita espressione sarebbe costituita, secondo Denniston, dal v. 1226 dove L attribuisce al Coro l'affermazione δεινοτάτων παθέων ἔρεξας (ma in merito al testo e all'attribuzione di questo verso vd. *supra* pag. 220 e *infra* ad v. 1226). In particolare, per quanto riguarda il v. 1189, fattore determinante per questa scelta sarebbe stato il violento contrasto tra l'affermazione

<sup>259</sup> Garvie 1986, 292.

<sup>260</sup> L'atto del mostrare il seno per indurre pietà può anche assumere valenza seussuale, come nel caso di Elena nei confronti di Menelao in E. *Andr.* 629ss (e vd. anche Ar. *Lys.* 155ss.). Alcuni studiosi guardano in quest'ottica anche il passo delle *Coefore*, ritenendo che la reazione di Oreste (il quale, alla vista del seno materno, esita e si rivolge a Pilade per avere sostegno) sia più sessuale che filiale: così ad esempio Devereux 1976, 181ss., Albini 1977, 80ss., Vickers 1973, 404; vd. anche Zeitlin 1978, 157 e Whallon 1980, 135 e n. 16); ma, come fa notare sempre Garvie 292, «this would greatly diminish the effect of the dream (cf. especially 545)».

ἔτεισας δικάίως riferita a Clitemestra e la definizione di quest'ultima, nel verso immediatamente precedente, come ἄλαστα παθοῦσα. Tuttavia, l'attribuzione di versi isolati a «single speakers» in un contesto, come questo *kommos*, in cui il Coro si esprime sempre all'unisono, e in mancanza di specifici indizi che permettano di supporre una divisione di battute, non appare convincente. Casi di divisione delle battute nell'ambito di canti corali, sebbene non numerosi, sono, ad ogni modo, attestati in tragedia, ma si tratta per lo più di passi in cui il Coro si divide in due semicori o in cui dialoga con un Coro secondario, come, ad esempio, nel finale delle *Supplici* di Eschilo, vv. 1034ss., dove vi è una chiara dissonanza di vedute tra un semicoro e l'altro oppure tra il Coro di Danaidi e un Coro secondario<sup>261</sup>. Altri casi certi di divisione del Coro in due semicori sono la parodo dell'*Alceste* (vv. 77-135, sulla cui divisione in semicori vd. Dale 1954, 59 e Parker 2007, 69), delle *Troiane* (vv. 77-11) e dello *Ione* (vv. 184-237), il primo stasimo delle *Supplici* di Euripide (vv. 598ss.), un *astrophon* sempre delle *Supplici* euripidee (vv. 271-285 su cui vd. Collard 1975, 179s.). Altri casi sono invece meno evidenti o comunque maggiormente dibattuti tra gli studiosi :

-E. *Or.* 1258-1285: Elettra ordina al Coro di controllare entrambi i lati della casa, per assicurarsi che tutto sia tranquillo prima di perpetrare l'assassinio di Elena. Il Coro dichiara dunque di controllare in parte il lato est (v.1259), in parte il lato ovest (v. 1260): si presuppone dunque tradizionalmente la scissione del coro in due gruppi, o διχορία (cf. Poll. IV 107), che avverrebbe proprio sulla scena con un effetto di grande spettacolo (così Di Benedetto 1967, 241). Willink 1986, 287 si mostra invece contrario a questa interpretazione, sostenendo che «the spoken choral lines (1258-60, 1278-80) come better from individuals; of the sung choral lines, some might be monody (1249-50, 1253-54, 1269-70, 1273-74), but unison is no less likely [...]. It should not be insisted that the chorus splits into two clearly separated sections (1251-52); for the Chorus as a whole makes a point of 'looking to and fro' in order to view everything (1263-5, 1266-8; cf. also 1273-74, 1294)». Diggle segna un unico cambio di battuta al v. 1260, nell'unico punto che offre un indizio certo di una separazione del Coro o di un cambio di interlocutore.

-E. *Hipp.* 1102-1150. Si è ipotizzato, da parte del Verrall (1889, p. 1 dell'introduzione) che i versi fossero un amebeo tra il Coro delle donne di Trezene e un Coro secondario di uomini, forse gli θεράπωντες che cantano con Ippolito l'inno a Artemide ai vv. 61-71. L'evidenza interna che ha condotto a tale ipotesi è una particolarità del testo, ovvero il fatto che per almeno due volte (forse tre), e solo nella strofe (fatta eccezione per l'eventuale terzo esempio), il Coro si riferisca a se stesso usando un participio singolare maschile, anziché l'atteso femminile. La proposta è stata accettata da Murray e ripresa in tempi più recenti da Dimock 1977, 248s. n. 3, Bond 1980, 60s. e Luschnig 1988, 57s., ma i suoi punti deboli sono stati chiaramente messi in evidenza da Barrett (1964) 365ss.: in tutti gli altri casi in cui si fa ricorso ad un Coro secondario, esso viene annunciato in precedenza, mentre qui non si ha nulla che ne faccia presagire l'entrata; ci si aspetterebbe inoltre che fosse il Coro principale ad iniziare il canto, e non il Coro secondario; non è infine possibile identificare chi siano i membri di questo

<sup>261</sup>L'interpretazione tradizionale, che risale ad Hermann 1852, prevede appunto la divisione in due semicori, ma optano invece per un dialogo tra Danaidi e un Coro di guardie argive o di cittadini di Argo rispettivamente Friis Johansen – Whittle 1980 (seguiti da Sommerstein 2008) e West 1990.

secondo Coro: non di certo i servi di Ippolito, poiché è detto al v. 1273 che essi si trovano in spiaggia con i cavalli. Barrett 1964, 365ss., ha inoltre dimostrato come i paralleli apportati da Wiamowitz 1895 per dei participi maschili usati in luogo del femminile (366s.) non siano probanti. Non resta dunque che pensare a delle corruzioni, per le quali lo stesso Barrett propone nel commento delle correzioni (τίς ... λείπεται per τιν' ... λείπομαι ai vv. 1105s., passando dunque dalla prima alla terza persona in modo tale che i participi non si riferiscano più al coro ma al soggetto di τίς; vd. comunque Barrett 1964, 369) senza tuttavia adottarle nel testo; correzioni stampate da Stockert 1994 e accettate anche da Willink 1968, 42 e Halleran 1995, 245, mentre Diggle attribuisce al Coro secondario di θεράποντες soltanto i v. 1102-1110 della strofe.

- E. *Hipp.* 784s. La nutrice annuncia l'impiccagione di Fedra e il Coro si chiede cosa fare, se entrare in casa e liberare Fedra dal nodo scorsoio (v. 784) oppure lasciare il compito a dei πρόσπολοι νεανία (785), poiché τὸ πολλὰ πράσσειν οὐκ ἐν ασφαλεῖ βίου, v. 786. La domanda del v. 784 è pronunciata dalla Corifea o da un membro del Coro, la risposta dei due versi seguenti senza dubbio da un altro membro del Coro (tutti gli editori sono concordi), secondo uno schema che ricorda A. Ag. 1346 – 1371 dove ciascun membro del Coro esprime il proprio parere sul da farsi dopo aver sentito i lamenti di Agamennone colpito a morte dietro la *skene*.

-E. *Hipp.* 362-372: Una strofe lirica la cui antistrofe, in modo assolutamente eccezionale, si trova circa 300 versi dopo (vv. 669 – 679) ed è in più monodica, in quanto cantata dalla sola Fedra. Si suppone quindi che questa strofe, in nome di un maggiore parallelismo con l'antistrofe, sia cantata dalla sola Corifea (così Barrett 1964, 225 e, con minore convinzione, Halleran 1995, 179). Murray divideva la breve strofe tra due semicori in virtù delle domande che il Coro si pone (vv. 363, 369) e degli asindeteti tra le varie frasi (ognuna delle quali occupa la lunghezza di un verso). Non vi è tuttavia alcun bisogno di una tale suddivisione, che anzi risulterebbe inappropriata poiché l'antistrofe è intonata da un solo personaggio ed inoltre le suddivisioni ipotizzate da Murray non corrisponderebbero ad altrettante pause sintattiche nell'antistrofe. Vd. in merito Barrett 1964, 225.

- E. *Alc.* 213-237. A partire da Hermann 1798, questo canto è stato suddiviso da tutti gli studiosi tra due semicori oppure tra differenti membri del Coro: l'evidenza che ha portato a ciò è la frequenza di domande (retoriche o meno), l'esortazione del v. 218 effettuata a dei φίλοι, e il trimetro giambico del v. 233 che risulterebbe appropriato sulla bocca del Corifeo. Nell'edizione di Murray, seguita da quella della Dale (1954) e di Diggle, sono segnati numerosi cambi di interlocutore, anche laddove non vi sia evidenza probante ma siano dettati dalla sola necessità di ottenere un parallelismo tra strofe ed antistrofe. Più recentemente la Parker (2007) ha cercato di ridurre i cambi di interlocutore soltanto nei punti in cui siano davvero necessari e dunque solo in corrispondenza dell'esortazione ai φίλοι del v. 218. Un altro caso possibile di cambio di battuta sarebbe il trimetro giambico del v. 233, soprattutto se si suppone che venga pronunciato in recitativo dal Corifeo; la Parker reputa tuttavia «awkward» (94) un unico trimetro giambico parlato nell'ambito di un intero canto corale: se si suppone, con la studiosa, che anche il v. 233 sia cantato come tutti gli altri, non vi è nemmeno bisogno di ipotizzare un cambio di interlocutore attribuendolo al solo Corifeo. In assenza di un'evidenza davvero decisiva nell'uno o nell'altro senso, vale a mio avviso più di tutte l'affermazione di Dale 1954, 67, per cui «we are left making guesses». Vd. comunque Dale 1954, 67s., Parker 2007, 94.

-E. *HF* 875-921. Murray proponeva la divisione di questo canto tra semicori o tra singoli membri del Coro in virtù della sintassi asindetica, specie ai vv. 875-885. Ma, come fa notare Bond 1981, 299 «it is best to confine division to the few cases where there is a definite reaction to a question or command, like *Ion* 190ff». Nessuna divisione di battute si riscontra nel testo di Diggle.



Tuttavia, come si è visto sopra (vd. ad v. 1185), la responsione tra un *metron* giambico e un cretico risulta sufficientemente attestata e non è opportuno correggerne sistematicamente tutte le occorrenze anche laddove il testo non lo richieda; oltretutto tale responsione ricorre poco prima in questo stesso *kommos*, proprio al verso 1185. La motivazione metrica su cui si basa l'‘indiscutibilità’ di questo intervento viene dunque meno, e, ad ogni modo, lo stesso Denniston 225 ammette la possibilità di tali irregolarità. I due versi vanno pertanto a questo punto analizzati nell'ottica del significato, per vedere se le correzioni proposte siano necessarie da tale punto di vista. Il testo tràdito, con interpunzione dopo δίκαν, così reciterebbe:

V. 1183 ἰὸ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαν,  
 ἄφατα φανερά δ' ἐξέπρα-  
 ξας ἄχεα,

«O Febo, vaticinasti giustizia, richiedesti dolori indicibili, ma visibili, dandomi destino di assassino lontano dalla terra dell'Ellade». Il sostantivo δίκαν al v. 1189 riprenderebbe dunque direttamente l'avverbio δικαίως del verso precedente facendo chiaro riferimento alla punizione richiesta per Clitemestra dall'oracolo di Apollo (sulla questione per cui fu giusto che Clitemestra fosse punita, ma non fu giusto a tal fine l'atto del matricidio, vd. *supra* pp. 216, 218). La traduzione appena fornita presuppone che il δέ metta in contrasto l'aggettivo φανερά rispetto al precedente ἄφατα, dopo il quale sarebbe dunque appropriata un'interpunzione debole: vd. ad esempio costrutti quali Ar. *Nu.* 1462 πονηρά γ', ὃ Νεφέλαι, δίκαια δέ, *Thesm.* 737 ἀγαθόν, ἡμῖν δ' αὖ κακόν, Plat. *Leg.* 691a τῶι ἀνίσωι, συμμέτροι δέ; non convince tuttavia in questo caso l'asindeto col verso precedente. Altra strada sarebbe quella di interpungere sempre dopo dopo δίκαν, interpretando il δέ come avente funzione avversativa rispetto alla intera proposizione precedente che occupa il v. 1190: «O Febo, vaticinasti giustizia, ma richiedesti dolori indicibili, ben visibili, dandomi sanguinoso destino lontano dalla terra dell'Ellade»<sup>262</sup>.

Queste sarebbero dunque le possibili interpretazioni del testo tràdito. Tuttavia, la sintassi sarebbe senza dubbio migliore se si interpungesse dopo ἄφατα (o ἄφαντα qualora si accetti la correzione di Elmsley) in modo tale che φανερά δ' κτλ. bilanci la frase precedente, secondo il normale uso contrappositivo della particella δέ. A tale scopo è richiesta appunto la correzione di δίκαν in δίκαι' proposta da Murray «at the trifling cost of changing a nu

<sup>262</sup>Per tale posizione di δέ, ovvero dopo due termini che non siano lo stesso (cf. *e.g.* E. *Hel.* 331 βᾶτε βᾶτε δ' *et. al.*) e che non costituiscano un nesso sintattico (*e.g.* Or. 88 πόσον χρόνον δέ) cf. ad esempio A. *Pers.* 729 ὧδε παμπήδην δέ. Vd. comunque Denniston *GP* 185-189.

into an iota»<sup>263</sup>. L'aggettivo δίκαιος -ov, al neutro plurale sostantivato, ha infatti proprio il significato di «ciò che è giusto, giustizia» (vd. LSJ<sup>9</sup> 429 B.2) e sarebbe dunque quasi sinonimo del tràdito δίκη. Il testo andrebbe dunque così interpretato: «O Febo, indicibile fu la giustizia che vaticinasti, ma visibili furono i dolori che richiedesti, assegnandomi un destino di assassino lontano dalla terra dell'Ellade». La giustizia vaticinata da Apollo sarebbe dunque definita «indicibile» proprio per la sua crudeltà, e gli aggettivi ἄφατος e φανερός sarebbero in contrapposizione in quanto entrambi facenti riferimento ad una delle facoltà umane: la parola il primo, la vista il secondo; la prima è negata, la seconda affermata (la crudeltà dell'oracolo è tale da non poter neanche essere «detta» a parole, ma le sofferenze che Oreste poi soffrirà potranno facilmente essere «viste»). Di certo tale contrapposizione sarebbe più evidente accettando la correzione ἄφαντα, e anche il testo sembrerebbe notevolmente impreziosito dall'ossimoro che risulterebbe dall'accostamento col successivo φανερά: «O Febo, vaticinasti giustizia invisibile, ma visibili pene chiedesti etc.». Il significato principale dell'aggettivo ἄφαντος è appunto «invisibile, non (più) visibile», ed è questa l'accezione che ha in tutte le occorrenze euripidee (*Hipp.* 828, *HF* 873, *Hel.* 606, *Or.* 1495, 1557, *Fr.* 781, 63) sofoclee (*OR* 560, 832, *Phil.* 297) ed eschilee (*Supp.* 781s., *Ag.* 624, 657, 695, 1007) pervenuteci. Tale accezione, tuttavia, non è forse soddisfacente nel nostro passo, poiché non risulta chiaro il senso del nesso «giustizia invisibile»: Denniston vi attribuisce dunque il significato di «obscure», poiché «often it simply means 'hidden', 'concealed'»<sup>264</sup>, ma tra tutti i paralleli che egli cita (*Parm.* fr. 9 φάεος καὶ νυκτός ἀφάντου, *Epim.* fr. 11 θεοῖς δῆλος, θνητοῖσι δ' ἄφαντος, *Pind. Pith.* 11.30 ἄφαντον βρέμει, *A. Ag.* 1007 ἄφαντον ἔρμα, *S. Ph.* 297 ἄφαντον φῶς) soltanto nei primi due l'aggettivo ἄφαντος può significare «oscuro»; in *Pind. Pith.* 11.30 significa molto probabilmente «ignoto, senza fama»<sup>265</sup>, mentre negli altri casi ha il semplice significato di «non visibile». Inoltre, pur attribuendo ad ἄφαντος il significato di «oscuro», sul senso dell'espressione δίκαι' ἄφαντα resta comunque qualche dubbio, come nota lo stesso Denniston 198: «But in what sense was Apollo's oracle 'dim' or 'obscure'? Surely it was explicit enough. Perhaps Orestes means 'The question of duty which confronts a son whose mother has murdered his father is difficult and obscure: but misery, if he kills her, is clear and undoubted». Cropp 179s. riprende direttamente questa spiegazione di Denniston, ma aggiungendo tre possibili alternative: «(a) "You gave your instructions in the seclusion

<sup>263</sup>Denniston 197.

<sup>264</sup>Denniston 198.

<sup>265</sup>Così Finglass<sup>1</sup>2007, 101, che attribuisce questo significato anche a *Pind. N.* 8.34 τῶν δ' ἀφάντων κῦδος ἀντείνει σαθρόν «where οἱ ἄφαντοι are not the invisible, nor even the disappeared, but inglorious men who do not deserve to be noticed», *pace* LSJ<sup>9</sup> 287 s.v. ἄφαντος, che in *Pind. Pyth.* 11.30 attribuiscono all'aggettivo il significato di «in secret» (2.), mentre in *Pind. N.* 8.34 quello di «obscure» (3).



of your temple: I suffer the results openly; (b) “You ordered a secret mode of enforcing justice, but the results are manifest”; (c) You ordered a course of action whose justness was not obvious; but the painfulness of the results is manifest”». Fatta eccezione per la prima alternativa, sulla cui correttezza nutro i miei dubbi (che la «giustizia» di Apollo sia definita «non visibile» in quanto vaticinata all’interno del tempio sembra un’interpretazione riduttiva e poco appropriata in questo contesto), le altre due sono sostanzialmente delle varianti dell’interpretazione di Denniston. Se dunque tante parole devono essere spese nell’esegesi del testo a cui tale intervento dà luogo, è indice che esso, forse, non risulta completamente soddisfacente dal punto di vista semantico.

L’ intervento ἄφαντα per ἄφατα è senza dubbio agile e semplice; esso inoltre arricchisce il testo di una preziosità poetica non indifferente, ovvero il gioco retorico sulla radice \*φαν: Apollo vaticinò «una giustizia non chiara (ἄ-φαντ-)», ma le conseguenze di tale giustizia «sono visibili a tutti (φαν-εῖρα δέ)». È opportuno comunque ricordare che la contrapposizione sussiste, sebbene in misura minore, anche con il trådito ἄφατα: Apollo vaticinò una «giustizia indicibile» per la sua crudeltà, ma dalle conseguenze «ben visibili»: la spietatezza di tale oracolo non si può *dire*, ma le sofferenze di cui sarà causa si potranno ben *vedere*.

Sebbene dunque tale intervento sia brillante e stilisticamente molto attraente, è opportuno comunque, a mio avviso, vagliare la possibilità di mantenere il trådito ἄφατα, che tutti gli editori moderni hanno reputato corrotto per una motivazione metrica in realtà inesistente.

Per quanto riguarda infine le vecchie proposte di Paley 1858, Weil 1868 e Wecklein 1898 di mantenere il trådito δίκαν accettando la proposta ἄφαντα, rimando al commento di Denniston (196s.), che ne ha ben messo in evidenza i punti deboli; mentre per quanto riguarda le correzioni proposte da Nauck 1854 e Weil 1877 per il verso 1190, al solo scopo di regolarizzare la responsione con il corrispettivo della strofe, vd. *supra* ad v. 1177.

**ἐξέπραξας.** La seconda persona singolare dell’aoristo attivo di ἐκπράσσω è correzione che risale a Triclinio per il corrispondente medio ἐξεπράξω che si legge in P. In L infatti si vede una cancellatura in corrispondenza della desinenza verbale, che viene aggiunta per mano di Triclinio nel margine esterno del rigo successivo, dove si legge appunto -ξασ. L’aoristo medio non offre infatti un senso accettabile, mentre l’attivo, col significato di «richiedere, esigere come pena o punizione» (vd LSJ<sup>9</sup> 518 s.v., III «*exact, levy, αἵματος δίκην*, HF 43» risulta del tutto appropriato.

**V. 1192s. φόνια ... / λάχεια.** Il sostantivo λάχεια è congettura di Weil 1868 per il trådito λέχεια, che non offre un senso accettabile sebbene sia difeso da Denniston (198). Con

λέχεια, il testo andrebbe così reso: «...dandomi dei letti (?) sanguinosi lontano dalla terra dell'Ellade». Come fa infatti notare lo stesso Denniston, «the usual meanings of λέχος, λέχεια are 'bed' pure and simple, 'marriage-bed' and 'bier'», e vd. anche LSJ<sup>9</sup> 1043 s.v. Nessuno dei tre significati è appropriato nel nostro passo, a meno che non si voglia intendere il termine, con Denniston, nell'accezione di «resting place», facendo appunto riferimento all'esilio che costringerà Oreste a trovare il suo «luogo di riposo», appunto, «lontano dalla terra dell'Ellade». L'interpretazione risulta tuttavia forzata, poiché in nessun'altra occorrenza il termine λέχος figura con questo significato: Denniston (198) fa leva su S. *Ant.* 425 dove il singolare ha il significato di «bird's nest», ma siamo lontani dal significato qui richiesto, ed egli stesso riconosce che, nell'accezione di «resting place», ci si sarebbe qui aspettato un termine quale εὐναί, «a less concret word in this sense».

La correzione λέχεια, peraltro molto semplice, va dunque accolta, intendendo il termine nell'accezione di «destino». Denniston non la riteneva accettabile poiché a suo avviso «the plural λάχεια appears only to mean 'functions'», ma si tratta di un'affermazione forse da smussare, poiché il significato di λάχος, -ου («parte assegnata, destino, prerogativa»: vd. LSJ<sup>9</sup> 1033 s.v., 1. «lot, destiny», 2. «appointed office») non sembra così rigidamente distinto tra singolare e plurale. In Eschilo ad esempio ricorre anche al plurale nel significato di «destino, parte assegnata», cf. e.g. *Eum.* 310s. λάχη τὰ κατ' ἀνθρώπους / ὡς ἐπινομῶν στάσις ἀμά, dove λάχη è appunto la «parte assegnata agli uomini» (vd. la traduzione di Sommerstein 1989, 137 «lots»), *Eum.* 386 dove ἀτίετα ... λάχη è al tempo stesso il «compito disprezzato» assegnato dalla Moira alle Erinni ma anche il loro «destino» altrettanto «disprezzabile» (così anche ai vv. 334 e 349 dove il termine λάχος presenta la medesima ambiguità di significato)<sup>266</sup>.

Il nesso φονία ... λάχεια indica appunto il triste destino di esule che Oreste dovrà affrontare come conseguenza / punizione per l'assassinio della madre, ed è da tradurre non già come «destino sanguinoso» bensì come «destino di assassino», intendendo l'aggettivo φονία, concordato con λάχεια, come sostitutivo del genitivo φονέως, secondo la tendenza euripidea sopra analizzata (vd. ad v. 456) di creare nessi poetici nome-aggettivo dove l'aggettivo sostituisca il genitivo del sostantivo corrispondente. Cf. anche la traduzione di Cropp 87 «the murderer's lot of exile».

**V.1193 ἀπό γᾶς Ἑλλανίδος.** «Lontano dalla terra dell'Ellade». La particella ἀπό va intesa, con Denniston, nel senso di «lontano da»: cf. Hom. *Il.* XII.70 ἀπολέσθαι ἀπ' Ἄργεος, *Il.* II.

<sup>266</sup>Sul termine λάχος nel primo stasimo delle *Eumenidi* vd. comunque Lebeck 1971, 150ss., che ne mette in evidenza tale duplice valenza.

292 μένειν ἀπό ἧς ἀλόχοιο, Thuc. 1, 7 (αἱ παλαιαὶ πόλεις) ἀπό θαλάσσης μᾶλλον ὠικίσθησαν. Vd. per altri esempi K.-G. I, 456.

In P si legge γᾶς τᾶς Ἑλλανίδος, ma l'articolo τᾶς risulta cancellato in L per intervento con con ogni probabilità di Triclinio. Esso infatti, oltre a far eccedere il metro di una sillaba lunga, ha tutta l'aria di un dimostrativo inserito nel testo con funzione esplicativa.

Qui probabilmente Oreste sta immaginando un esilio in terra barbarica: pertanto anche l'aggettivo **ἐτέρων** al v. **1194** (τίνα δ'ἐτέρων μὲν πόλιν;) è con ogni eventualità da interpretare non come «altra città» della Grecia, diversa da Argo, ma «altra» in senso ampio, includendo anche e soprattutto la possibilità di una città non ellenica: le peregrinazioni di Oreste in terra barbarica dopo l'uccisione di Clitemestra sono ad esempio alla base delle vicende dell'*Ifigenia fra i Tauri*, dove peraltro la stessa Ifigenia dichiara apertamente che Oreste ed Elettra sono stati cacciati «da tutta la Grecia» (v. 1175 πάσης διωγοῖς ἠλάθησαν Ἑλλάδος). Proprio all'*Ifigenia fra i Tauri* Denniston (198) fa a questo proposito un cursorio riferimento, accennando al v. 1174 Ἄπολλον, οὐδ' ἐν βαρβάροις ἔτλη τις ἄν, dove lo stesso Toante, un barbaro, mostra di provare orrore per il matricidio commesso da Oreste ed Elettra, esclamando che «neppure tra i barbari qualcuno potrebbe osare tanto». Kiriakou 2006, 377 mette in evidenza la valenza sottilmente ironica di tale affermazione: Toante, un barbaro, espone il punto dei vista dei Greci in merito alla crudeltà dei barbari stessi, ma afferma paradossalmente che neppure un barbaro potrebbe contemplare un crimine tanto crudele come il matricidio. Qualcosa di simile occorre anche in E. *Tro.* 764s. dove la 'barbara' Andromaca accusa i Greci di aver inventato un crimine di crudeltà barbarica con l'uccisione del piccolo Astianatte gettato dalle mura (ὃ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνας κακά, / τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;). Ma vd. in merito Biehl 1989, 296s., che legge l'apostrofe di Andromaca come una più ampia critica «gegen die Unmenschlichkeit» (297), ritenendo che Euripide stia qui per certi versi anticipando quel concetto di *humanitas* che verrà più ampiamente sviluppato nel IV secolo da Menandro. Vd. in generale, sull'argomento, sempre Kiriakou 2006, 377.

**Vv. 1194-97:** Oreste teme la contaminazione derivante dall'uccisione della madre e si chiede quale altra città possa accoglierlo e quale ospite o amico osi ora volgere lo sguardo su di lui, un matricida: era infatti credenza diffusa che la contaminazione, il μῦασμα, potesse trasmettersi attraverso la semplice vista, così come attraverso l'udito o il tatto: vd. Bond 1981, 359 (su E. *HF* 1155) per una rassegna di passi tragici relativi ai tre suddetti modi di trasmettere contaminazione, e, per una trattazione di ampio respiro relativa al concetto di contaminazione e purificazione in Grecia antica, Parker 1983 (in particolare

104-143, 191-206, 308-321). Per il riferimento all'immagine della Gorgone vd. infra ad. v. 1221.

**Vv. 1198s.** In preda alla disperazione Elettra si domanda quale sposo potrà mai accogliere come moglie lei che ha commesso un crimine tanto efferato. L'esclamazione, come fa notare Denniston, contrasta con il fatto che Elettra sia in realtà già sposata col Contadino. Tale dato sembra essere 'dimenticato' anche altrove nel dramma, in particolare ai v. 947s. dove Elettra esprime il desiderio di avere uno sposo valoroso (ἔμοιγ' εἴη πόσις / μὴ παρθενωπὸς ἀλλὰ τάνδρείου τρόπου) e soprattutto al v. 1249 dove i Dioscuri ordinano che sposi Pilade (Πυλάδῃ μὲν Ἥλέκτραν δὸς ἄλοχον ἐς δόμους). Ciascuna di queste incongruenze tuttavia trova, se non una giustificazione, quantomeno uno smussamento alla luce di alcune considerazioni. Per quanto riguarda l'esclamazione del v. 947, essa, come mette in evidenza Denniston 165 *ad. loc.*, potrebbe significare «no more than 'I like a husband to be so and so'»: cf. ad esempio E. fr. 412 ἐμοί γὰρ εἴη πτωχός ... / ὅστις κτλ. e fr. 360, 25 ἔμοιγ' εἴη τέκνα / ... <ᾗ> καὶ μάχοιτο καὶ κτλ. L'ordine di sposare Pilade viene invece impartito dal *deus ex machina* nel finale della tragedia, che risulta, per certi aspetti, svincolato dall'azione drammatica vera e propria;<sup>267</sup> inoltre il matrimonio con il Contadino era stato imposto da Clitemestra ed Egisto, ed Elettra era rimasta comunque *πάρθενος* (vv. 44, 270): venuti dunque meno i persecutori, la sostituzione di esso con un matrimonio di rango tramite il quale Elettra postesse recuperare uno *status* sociale 'normale', non sembra affatto illogica. Per quanto riguarda infine il verso in questione, risulta opportuno metterne in evidenza il carattere convenzionale: le domande che Elettra si pone da un lato rientrano in uno schema molto comune per cui il personaggio tragico, in una situazione di difficoltà, si chiede cosa fare, dove andare, come fuggire: cf. e.g. *Alc.* 862s. ποῖ βῶ; ποῖ στῶ; τί λέγω; τί δὲ μή; / πῶς ἂν ὀλοίμην;, *E. Med.* 502s. νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους, / οὓς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην; dall'altro sono volte a mettere in evidenza l'isolamento in cui Elettra si trova, e che si manifesta con la perdita di tutto ciò che sarebbe normale per una donna greca: la partecipazione a feste e danze (v. 1198 χορὸν correzione di Triclinio per il tradito χῶρον, metricamente inadatto e semanticamente banale) e il suo stesso matrimonio. Tale perdita, già lamentata da Elettra nella parodo come dovuta alle sue personali sofferenze (178s.), risulta ora legata alla disgrazia e alla contaminazione derivanti dal matricidio commesso ed avvicina Elettra ad altre eroine euripidee in qualche modo emarginate e private di una 'normalità' in ambito sociale, come Ifigenia ed Elena a causa dell'esilio (cf. *IT* 1143ss., *Hel.* 1465-70) Ecuba a causa della prigionia (*Tro.* 149ss.).

<sup>267</sup>Così ad esempio Gellie 1981, 7-9, ma vd. Papadimitropoulos 2008, 126.

Cf. anche E. *Pho.* 1265ss. Se, nella parodo, Elettra di sua spontanea volontà aveva declinato l'invito del Coro ad unirsi alle loro danze in occasione delle festività di Hera celebrantesi in Argo, ora «can truly ask in what choral dance can she partecipate (1198); the dance she refused of her owun will is now closed to her; the self-imposed exile from Argos has become a reality (1311–15)». <sup>268</sup> Vd. a tal proposito anche Cohen 1989, Foley 1981. I versi, infine, servono anche a riecheggiare le domande affini che Oreste si è posto immediatamente prima ai vv. 1194ss., vd. *supra*.

**Vv. 1201-1205.** In L il verso 1201 è assegnato ad Oreste; non vi sono poi altre *paragraphoi* fino al v 1210 che L attribuisce ad Elettra, ma per il quale risulta molto più opportuna una assegnazione al Coro assieme ai due versi successivi, con Kirchhoff 1867 (vd. *infra*). Secondo L dunque, Oreste pronunciarebbe i versi dal 1201 al 1209, ma di questi soltanto i vv. 1206-1209, l'inizio della seconda antistrofe, vanno a lui attribuiti (come indica chiaramente il contenuto degli stessi versi nonché il pronome ἐγὼ al v. 1208); i versi 1201-1205, con i loro accenti di dura disapprovazione e di aspro giudizio nei confronti di Elettra, vanno senz'altro attribuiti al Coro, con Camper 1831.

Si tratta del momento di massima critica del matricidio da parte del Coro. Non è un caso che essa sia rivolta nello specifico ad Elettra, che, nel corso del dramma, si è posta come prima promotrice della vendetta nei confronti della madre, relegando Oreste ad un ruolo subalterno: anzi al v. 1205 è chiaramente asserito κασίγνητον οὐ θέλοντα, facendo di Oreste un mero strumento della volontà altrui: di Elettra, e in misura minore, di Apollo che ordinò il matricidio. Sui rispettivi ruoli di Elettra ed Oreste nella progettazione e nell'attuazione dell'uccisione, e sulla predominanza del personaggio di Elettra nei confronti del fratello, vd. *supra ad v.* 1181; mentre sull'atteggiamento del Coro nel corso del *kommós*, e sul giudizio che esso dà nei confronti del matricidio, vd. pp. 219s. e *supra ad vv.* 1185-1189, 1189.

**Vv. 1206s.** Oreste ricorda come Clitemestra gli mostrasse il seno materno nel tentativo di indurgli pietà. In merito a tale prassi vd. *supra ad v.* 1186.

**ἔξω πέπλων / ἔβαλεν.** ἔξω è congettura di Seidler 1813 per il tràdito ἐὼν. L'inciso ἐὼν πέπλων ἔβαλεν ... μαστόν presenta due ordini di problemi: il genitivo semplice in dipendenza da ἔβαλεν per esprimere un complemento di allontanamento / moto da luogo figurato risulta dubbio; il possessivo ἐός non risulta mai attestato né in tragedia né in prosa attica, fatta eccezione per A. fr. 350 R. dove ἐάς, corretto da tutti gli editori moderni in

---

<sup>268</sup>Zeitlin 1970, 658s.

ἐμάς, è probabilmente da attribuire a Platone che ha tramandato il frammento, ed E. *IA* 1530 ἐόν in cui il testo è dubbio e per di più forse spurio. Nel primo verso del fr. 350 R. di Eschilo tutti gli editori accettano la correzione di Grotius 1626 ἐμάς, poiché, come risulta dallo stesso testo platonico, chi pronuncia questi versi è Teti che parla in prima persona, sebbene Hermann, nel mantenere il pronome di terza persona, così argomentasse: «Neque enim necesse est ut ἐμάς scriptum esse putemus: nam ἐάς indignantis esse potest et exprobandis quae iactaverit Apollo».<sup>269</sup> Il v. 1530 dell' *Ifigenia in Aulide*, dove figura l'aggettivo ἐόν, è invece ritenuto corrotto da Diggle e Stockert 1992 e in più probabilmente da attribuire ad un intervento successivo sul testo euripideo (così Diggle).

Si possono a questo punto seguire due strade: o intervenire soltanto sul verbo per sanare l'incerta dipendenza del genitivo, ritenendo ammissibile la presenza del pronome ἐός in Euripide (ἐῶν πέπλων ἐξέβαλ' Weil 1868), o correggere il solo pronome (ἐξω Seidler 1813), oppure modificare entrambi (ἐμῶν πέπλων ἐλάβει' Elmsley 1818). La proposta di Seidler è senza dubbio la migliore, poiché con un unico intervento, peraltro molto semplice, risolve ambedue i problemi. Riporto *e.g.* la traduzione di Cropp: «She bared and showed her breast outside her robes».

**V. 1209: τακόμαν δ' ἐγώ.** In L si legge τὰν κόμαν, corretto da Seidler 1813 nell'aoristo τακόμαν: correzione adottata nella maggior parte delle edizioni, da quelle più antiche di Weil, Nauck e Wecklein a quelle attuali di Diggle e Basta Donzelli. La lezione trādita, per poter offrire un senso accettabile, va interpretata come una forma di aposiopesi: Oreste starebbe ricordando il momento in cui afferrò la chioma di Clitemestra per tagliarle la gola con la spada (Denniston rimanda ad E. *Or.* 1469-1473). Il testo sarebbe forse tuttavia troppo ermetico, e non è scontato che lo spettatore, dal semplice uso dell'espressione τὰν κόμαν da parte di Oreste, ne comprendesse il riferimento e il significato; inoltre, come fa giustamente notare lo stesso Denniston, «aposiopesis, though effective, is difficult, and the tragedians (Euripides, perhaps, especially) tended to conventionalize such scenes». Il testo trādito viene invece mantenuto da Murray e Schiassi 1956; Murray giustificava la sua scelta commentando in apparato «pulchra aposiopesis est». L'edizione di Murray, peraltro, è quella in cui si conta il maggior numero di aposiopesi nel testo, laddove invece, tutti gli altri editori, opportunamente giudicano il testo lacunoso o corrotto: così al verso 582, dove Murray, seguito da Denniston (122) ravvisa una aposiopesi mentre Diggle e la Basta Donzelli seguono la proposta di Vitelli 1880 di postulare una lacuna dopo il verso in questione (si avrebbe infatti un periodo ipotetico senza apodosi) ed ai versi 664, 672, 965,

<sup>269</sup>Hermann 1852, I, 358.

971 dove non serve supporre aposiopesi ma, per ottenere un testo intellegibile, basta un semplice segno di interpunzione alla fine di ogni verso.

**Vv. 1210-1212:** Questi versi sono attribuiti da L ad Elettra, ma meglio si addicono al Coro. Essi costituiscono infatti una risposta ai versi precedenti (1206-1209) in cui Oreste raccontava con orrore di come Clitemestra, per indurgli pietà, gli mostrasse il seno: è probabile che tale resoconto sia rivolto più ad un terzo interlocutore che non ad Elettra, altra esecutrice materiale del delitto. E' dunque opportuno seguire, con tutti gli editori, la proposta di Kirchhoff di attribuirli al Coro.

**Vv. 1213 – 1217:** Si discute se attribuire questi versi ad Oreste, con L, o ad Elettra. Segue l'attribuzione di L la maggior parte degli editori (*e.g.* Kirchhoff 1867, Paley 1858, Wecklein 1898, Weil 1868 e 1877, Diggle e Basta Donzelli). Murray li attribuiva invece ad Elettra, seguito in un primo tempo da Denniston (200), salvo poi, quest'ultimo, tornare sui suoi passi ed attribuirli ad Oreste (226). Effettivamente gli indizi nell'uno o nell'altro senso non sono univoci e danno adito quantomeno ad una discussione in merito. A favore di un'attribuzione ad Elettra vi è innanzitutto l'argomentazione per cui, in caso contrario, l'eroina non pronunciarebbe nulla dal v. 1200 fino al v. 1224, laddove invece, nella coppia strofica precedente e in quella successiva, vi è una distribuzione equa dei versi tra i due fratelli: otto versi ad Oreste, tre versi ad Elettra, cinque al Coro sia in strofe che antistrofe nella prima coppia strofica; tre versi ad Oreste seguiti da tre ad Elettra sia in strofe che antistrofe nell'ultima coppia strofica. Tuttavia, per quanto Denniston (200) invocasse ragioni di simmetria per supportare una attribuzione di questi versi ad Elettra, le stesse ragioni, al contrario, parlano a mio avviso a favore di una attribuzione ad Oreste: le altre due coppie strofiche del *kommos* presentano, tra strofe ed antistrofe, la stessa identica distribuzione dei versi tra Oreste, Elettra ed il Coro, uguaglianza che però verrebbe meno se si attribuissero i versi in questione ad Elettra, poiché i corrispettivi della strofe sono cantati da Oreste. Inoltre, se, ad un livello di impressione personale, «it is far more natural to take *τάλαινα* at 1218 addressed to Electra, 'hard-hearted one', than to make it exclamatory, referring to Clytemestra, 'unhappy woman'»<sup>270</sup> sempre ad un livello di opinione personale l'espressione *παρήιδων δ' ἐξ ἑμᾶν ἐκρίμναθ'* «is easier if the son, presumably considerably taller than is mother, is meant».<sup>271</sup> Non risultano decisive inoltre le riflessioni di Denniston 226 sugli usi dei termini *γένυς* e *παρήις* (al v. 1216 nella forma contratta *παρήις*, *-ῆιδος*, come proposto da Seidler 1813, in modo tale da ottenere un

---

<sup>270</sup>Denniston 200.

<sup>271</sup>Denniston 226.

dimetro giambico sincopato -*ba cr* - come nel verso corrispondente della strofe: cf. per la forma contratta, E. *IA* 187, 681 - sebbene quest'ultimo verso sia sospettato da Diggle- ) poiché, come nota lo stesso oxoniense, entrambi vengono utilizzati sia in riferimento ad un uomo che in relazione ad una donna.

Qualche riflessione e, soprattutto, qualche dato in più, valgono invece a spingere l'ago della bilancia in favore di una attribuzione ad Oreste: la domanda che il Coro rivolge ai v. 1218-1220 (πῶς <δ'> ἔτλας φόνον / δι' ὀμμάτων ἰδεῖν σέθεν / ματρὸς ἐκπνεούσας;) trova una risposta diretta nelle successive parole di Oreste ai v. 1221ss. (ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἑμαῖς / φασγάνῳ κατηρξάμαν / ματέρος ἔσω δέρας μεθείς), ed è pertanto plausibile che anche i versi precedenti a tale domanda fossero pronunciati da lui; Elettra inoltre ai vv. 1224ss. afferma di aver toccato la spada di Oreste nel momento dell'uccisione di Clitemestra: se le attribuissimo anche i vv. 1213-1217, in cui Clitemestra supplica di non ucciderla, faremmo del personaggio femminile il principale esecutore materiale dell'uccisione, e si dovrebbe supporre, con Denniston 200, che l'eroina avesse anch'ella una sua spada (la stessa con cui, ai vv. 686-688, 695s. aveva dichiarato di voler uccidere Egisto) e che ad un certo punto la avesse gettata a terra per poi toccare quella di Oreste nel momento in cui il fratello sferrava il colpo fatale: supposizione forse macchinosa e poco immediata. Infine induce ad attribuire con maggiore sicurezza i versi ad Oreste qualche appiglio iconografico: sono numerose infatti le attestazioni iconografiche di scene di matricidio, in cui la madre protende le mani a toccare il volto del figlio in atto di supplica, come ad esempio un' *hydria* databile intorno al 440, (vd. Prag 1985 40 e tavola 27); a questo vaso va aggiunto un sigillo d'argento (vd. Prag 1985 40s. con tavola 28c) che raffigura appunto Oreste nell'atto di uccidere Clitemestra, quest'ultima riconoscibile dal seno scoperto, dai gioielli regali che indossa e soprattutto dalla didascalia ΚΛΥΤΑ/ΜΗΣΤΡ (sic); si distinguono anche tre lettere del nome di Oreste; anche in questo caso Clitemestra protende le mani verso il figlio, sebbene più per cercare di proteggersi che in atto di supplica. Di certo tale iconografia è influenzata dalle *Coefore*, ma c'è da chiedersi se Euripide non avesse introdotto, seppure in una tragedia altamente innovativa e volta quasi a scardinare il dato tradizionale, un cambiamento eccessivo rispetto alla tradizione rappresentando una Clitemestra che supplichi non già Oreste, bensì Elettra; tale innovazione non avrebbe avuto inoltre alcun influsso sull'iconografia, poiché non risultano attestate rappresentazioni figurative di Clitemestra nell'atto di supplicare la figlia. In merito a tale atto di supplica vd. Gould 1973, 75-77, 85-90.



**V. 1221: ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἑμαῖς:** L'atto di Oreste di velarsi gli occhi nel momento dell'uccisione della madre, dettato dall'incapacità di sopportare tale vista, non è casuale: esso fa parte della serie di immagini che fanno capo alla metafora della Gorgone, il cui ruolo nell'*Elettra* è stato ben messo in evidenza da O'Brien 1964. L'immagine della Gorgone, che appare per la prima volta nel primo stasimo (vd. *supra* ad v. 459) e viene ripresa al v. 859 dove Oreste, dopo l'uccisione di Egisto, entra *κάρᾳ ἰπιδείξων, οὐχὶ Γοργόνος φέρων / ἀλλ' ὄν στυγεῖς Αἴγισθον*, è veicolo della tematica della paura, operante nell'*Elettra* in misura molto maggiore rispetto al precedente eschileo delle *Coefore* e all'omonima tragedia di Sofocle (O'Brien 1964, 18ss.): Oreste si presenta in incognito badando di tenersi lontano dalla città per paura (vv. 93ss.); Elettra è spaventata da Oreste e Pilade al loro primo apparire (vv. 215ss.), e, sempre per paura, al v. 767 non riuscirà a riconoscere il vecchio Pedagogo; infine, soprattutto, Oreste teme la madre, la cui vista al v. 964 dà luogo alla sua esitazione al v. 967: nel momento dell'uccisione, l'assimilazione di Clitemestra alla Gorgone, già suggerita nel primo stasimo con la giustapposizione dell'immagine della sua gola tagliata (vv. 484s.) alla menzione di Perseo *λαιμοτόμον* (v. 459), viene esplicitata proprio nell'atto del coprirsi gli occhi da parte di Oreste. Lo stesso Oreste inoltre diventerà a sua volta 'Gorgone' dopo il matricidio: significativamente infatti, al v. 1195ss. (*τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς / ἔμὸν κάρᾳ προσόψεται / μητέρα κτανόντος;*) si chiede chi potrà mai osare rivolgere lo sguardo sulla sua testa, dopo aver commesso un delitto tanto empio: il riferimento alla testa della Gorgone, che pietrifica colui che vi volge lo sguardo, evidente. Vd. in merito O'Brien 1964, 24.

**V. 1222 φασγάνῳ κατηρξάμαν.** La lezione *κατηρξάμαν* si legge in L come frutto della correzione da parte della stessa mano che ha vergato il codice, al posto della forma attica *κατηρξάμην* alla quale, trattandosi di un coro, è certamente da preferire.

Oreste descrive l'uccisione della madre come un sacrificio, secondo una prassi molto frequente in tragedia, ovvero quella di rappresentare metaforicamente uccisioni o atti di violenza come un sacrificio offerto ad una divinità (vd. *infra*).

Il verbo *κατάρχω* crea qui qualche difficoltà dal punto di vista semantico: al medio, esso indica le pratiche preliminari che precedevano il sacrificio di un animale in onore di un dio: il lancio dei chicchi di orzo (*οὐλοχύται, ὀλαί, προχύται*) attorno alla vittima e all'altare, l'aspersione con l'acqua lustrale ed il taglio di una ciocca di peli dell'animale da gettare poi nel fuoco. Una dettagliata descrizione di tali operazioni è offerta proprio da Euripide nella stessa *Elettra*, ai vv. 791ss. dove si descrive il sacrificio che Egisto offre alle Muse, che diventa 'sacrificio' di Egisto stesso per opera di Oreste: vd. in particolare vv.

803s. λαβὼν δὲ προχύτας μητρὸς εὐνέτης σέθεν / ἔβαλλε βωμούς, τοιάδ' ἐννέπων ἔπη, vv. 810ss. ἐκ κανοῦ δ' ἔλων / Αἴγισθος ὀρθὴν σφαγίδα, μοσχείαν τρίχα / τεμὼν ἐφ' ἄγνὸν πῦρ ἔθηκε δεξιᾷ. Su tali operazioni preliminari e sui riti sacrificali in generale vd. la approfondita nota di Denniston relativa ai versi sopra citati (147ss), inoltre Burkert, 1985, 55-57, Stockert 1992 su E. *IA* 1112, Van Straten 1995, 32-44.

La differenza tra le operazioni preliminari volte a consacrare la vittima, che spettavano al sacerdote o alla persona di maggiore importanza o potere, e il sacrificio vero e proprio, che veniva messo in atto da inservienti (anche per la notevole forza fisica che esso richiedeva: non a caso Nestore in *Hom. Od.* 3.446ss. affida ai figli l'uccisione della vittima dopo aver officiato egli stesso i riti iniziali ai vv. 444-446), è ben esplicitata in E. *IT* 40 dove Ifigenia dichiara κατάρχομαι μὲν, σφάγια δ' ἄλλοισιν μέλει.

Nel verso in questione dell'*Elettra*, tuttavia, sembra che il verbo κατάρχομαι venga impiegato non nel suo significato proprio di «begin the sacrificial ceremonies» o di «consecrate» (LSJ<sup>9</sup> 910, II.a, s.v. κατάρχω), ma nel senso più generico di «sacrificare» e dunque, fuor di metafora, «uccidere»: le parole di Oreste φασγάνωι κατηρξάμαν / ματέρος ἔσω δέρας μεθείς «sacrificavo con la spada, spingendola nel collo della madre», sono infatti molto esplicite, e danno poco adito ad una interpretazione di κατηρξάμαν nel significato di «iniziavo il rito sacrificale». LSJ<sup>9</sup> 910, II.b, s.v. classificano il passo in questione, assieme ad E. *Alc.* 74 στείχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει e *Heracl.* 600s. δυσφημεῖν γὰρ ἄζομαι θεᾶν / ἧι σὸν κατήρκται σῶμα, tra i casi in cui il verbo acquisisce il significato di «sacrifice, slay»: tuttavia il significato di *Alc.* 74, per quanto possa sembrare analogo ad E. *El.* 1222, è in realtà ben esplicitato dai versi successivi dove Thanatos afferma ἱερὸς γὰρ οὗτος τῶν κατὰ χθονὸς θεῶν / ὅτου τόδ' ἔγχος κρατὸς ἀγνίστηι τρίχα («sarà consacrata agli dei la persona dal cui capo questa spada recida una ciocca di capelli»): tale spiegazione induce dunque a pensare che, con l'espressione κατάρχειν ξίφει, Thanatos più che «sacrificare» Alceste voglia «consacrarla» alle divinità di sotterra recidendole, appunto, una ciocca di capelli secondo il rito preliminare; in *Heracl.* 601 il significato di κατάρχω non è altrettanto ben chiarito ma risulta preferibile attribuirvi, anche in questo caso, l'accezione di «consacrare» («non voglio dire blasfemie non confronti della dea a cui è stato consacrato il tuo corpo»): il sacrificio di Macaria deve infatti ancora essere compiuto, e se si attribuisse al verbo il significato di «sacrificare» l'uso del perfetto sarebbe fuori luogo; così anche Denniston 200; vd. comunque Wilkins 1993, 128, *ad. loc.* Sembra dunque che E. *El.* 1222 sia l'unico passo in tragedia (Plu. *Caes.* 66.11 κατάρξασθαι e Luc. *Somn.* 3 κατήρξατο sono di troppo posteriori per costituire dei paralleli) in cui κατάρχομαι significhi semplicemente «sacrificare» senza alcun riferimento

ai riti preliminari.<sup>272</sup> Euripide non è tuttavia estraneo ad un uso ‘particolare’ del lessico sacrificale, lessico di cui, com’è noto e come si è sopra accennato, la tragedia si serve abbondantemente per rappresentare metaforicamente delle uccisioni o qualsiasi altro atto violento o sanguinoso, che viene così trasfigurato in una sorta di sacrificio in onore di una divinità: cf. e.g. *Ag.* 1432s. Δίκην, / Ἄτην Ἐρινύν θ’, αἴσι τόνδ’ ἔσφαξ’ ἐγώ, *E. Andr.* 506, *E. IA* 89ss. Κάλχας δ’ ὁ μάντις ἀπορία κεχρημένοις / ἀνεῖλεν Ἴφιγένειαν ἦν ἔσπειρ’ ἐγὼ / Ἀρτέμιδι θῦσαι τῇ τόδ’ οἰκούσῃ πέδον, 135, 360, 528ss., *Andr.* 506, *Or.* 562, 815, 842;<sup>273</sup> vd. in merito Zeitlin 1965 e 1966, Burkert 1966, Foley 1985, Easterling 1988, Pucci 1992, Henrichs 2000. Da un lato, infatti, egli è solito portare all’estremo tale metafora, dipingendo immagini come quella di *El.* 791ss. dove Egisto diventa vittima sacrificale di Oreste nel contesto stesso di un sacrificio («one could argue that in the Elektra Euripides undoes the metaphor by physically superimposing a human victim on the sacrificial animal»<sup>274</sup>), di *Ba.* 794ss. in cui Penteo promette di offrire come sacrificio a Dioniso una «strage di donne» (θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξια, / πολὺν ταραξάσας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς), ignaro del fatto che sarà proprio lui la vittima in abiti femminili che verrà sacrificata alla divinità, o infine *Or.* 191 ἐξέθυσ’ ὁ Φοῖβος ἡμᾶς / μέλεον ἀπόφονον αἶμα δούς / πατροφόνου ματρός, dove è addirittura la divinità stessa ad essere presentata come artefice del sacrificio;<sup>275</sup> dall’altro egli non si mostra invece restio a semplificare notevolmente il lessico sacrificale, privandolo dei suoi contenuti più precisi: basti pensare ad esempio al termine πρόσφαγμα, «sacrificio preliminare», impiegato qui al v.1174 ed in *IT* 243, 458 (vd. *supra* ad v. 1174) con il semplice valore di «sacrificio», svuotando di

<sup>272</sup> *E. IT* 1153s. ποῦ ἴσθ’ ἢ πυλωρὸς τῶνδε δωμάτων γυνή / Ἑλληνίς; ἦδη τῶν ξένων κατήρξατο; merita tuttavia qualche attenzione in più. Se al v. 1154 κατάρχομαι fa riferimento ai riti preliminari, che Ifigenia al v. 40 ha già dichiarato essere suo compito, il verso successivo ἀδύτοις ἐν ἀγνοίς σῶμα λάμπονται πυρί; va espunto poiché sarebbe strano che nello stesso flusso di pensieri Toante si chieda se gli stranieri sono già stati consacrati per il sacrificio e, immediatamente dopo, se già i loro corpi bruciano sulle pire: soluzione adottata da quasi tutti gli editori. L’espunzione si può evitare o aggiungendo un τ’ dopo ἀδύτοις al v. successivo (Bothe), supponendo che Toante stia in qualche modo associando mentalmente le due diverse operazioni, oppure, a mio avviso, se si suppone che κατάρχω abbia qui il significato «sacrificare», in modo tale che lo stacco tra il κατάρχειν e il bruciare dei corpi sulle pire non sia così marcato, permettendo dunque con maggiore facilità una associazione tra le due idee. Vd. comunque Kiriakou 2006, 372, *ad. loc.*

<sup>273</sup> Per degli elenchi dettagliati di tali occorrenze vd. Henrichs 2000, 177s. note 14, 15.

<sup>274</sup> Henrichs 2000, 187.

<sup>275</sup> In questi versi dell’*Oreste* Elettra porta all’estremo i giudizi negativi circa l’operato di Apollo, già più volte ribaditi nel corso dell’*Elettra* (971, 979, 1190-1193, 1245s.), affermando che Apollo, ordinando l’uccisione di Clitemestra, li avrebbe «sacrificati». I commentatori hanno ben messo in evidenza l’estrema particolarità di tale metafora («a remarkable word to use of Apollo» [Willink 1986, 116 *ad loc.*], «a unique and violent metaphor for the normal ‘destroyed us’» [West 1987, 194 *ad loc.*]), ma uno studio approfondito del passo, con un’analisi delle altre occorrenze del verbo ἐκθύειν, si ha in Gould 2003, che legge tale metafora alla luce del precedente eschileo delle *Eumenidi*, dove Oreste viene descritto come vittima sacrificale delle Erinni (vv. 264s. e nel corso di tutto il primo stasimo): si tratta dunque di un altro caso di ‘dialogo’, da parte di Euripide, col grande predecessore, messo in atto stravolgendo, o portando all’estremo, forme e contenuti eschilei.

significato la particella πρό. Qualcosa di simile si trova nello stesso Eschilo, che, pur utilizzando la metafora sacrificale, nel corso dell'*Oresteia*, in maniera estremamente ricca, sfaccettata e densa di significati, impiega talvolta anch'egli tale lessico in via semplificata: si pensi ad esempio al termine προτέλεια, «sacrificio che precede il matrimonio», che in *A. Ag.* 65 ἐν προτελείοις perde il riferimento al matrimonio (ma vd. comunque Fraenkel 1950, II, 40s., secondo cui tale riferimento al non sarebbe del tutto inoperante, rimanendo ad un livello di suggestione: il termine προτέλεια, di solito collegato ad un contesto gioioso, in riferimento alle fasi iniziali del combattimento ne sottolineerebbe, per contrasto, la drammaticità).

Alla luce di tutto ciò ritengo dunque possibile che Euripide abbia impiegato il verbo κατάρχω in *El.* 1222 in maniera semplificata, privandolo del riferimento specifico ai riti che precedevano il sacrificio e utilizzandolo semplicemente nell'accezione di «sacrificare».

**V. 1224: ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσά σοι.** Questo è il testo stampato da Diggle e Basta Donzelli, che risale alla seconda fase di correzione operata da Triclinio sul codice L: esso dà luogo ad un dimetro giambico. La prima mano di L reca infatti il testo ἐγὼ δ' ἐπεκέλευσά σοι, ametrico, in cui il semplice intervento di Triclinio restaura agilmente il metro. Vi sono tuttavia delle considerazioni da fare. Ai vv. 1235ss. dell'*Oreste*, nel corso di una breve invocazione che Oreste, Elettra e Pilade rivolgono ad Agamennone, ricorrono espressioni molto simili ai nostri versi: *Or.* ἔκτεινα μητέρ' ... *Ηλ.* ἠψάμην δ' ἐγὼ ξίφους ... / *Πυ.* ἐγὼ δ<έ γ'> ἐπεκέλευσα κάπελυσ' ὄκνου. Colpisce qui l'uso, da parte di Elettra, della medesima affermazione usata in *El.* 1224 relativa al suo «toccare la spada» assieme al fratello al momento del matricidio, così come l'identità dell'esclamazione ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσα, pronunciata nell'*Elettra* da Elettra stessa, nell'*Oreste* da Pilade; non solo: le due esclamazioni condividono inoltre, in parte, gli stessi problemi di trasmissione, poiché così come in *El.* 1222 il testo tradito è ἐγὼ δ' ἐπεκέλευσα, tale è anche, parzialmente, in *Or.* 1236 (almeno da buona parte della tradizione, vd. Diggle in apparato. Willink 1986, 285 *ad loc.* attribuisce curiosamente la variante ἐπεκέλευσα che si legge in alcuni codici dell'*Oreste* proprio all'influsso di *El.* 1222), ed è corretto anch'esso, sempre da Triclinio, nell' ἐγὼ δ<έ γ'> ἐπεκέλευσα adottato da parte degli editori a partire da Porson. Sono tuttavia da considerare anche altre proposte, come quella di Musgrave 1797 ἐγὼ δ' ἐπε<γ>κέλευσά σοι: il verbo ἐπεγκελεύω costituisce una variante 'enfatica' del più comune ἐπικελεύω, e ricorre in Euripide in *Cycl.* 652; si tratterebbe di un aoristo senza aumento di un verbo composto, del cui impiego Denniston 201 *ad loc.*, ha dimostrato la

possibilità in tragedia, contandone almeno quattro occorrenze euripidee in passi in cui il testo è indiscutibilmente sano: *Hipp.* 761 ἐκδήσαντο, *Supp.* 54 προθέμαν, *Tro.* 598 ἔκφυγεν, *Ba.* 131 ἐξανύσαντο. La corruzione potrebbe essersi originata proprio per la particolarità di tale aoristo, trasformato, attraverso la semplice omissione di un gamma, nel regolare aoristo del più comune sinonimo ἐπικελεύω. Ritengo dunque che la proposta di Musgrave oltre a correggere il testo in maniera del tutto economica, lo arricchisca in misura maggiore rispetto all'altrettanto agile e parimenti risolutivo intervento di Triclinio. Quest'ultimo è, in realtà, preferito dallo stesso Denniston (200): l'abbinamento δέ γε è infatti impiegato spesso nei dialoghi, anche tragici, a sottolineare una risposta enfatica rispetto ad una precedente affermazione, proprio come in *El.* 1222 ed *Or.* 1236: cf. e.g. *A. Cho.* 921s. Κλ. ἄλγος γυναιξίν ἀνδρὸς εἶργεσθαι, τέκνον. / *Or.* τρέφει δέ γ' ἀνδρὸς μόχθος ἡμένας ἔσω, *S. Ai.* 1150s. e vd. Denniston *GP* 153s. Altra proposta sarebbe quella di Nauck 1854 ἐγὼ δ' ἐπε<νε>κέλευσα, che restaura il metro inserendo il regolare aoristo con aumento di ἐπεγκελεύω: anch'essa semplice e plausibile, poiché la sillaba <νε> sarebbe caduta per assonanza con la precedente e la successiva.

Tra le tre proposte prediligo ἐγὼ δ' ἐπε<γ>κέλευσα, del Musgrave, accolta già da Nauck 1871, Wecklein 1898 e Murray, sebbene la correzione di Triclinio sia anch'essa attraente e plausibile, se non altro per l'appropriatezza del nesso δέ γε in tale contesto. Adotterei inoltre tale correzione tanto in *E. El.* 1222 quanto in *Or.* 1236.

**V. 1226: δεινότατον παθέων ἔρεξα.** ἔρεξα è correzione di Seidler 1813 per il tràdito ἔρεξας, accolta da Diggle. Inoltre, in L, il verso è attribuito al Coro, mentre Diggle segue la proposta, sempre di Seidler, di attribuirlo ad Elettra, che parlerebbe dunque in prima persona, affermando di aver compiuto, ella stessa, la più terribile delle azioni (sul significato di πάθος in questo verso vd. nota di Denniston *ad loc.*, 201). Secondo il testo tràdito invece, sarebbe il Coro a rivolgere ad Oreste tale 'accusa'. Tuttavia, come si è visto sopra (pp. 219ss.) se si attribuisse al Coro una tale affermazione, essa sarebbe in contrasto quantomeno con il verso 1189, dove invece lo stesso Coro aveva parlato del matricidio come di un'azione giusta (πατρὸς δ' ἔτεισας φόνοσ δικαίως): pertanto Denniston proponeva di attribuire 1226 (e 1232) ad un singolo coreuta in modo tale da evitare la contraddizione (ma sull'inappropriatezza di tale scelta vd. *supra* ad v. 1189). Tale incoerenza viene comunque ammessa nel testo della Basta Donzelli sulle orme di Weil 1868 e 1877, Wecklein 1898 e Murray: l'editrice mantiene, per il v. 1226, il testo e l'attribuzione dei manoscritti, e di conseguenza attribuisce al Coro anche il v. 1232, con Kirchhoff 1855 (vd. *infra ad loc.*). L'oscillazione del Coro che si avrebbe qualora si

accettasse tale assetto testuale, non sarebbe ad ogni modo del tutto ingiustificata: troverebbe anzi una sua ragion d'essere proprio nella luce ambigua in cui il matricidio stesso è presentato (vd. *supra*, pag. 217ss., Papadimitropoulos 2008, 124ss., O'Brien 1964, 30s., 38s.). Tuttavia, ritengo che un'attribuzione ad Elettra del v. 1226 (e, conseguentemente, anche del v. 1232 per ragioni di simmetria) sia più confacente all'andamento del *kommos*, dove a spiccare sono proprio il pentimento e la disperazione dei due fratelli: in quest'ottica, affermazioni come quella del v. 1226 (e del v. 1232, se vi si interpreta il sostantivo τέρμα non nell'accezione di «fine» ma nel significato di «coronamento», vd. *infra ad loc.*), risultano particolarmente appropriate ad Elettra, che ha realizzato la portata e la gravità dell'azione compiuta, di cui già al v. 1182 si era assunta la piena responsabilità (δακρύτ' ἄγαν, ὃ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ). Resta da capire se, attribuendo il verso ad Elettra, sia opportuno mantenere il testo tràdito ἔρεξας, come suggerito da Cropp 181, o volgere il verbo alla prima persona singolare accettando la proposta ἔρεξα di Seidler, con Diggle. Tale correzione risulta plausibile alla luce della sua semplicità, ma non è forse necessaria: sebbene le affermazioni di Elettra nei versi immediatamente precedenti (1223s. «Io ti ho esortato ed ho toccato la spada assieme a te») possano avere come plausibile corollario l'esclamazione «ho compiuto la più terribile delle azioni», un uso della seconda persona al v. 1226 non risulterebbe inappropriato, poiché è ad Oreste che Elettra si sta rivolgendo in questi versi (cf. 1224 σοί). Come ben messo in evidenza da Cropp 181, «El. is already addressing Orestes and now she laments the horror of the deed which *her* urging (1224-5; cf. 1204-5) forced *him* to enact»: ella infatti, fin dall'inizio del *kommos* (v. 1182 αἰτία δ' ἐγώ), si presenta più come 'mandante' che come principale esecutrice dell'atto materiale, di cui semmai in questi versi si mostra come collaboratrice (v. 1225 ξίφους τ' ἐφηγάμων ἅμα). Risulta dunque arduo decidere tra le due opzioni: ma in mancanza di argomentazioni decisive a favore dell'una o dell'altra, ritengo metodico far pendere l'ago della bilancia a favore del testo tràdito ἔρεξας, che, come si è appena visto, risulta pienamente intellegibile ed appropriato.

**V. 1231 φάρσα τάδ' ἄμφιβάλλομεν.** Nel momento in cui Elettra canta i versi 1230-1232, assieme ad Oreste copre pietosamente le membra di Clitemestra con un mantello, con grande effetto scenico.

Il testo φάρσα τάδ' che si legge in tutte le edizioni è correzione di Kirchhoff 1855 per il tràdito φάρσα γ', con il quale il verso sarebbe carente di una sillaba breve per completare il dimetro giambico, accettata da tutti gli editori. Altra proposta che potrebbe essere presa in considerazione è quella di Seidler 1813 φάρσα σέ γ', che presuppone tuttavia anche la

correzione dei dativi φίλαι ... φίλαι al verso 1230<sup>276</sup> nell'accusativo φίλαν ... φίλαν. Il verbo ἀμφιβάλλω può infatti essere costruito sia con il doppio accusativo che con l'accusativo della cosa e il dativo della persona (vd. LSJ<sup>9</sup> 89, I, s.v.), ma la proposta non risulta economica e, soprattutto, l'uso del deittico implicato dalla correzione di Kirchhoff è senz'altro più confacente alla luce della realizzazione scenica di questi versi. Sempre che si debba supporre una scenografia realistica, il mantello con cui Elettra ed Oreste coprono Clitemestra (con ogni probabilità quello con cui Oreste racconta di essersi velato gli occhi al momento di uccidere la madre, v. 1221) potrebbe essere stato portato in scena da uno dei due fratelli durante la loro entrata ai vv. 1172-1176, poggiato poi a terra senza che, nel corso del canto, vi cadesse l'attenzione del pubblico ed infine impiegato alla fine dell'amebeo per coprire il corpo della madre.

**V. 1232 τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.** Poiché il verso corrispondente della strofe è con ogni probabilità pronunciato da Elettra, necessità di simmetria inducono ad accettare per questo verso l'assegnazione ad Elettra tramandata da L, mentre Weil 1868 e 1877, Wecklein 1898 Murray e attualmente Basta Donzelli, che invece al v. 1226 avevano mantenuto l'attribuzione al Coro del codice L, danno necessariamente al Coro anche 1232, con Kirchhoff 1855.

Dal momento che è Elettra a pronunciare questo verso, il sostantivo τέρμα che vi figura va necessariamente interpretato non nell'accezione più comune di «end, limit» (LSJ<sup>9</sup> 1777, II s.v.; cf. e.g. E. fr. 211) bensì in quella di «culmination, highest point» (LSJ<sup>9</sup> 1777, II.3 s.v.): Elettra afferma dunque che il matricidio è stato il «culmine di grandi sciagure (τέρμα κακῶν μεγάλων) per la casa», così come Ecuba, in *Tro.* 1272s. τοῦτο δὴ τὸ λοισθιον / καὶ τέρμα πάντων τῶν ἐμῶν ἤδη κακῶν, dichiara che la schiavitù al servizio di Odisseo è il «coronamento e il culmine di tutti i (suoi) mali», cf. la traduzione di Barlow 1986, 149 «this is now the ultimate and final outcome of all my sufferings». Sarebbe infatti fuori luogo se, in un tale momento di prostrazione e disperazione per l'atto appena compiuto, Elettra lo definisse come la «fine dei mali per la casa».

Denniston 202 dedica un'approfondita nota al significato di τέρμα in questo verso nonché al tipo di genitivo che da esso può dipendere (oggettivo, come ad esempio in A. *Eum.* 746 ἀγγόνης τέρματα, oppure un normale genitivo di specificazione) optando, alla fine, per il significato a suo avviso più naturale di «fine, termine»: «it is, however, far more natural to take τέρμα κακῶν as 'the end of sorrows'». Tale scelta gli è possibile in quanto attribuisce il v. 1232, assieme al v. 1189, ad un singolo coreuta: una tale professione di ottimismo, del

<sup>276</sup> Il primo ad interpretare come dativi i termini φίλαι ... φίλαι che si leggono in L in corrispondenza di questo verso fu Reiske 1754.

tutto fuori luogo sulla bocca di Elettra, risulta in linea con l'affermazione del v. 1189 per cui Clitemestra avrebbe giustamente scontato la pena per l'uccisione di Agamennone (πατρός δ' ἔτεισας φόνοϋ δικαίως); sarebbe invece in eccessivo contrasto con altre affermazioni in cui il Coro prende decisamente le distanze dal matricidio, in particolare vv. 1187s., 1201-1205 ma, a suo avviso, soprattutto il v. 1226 che egli attribuiva al Coro nella sua interezza (stampandovi la correzione di Seidler ἔρεξας): di qui la sua propensione per un «single speaker»<sup>277</sup>, ma in merito alla difficoltà di tale ipotesi vd. *supra* ad v. 1189. Attribuendo invece il verso all'intero Coro, con Basta Donzelli, il sostantivo τέρμα potrebbe mantenere una ambiguità di significato, in linea con il giudizio ambiguo che il Coro sembra dare del matricidio nel corso del *kommos* e che, in ultima analisi, emerge dal trattamento stesso della materia mitica operato da Euripide in questa tragedia (vd. *supra* pag. 217ss.). L'attribuzione del verso ad Elettra dirime tuttavia la questione, obbligando ad intendere τέρμα nel senso di «culmine» come in E. *Tro.* 1272.

---

<sup>277</sup>Denniston 191.



*Il kommos (vv. 1177-1232): testo e traduzione.*

στρ.α

Ορ. ἰὼ Γᾶ καὶ Ζεῦ πανδερκέτα  
βροτῶν, ἴδετε τάδ' ἔργα φόνι-  
α μυσάρᾳ, δίγονα σώματ' ἐν  
χθονὶ κεχύμενα πλαγαῖ <λυγρᾷ> 1180  
χερὸς ὑπ' ἐμᾶς, ἄποιν' ἐμῶν  
πημάτων <  
>.

Ηλ. δακρύτ' ἄγαν, ὃ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ.  
διὰ πυρὸς ἔμολον ἅ τάλαινα ματρὶ τᾷδ',  
ἃ μ' ἔτικτε κούραν.

<Χο.> ἰὼ τύχας, σᾶς τύχας, 1185  
μᾶτερ τεκοῦσ' <ἄλαστα>,  
ἄλαστα μέλεα καὶ πέρα  
παθοῦσα σῶν τέκνων ὑπαί.  
πατρὸς δ' ἔτεισας φόνον δικαίως.

ἀντ. α

Ορ. ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι' 1190  
ἄφατα, φανερά δ' ἐξέπρα-  
ξας ἄχεα, φόνια δ' ὄπασας  
λάχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος.  
τίνα δ' ἐτέραν μὸλω πόλιν;  
τίς ξένος, τίς εὐσεβῆς 1195  
ἐμὸν κᾶρα προσόψεται  
ματέρα κτανόντος;

**1180** χθονὶ κεχύμενα πλαγαῖ <διπλᾷ> Diggle, <λυγρᾷ> vel <πικρᾷ> ego : χθονὶ κείμενα πλαγαῖ L || **1181** lac. post πημάτων indicavit Seidler 1813 || **1185** <Χο.> Kirchhoff 1867 || **1186** <ἄλαστα> Grotfend 1841 || **1187** μέλεα Heath 1762, μελέα L || **1190** δίκαι' Murray, δίκαν L || **1191** ἐξέπραξας Tr., ἐξεπράξω L<sup>sl</sup>, P || **1192** φόνια P, φοινία L || **1193** λάχε' Weil 1868, λέχε' Tr., λεχέ L : γᾶς Tr., γᾶς L

- Ηλ. ἰὼ ἰὼ μοι. ποῖ δ' ἐγώ, τίν' ἐς χορόν,  
 τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται  
 νυμφικὰς ἐς εὐνάς; 1200
- Χο. πάλιν πάλιν φρόνημα σὸν  
 μετεστάθη πρὸς αὔραν·  
 φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότε οὐ  
 φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,  
 φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα. 1205
- στρ.β  
 <Ορ.> κατεῖδες οἶον ἅ τάλαιν' ἔξω πέπλων  
 ἔβαλεν ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν,  
 ἰὼ μοι, πρὸς πέδωι  
 τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ.
- Χο. σάφ' οἶδα· δι' ὀδύνας ἔβας,  
 1210  
 ἰήιον κλύων γόον  
 ματρὸς ἅ σ' ἔτικτεν.
- ἀντ. β  
 Ορ. βοὰν δ' ἔλασκε τάνδε, πρὸς γένυν ἐμὰν  
 1215  
 τιθεῖσα χεῖρα· τέκος ἐμόν, λιταίνω.  
 παρήιδων τ' ἐξ ἐμᾶν  
 ἐκρίμαθ', ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος.
- Χο. τάλαινα. πῶς <δ'> ἔτλας φόνον  
 1220  
 δι' ὀμμάτων ἰδεῖν σέθεν  
 ματρὸς ἐκπνεούσας;

**1198** χορόν Tr., χῶρον L || **1199** με add. Tr., om. L || **1201** Χο. Camper 1831, Ορ. L || **1205** οὐ θέλοντα Seidler 1813, οὐκ ἐθέλοντα L || **1206** <Ορ.> Tr. : ἔξω Seidler 1813, ἐῶν L || **1207** φοναῖσιν Seidler 1813, φοναῖς L || **1209** τακόμαν Seidler 1813, τὰν κόμαν L || **1210** Χο. Kirchhoff 1867, Ηλ. L || **1215** χεῖρα Seidler 1813, χέρας Tr., L<sup>2</sup>, P || **1216** παρήιδων Seidler 1813, παρηίδων L || **1218** <δ'> Weil 1868

στρ. γ

Ορ. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς  
φασγάνωι κατηρξάμαν  
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.

Ηλ. ἐγὼ δ' ἔπε<γ>κέλευσά σοι  
ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα. 1225  
δεινότατον παθέων ἔρεξας.

ἀντ. γ

<Ορ.> λαβοῦ, κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις  
<καὶ> καθάρμοσον σφαγᾶς.  
φονέας ἔτικτες ἄρά σοι.

Ηλ. ἰδού, φίλαι τε κοῦ φίλαι 1230  
φάρεα τάδ' ἀμφιβάλλομεν,  
τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.

**1221** κόραις P<sup>pc</sup>, κόμαις L : ἐμαῖς Seidler 1813, ἐμαῖσι LP || **1222** κατερξάμαν L<sup>pc</sup>, κατερξάμην L<sup>ac</sup> ||  
1224 δ' ἔπε<γ>κέλευσά Musgrave 1778, δ' ἐπεκέλευσα L || **1226** Ηλ. Seidler 1813, Xo. L || **1227**  
<Ορ.> Seidler 1813 || **1228** <καὶ> Seidler 1813 || **1231** τάδ' Kirchoff 1867 γ' L

*Strofe a*

- OR. Ahimé o Terra, e Zeus che tutto vedi  
dei mortali, guardatelo questo atto sanguinoso,  
empio, due corpi  
riversati a terra per il doloroso colpo della scure, 1180  
opera della mia mano, ammenda  
per mie pene ...  
...
- EL. Sì, davvero lacrimevole, o fratello, e la colpa è mia.  
Me sciagurata, arsi d'odio contro di lei, mia madre,  
che mi generò: io, sua figlia!
- CO. Ahimé che sorte, la tua sorte, 1185  
o madre: hai generato figli esecrabili,  
e pene esecrabili hai patito da loro.  
Ma giusta fu la punizione per l'assassinio del padre.

*Antistrofe a*

- OR. O Febo, giustizia indicibile vaticinasti, 1190  
ma dolori ben visibili  
richiedesti, dandomi un destino di assassino  
lontano dalla terra dell'Ellade.  
In quale città straniera mi recherò?  
Quale ospite, quale pio amico 1195  
oserà levare lo sguardo sul mio capo,  
il capo di un matricida?

EL. Ahimé, ahimé! Dove andrò, a quali danze potrò ora unirmi,  
in quale matrimonio? Quale sposo mi accoglierà  
nel letto nuziale? 1200

CO. Di nuovo, di nuovo la tua mente  
è mutata al soffio del vento.  
Pensieri pii nutri adesso,  
ma empì allora, terribili atti hai compiuto,  
e tuo fratello non voleva. 1205

*Strofe β.*

OR. Vedesti come la sventurata fuori dal peplo  
cacciò il seno, e lo mostrò, mentre veniva uccisa,  
ahimé, gettando al suolo  
le sue membra di madre? E io mi scioglievo...  
CO. Lo so bene. Dolore ti prese, 1210  
sentendo il grido piangente  
della madre che ti generò.

*Antistrofe β.*

OR. Questo grido levò,  
accarezzando con la mano la mia gota:  
«Figlio mio, ti supplico!»,  
e pendeva dalle mie guance, 1215  
tanto che le mie mani  
vacillarono nel colpo.  
CO. Oh, sventurata! E come potesti  
vedere con i tuoi stessi occhi  
lo scempio della madre che spirava? 1220

*Strofe γ.*

OR. Io, coprendomi gli occhi con un mantello,  
sacrificavo con la spada  
spingendola nel collo della madre.

EL. Io invece ti incitai,  
e anch'io toccai la spada assieme a te.  
Hai compiuto la peggiore delle azioni.

1225

*Antistrofe γ.*

OR. Su, nascondi le membra della madre con un peplo  
e ricomponi il corpo straziato.  
Hai generato, sì, i tuoi assassini.

EL. Ecco, ci fossi cara o no,  
poniamo questo manto attorno a te,  
termine di grandi mali per la casa.

1230

**Il kommos (vv. 1177 – 1232): interpretazione metrica.**

**Strofe e antistrofe α, vv. 1177-1189 = 1190-1205.**

1177 ∪ – – † – – † – ∪ –	1190 ∪ – – † ∪ – † – – –	ba mol cr
1178 ∪ – ∪ ∪ † ∪ – ∪ ∪	1191 ∪ ∪ ∪ ∪ † – ∪ –	2ia / ia cr
1179 ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	1192 ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	2ia
1180 ∪ ∪ ∪ ∪ † – – ∪ –	1193 ∪ ∪ ∪ – † – – ∪ –	2ia
1181 ∪ ∪ ∪ – † ∪ – ∪ –	1194 ∪ ∪ ∪ – † ∪ – ∪ –	2ia
1181a – ∪ – <∪ – ∪ –>	1195 – ∪ – ∪ – ∪ –	lec
	1196 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	2ia
	1197 – ∪ – ∪ – –	lec
1182 ∪ – ∪ – † – – ∪ – † ∪ – ∪ –	1198 ∪ – ∪ – † – – ∪ – † ∪ – ∪ –	3ia
1183 ∪ ∪ ∪ ∪ † – – ∪ – † ∪ – ∪ –	1199 ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	3ia
1184 – ∪ – ∪ – –	1200 – ∪ – ∪ – –	ith
1185 ∪ – ∪ – † – ∪ –	1201 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	ia cr / 2ia
1186 ∪ – ∪ – † <∪ – –>	1202 ∪ – ∪ – † ∪ – –	ia ba
1187 ∪ – ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	1203 ∪ – ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	2ia
1188 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	1204 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	2ia
1189 ∪ – ∪ – † – ∪ – ∪ – –	1205 ∪ – ∪ – † – ∪ – † ∪ – –	ia cr ba

**Strofe e antistrofe β, vv. 1206-1212 = 1214-1220**

1206 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ – † – – ∪ –	1214 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	3ia
1207 ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	1215 ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – –	2ia ba
1208 ∪ – – † – ∪ –	1216 ∪ – – † – ∪ –	ba cr
1209 ∪ – ∪ ∪ † ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	1217 ∪ – ∪ – † ∪ ∪ ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	3ia
1210 ∪ – ∪ ∪ † ∪ – ∪ –	1218 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	2ia
1211 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	1219 ∪ – ∪ – † ∪ – ∪ –	2ia
1212 – ∪ – ∪ – –	1220 – ∪ – ∪ – –	ith

**Strofe e antistrofe γ, vv. 1221-1226 = vv. 1227 – 1232**

1221	υ- υ υυ  υ - υ -  - - υ -	1227	υ- υ -  υ υυ υ -  υ - υ -	3ia
1222	- υ - υ - υ -	1228	- υ - υ - υ -	lec
1223	- υυ υ -  υ - υ -	1229	υ υυ υ -  υ - υ -	2ia
1224	υ - υ -   υ - υ -	1230	υ - υ -   υ - υ -	2ia
1225	υ - υ -   υ - υ -	1231	υ υυ υ -   υ - υ -	2ia
1226	- υ υ - υυ - υ - -	1232	- υ υ - υυ - υ - -	decas. alc.



## Sigle

<b>L</b>	Laurentianus plut. 32.2, saec. XIV
<b>L<sup>ac</sup></b>	L ante correctionem
<b>L<sup>pc</sup></b>	L post correctionem
<b>L<sup>sl</sup></b>	L supra lineam
<b>&lt;L&gt;</b>	Codicis L lectio e P colligitur
<b>L<sup>?</sup></b>	L non certo legitur
<b>Tr.</b>	Demetrius Triclinius, emendator codicis L
<b>P</b>	Laurentianus conv. soppr. 172 et Palatinus gr. 287, saec. XIV, apographum codicis L
<b>P<sup>ac</sup></b>	P ante correctionem
<b>P<sup>pc</sup></b>	P post correctionem

## Abbreviazioni bibliografiche

- ADAMS 1935: S. M. Adams, *Two Plays of Euripides*, «CR» 49 (1935) 118-112.
- ADLER: A. Adler (ed.), *Suidae Lexicon*, I-V, Lipsiae 1928-1938.
- ALBINI 1977: U. Albinì, *Compattezza nelle Coefore di Eschilo*, «Dioniso» 48 (1977) 75-84.
- ALBINI 1996: U. Albinì, *Per rileggere l'Elettra euripidea*, «PP» 51 (1996) 95-102.
- AHLBERG 1971: G. Ahlberg, *Prothesis and ekphora in Greek geometric art*, Göteborg 1971.
- ALEXIOU 1974: M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.
- ALLAN 2008: W. Allan, *Euripides. Helen*, Oxford 2008.
- ALLEN - HALLIDAY - SIKES 1936: T.W. Allen, W.R. Halliday, E.E. Sikes, *The Homeric hymns*, Oxford 1936.
- ALOUX 2012: J. Aloux, *Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les Choéphores et les deux Électre*, «Lexis» 30 (2012) 227-242.
- ARCH. HOM.: F. Matz, H. G. Buchholz (edd.), *Archaeologia Homérica: die Denkmäler und die frūgriechische Epos*, Göttingen 1967 –.
- ARNOTT 1973: W. G. Arnott, *Euripides and the unexpected*, «G&R» 20 (1973) 49-64.
- ARNOTT 1977: W. G. Arnott, *Swan songs*, «G&R» 24 (1977) 149-153.
- ARNOTT 1981: W. G. Arnott, *Double the Vision. A reading of Euripides' Electra*, «G&R» 28 (1981) 179-192.

- ARNOTT 1982: W. G. Arnott, *Offstage cries and the choral presence. Some challenges to theatrical conventions in Euripides*, «Antichthon» 1982 (16) 35-43.
- ARNOTT 1984-1985: W. G. Arnott, *Alcune osservazioni sulle convenzioni teatrali dei cori Euripidei*, «Dioniso» 55 (1984-1985), 147-155.
- ARNOTT 1986: W. G. Arnott, *Electra's musical swan*, in AA. VV., *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*, vol. I, Roma 1986, 27-31.
- ARNOULD 1990: D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature greque d'Homère à Platon*, Paris 1990.
- ARRIGHETTI 1964: G. Arrighetti, *Vita di Euripide*, Pisa 1964.
- AUSTIN 1967: C. Austin, *De nouveaux fragments de l'Érechthée d'Euripide*, «RecPap» 4 (1967), 11-67.
- AVEZZU' – CERRI 2008: G. Avezzu', G. Cerri (a c. di), *Sofocle. Edipo a Colono*, Milano 2008.
- AVEZZU' – PUCCI 2008: G. Avezzu', P. Pucci (a c. di), *Sofocle. Filottete*, Milano 2008.
- BAIN 1977: D. Bain, *[Euripides], Electra 518-544*, «BICS» 24 (1977) 104-116.
- BAIN 1981: D. Bain, *Masters, servants and orders in Greek tragedy. A study of some aspects of dramatic technique et conventions*, Manchester 1981.
- BAIN 1982: D. Bain, *Rec. a G. Basta Donzelli, Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978, «CR» 32 (1982), 272-273.
- BARKER 2007: A. B. Barker, *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in P. Volpe Cacciatore (a c. di) *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica. Atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco*, Napoli 2007.

- BARLOW 1986: S. A. Barlow, *Euripides. Trojan Women*, Warminster 1986.
- BARLOW 2008: S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London 2008<sup>3</sup>.
- BARNES 1694: I. Barnes, *Euripidis quae extant omnia...* Cantabrigiae 1694.
- BARRETT 1964: W. S. B. Barrett, *Euripides, Hippolytos*, Oxford 1964.
- BARRETT 2007: W. S. B. Barrett, *Greek lyric, tragedy, and textual criticism. Collected papers*, Oxford 2007.
- BARRINGER 1995: J. M. Barringer, *Divine escorts. Nereids in archaic and classical Greek art*, Ann Arbor 1995.
- BASTA DONZELLI: G. Basta Donzelli, *Euripides. Electra*, Stuttgart 1995.
- BASTA DONZELLI 1978: G. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.
- BASTA DONZELLI 1980: G. Basta Donzelli, *Euripide, Elettra 518-544*, «BICS» 27 (1980) 109-119.
- BASTA DONZELLI 1989: G. Basta Donzelli, *Euripide, Elettra. Dai codici alle prime edizioni a stampa*, «Boll.Class» 10 (1989) 70-105.
- BASTA DONZELLI 1991: G. Basta Donzelli, *Sulla distribuzione delle battute nell'Elettra di Euripide*, «Boll. Class» 12 (1991) 5-35.
- BASTA DONZELLI 1991a: G. Basta Donzelli, *Sulle interpolazioni nell'Elettra di Euripide*, «Eikasmos» 2 (1991) 107-122.
- BASTA DONZELLI 1992: G. Basta Donzelli, *Osservazioni sul primo stasimo dell'Elettra di Euripide*, «Eikasmos» 3 (1992) 111-122.
- BASTA DONZELLI 1993: G. Basta Donzelli, *Note sulla monodia di Elettra*, «RFIC» 121 (1993) 272-284.

- BASTA DONZELLI 1995: G. Basta Donzelli, *Osservazioni sul secondo stasimo dell'Elettra di Euripide*, in L. Belloni, A. Milanese, A. Porro (edd.), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata*, II, Milano 1995, 883-897.
- BASTA DONZELLI 2008: G. Basta Donzelli, *Studi sul teatro antico*, Amsterdam 2008.
- BATTEZZATO 1995: L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
- BATTEZZATO 2005a: L. Battezzato, *The New Music of the Trojan Women*, «Lexis» 23 (2005) 73-104.
- BATTEZZATO 2005b: L. Battezzato, *La parodo dell'Ipsipile*, in G. Bastianini-A. Casanova, *Euripide e i papiri. Atti del convegno internazionale di studi*. Firenze, 10-11 giugno 2004, Firenze 2005, 169-203.
- BATTEZZATO 2010: L. Battezzato, *Euripide. Ecuba*, Milano 2010.
- BEAZLEY 1934: J. D. Beazley, Review of Friis Johansen, *Iliaden i tidlig graesk Kunst* «JHS» 54 (1934) 84-85.
- BERS 1974: V. Bers, *Enallage and Greek style*, Leiden 1974.
- BIEHL 1989: W. Biehl, *Euripides, Troades*, Heidelberg 1989.
- BLAYDES 1901: F. H. M. Blaydes, *Adversaria critica in Euripidem*, Halis Saxonum 1901.
- BLOMFIELD 1834: C. J. Blomfield, *Aeschylus. Choephoroe*, Londinii 1834.
- BLOMFIELD 1839: C.J. Blomfield, *Aeschyli Agamemnon*, Londini 1839<sup>5</sup>.
- BOARDMAN 1974: J. Boardman, *Athenian Black-Figure Vases*, Oxford 1974.
- BOECKH 1811-1821: A. Boeckh, *Pindari opera quae supersunt*, Lipsiae 1811-1821.

- BOND 1963: G.W. Bond, *Euripides. Hypsipyle*, Oxford 1963.
- BOND 1974: G. W. Bond, *Euripides' parody of Aeschylus*, «*Hermathena*» 118 (1974) 1-14.
- BOND 1980: G. W. Bond, *A Chorus in Hippolytus: Manuscript Text Versus Dramatic Realism*, «*Hermathena*» 129 (1980) 59-63.
- BOND 1981: G. W. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981.
- BORCHHARDT 1977: H. Borchhardt, *Arch. Hom. E*, Gottingen 1977.
- BORNMANN 1993: F. Bornmann, *Simmetria verbale e concettuale nelle responsioni dei canti strofici in Euripide*, in R. Pretagostini (a c. di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, vol. II, Roma 1993, 565-576.
- BOTHE: F. H. Bothe, *Poetae Scaenici Graecorum*, I-II, Lipsiae 1825-1826 (*El.* 1826).
- BOTHE 1802: F. H. Bothe, *Euripides' Werke verdeutscht*, Berlinii et Stetinae 1802 -1803 (*El.* 1802).
- BOWRA 1963: C. Bowra, *Arion and the Dolphin*, «*MH*» 20 (1963) 121-134.
- BREITENBACH 1934: W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der Euripideischen Lyrik*, Hildesheim 1934.
- BROADHEAD 1950: H. D. Broadhead, *Notes on Tragic Poets*, «*CQ*» 44 (1950), 121S.
- BROADHEAD 1960: H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Oxford 1960.
- BROWN 1974: S.G. Brown, *Metrical innovations in Euripides' later plays*, «*AJPh*» 95 (1974) 207-234.
- BRUSSICH 1976: G. F. Brussich, *La danza dei delfini in Euripide, nello pseudo-Arione e in Livio Andronico*, «*QUCC*» 21 (1976) 53-56.

- BUIJS 1985: J. A. J. M. Buijs, *Studies in the lyric metres of Greek tragedy*, «[Mnemosyne](#)» 38 (1985) 62-92.
- BURKERT 1966: W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, «GRBS» 7 (1966), 87-121.
- BURKERT 1972: W. Burkert, *Homo necans*, Berlin 1972.
- BURKERT 1977: W. Burkert, *Griechische Religion der archaische und classischen Epoche*, Stuttgart 1977.
- BURKERT 1985: W. Burkert, *Greek Religion*, Warminster 1985, <sup>1</sup>1977.
- BURKERT 2010: W. Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, ed. italiana con aggiunte dell'autore a c. di G. Arrigoni, Milano 2010.
- BURGESS 1978: A. Burgess, *Ernest Hemingway and his world*, London 1978.
- BURNETT 1971: A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1977.
- BURNETT 1998: A. P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998.
- CALAME 1977: C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grece archaique*, Roma 1977.
- CALAME 1983: C. Calame, *Alcman*, Romae 1983.
- CALLEN KING 1980: K. Callen King, *The Force of Tradition: the Achilles Ode in Euripides' Electra*, «TAPhA» 110 (1980) 195-212.
- CAMPER 1831: P. Camper, *Euripidis Electra*, Lugduni Batavorum 1831.
- CANNATÀ - FERA 1990: Maria Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Roma 1990.
- CANTER 1751: G. Canter, *Euripidis Tragoediae XIX...*, Antwerpiae 1751.
- CARPENTER 1991: T. H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, London 1991.

- CASSOLA 1975: F. Cassola, *Inni omerici*, Milano 1975.
- CERBO 1994: E. Cerbo, *Proodi e Mesodi nella teoria degli antichi e nella prassi teatrale*, Roma 1994.
- CERBO 2007: E. Cerbo, *Il coro delle φίλοι ζυνωιδοί e il 'rumore' del docmio nell'Oreste di Euripide*, «QUCC» 85 (2007) 117-123.
- CHADWICK 1996: J. Chadwick, *Lexicographica Graeca. Contributions to the Lexicography of Ancient Greek*, Oxford 1996.
- CHAPOUTHIER-MERIDIER 1973: F. Chapouthier - L. Meridier, *Euripide. Oreste*, Paris 1973.
- CHASE 1902: G. H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, «HSCP» 13 (1902), 61-127.
- CIANI - AVEZZÙ 1994: M. G. Ciani, E. Avezzi (a c. di), *Omero. Odissea*, Venezia 1994.
- CIG: A. Boeck (ed.), *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin 1828-1877.
- COCKLE 1987: W.E.H. Cockle, *Euripides. Hypsipyle*, Roma 1987.
- COHEN 1989: D. J. Cohen, *Seclusion, separation, and the status of women in classical Athens*, «G&R» 36 (1989) 3-15.
- COLLARD 1975: C. Collard, *Euripides. Supplices*, Groningen 1975.
- COLLARD 1975a: C. Collard, *Formal debates in Euripidean drama*, «G&R» 22 (1975) 58-71.
- COLLARD 1984: C. Collard, *Euripides. Suppliant women*, Warminster 1984.
- COLLARD 1991: C. Collard, *Euripides. Hecuba*, Warminster 1991.
- COLLARD – CROPP 2008: C. Collard, M. Cropp, *Euripides, Fragments: Aegeus-Meleager*, Cambridge, Mass., 2008.
- COLLARD-CROPP 2008a: C. Collard, M. Cropp, *Euripides, Fragments: Oedipus-Chrysippus*, Cambridge, Mass., 2008.



- COLLARD – CROPP – GIBERT 1995-2004: C. Collard, M. Cropp, J. Gibert, *Euripides. Select Fragmentary Plays*, I-II, Warminster 1995-2004.
- CONACHER 1967: D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto-London 1967.
- CONACHER 1981: D. J. Conacher, *Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama*, «AJPh» 102 (1981), 3-25.
- CONACHER 1988: D. J. Conacher, *Euripides. Alcestis*, Warminster 1988.
- CONOMIS 1964: N. C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, *Hermes* 92 (1964) 23-50.
- COUSLAND – HUME 2009: J. R. C. Cousland, J. R. Hume (edd.), *The Play of Text and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Leiden 2009.
- COOK 1983: R. M. Cook, *Art and Epic in Archaic Greece*, «BAB » 58 (1983) 1-10.
- CROPP: M.J. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- CROPP 2000: M.J. Cropp, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.
- CROPP – FICK 1985: M. Cropp, G. Fick, *Resolutions and Chronology in Euripides. The Fragmentary Tragedies*, London 1985.
- CSAPO 2003: E. Csapo, *The Dolphins of Dionysus*, in E. Csapo, M. C. Miller (ed.), *Poetry, Theory, Praxis: the social life of myth, word and image in ancient Greece. Essays in honour of William J. Slater*, Oxford 2003, 69-98.
- CSAPO 2009: E. Csapo, *New Music's Gallery of Images: the Dithyrambic First Stasimon of Euripides' Electra*, in COUSLAND – HUME 2009, 95-109.
- CURTI 2008: M. Curti, *La Niobe di Eschilo. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, tesi di laurea specialistica discussa a Pisa nel 2008, disponibile

all'indirizzo [http://etd.adm.unipi.it/ETD-db/ETD-browse?first\\_letter=C](http://etd.adm.unipi.it/ETD-db/ETD-browse?first_letter=C).

- CURTI 2012: M. Curti, *Echi letterari di pratiche magiche in Eschilo*, «Eikasmòs» 23 (2012) 67-85.
- DALE LMGD: A. M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968<sup>2</sup> (1948<sup>1</sup>).
- DALE MATC: A. M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, I-III, London 1971-1983.
- DALE 1954: A. M. Dale, *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954.
- DALE 1967: A.M. Dale, *Euripides. Helen*, Oxford 1967.
- DALE 1969: A.M. Dale, *Collected papers*, Cambridge 1969
- DAVIES 1987: M. I. Davies, *Aeschylus' Clytemnestra. Sword or Axe?*, «CQ» 37 (1987) 65-75.
- DAVIES 1998: M. I. Davies, *Euripides' Electra. The Recognition scene again*, «CQ» 48 (1998) 389-403.
- DE POLI 2011: M. De Poli, *Un colon ambiguo in Euripide e Timoteo*, «Eikasmòs» 22 (2011) 45-67.
- DE POLI 2011a: M. De Poli, *Le Monodie di Euripide. Note di critica testuale e analisi metrica*, Padova 2011.
- DELG: P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980.
- DENNISTON J. D. Denniston, *Euripides. Electra*, Oxford 1939.
- DENNISTON LI: J. D. Denniston, *Lyric Iambics*, in *Greek Poetry and Life. Essays presented to Gilbert Murray on his seventieth birthday*, Oxford 1936.
- DENNISTON GP: J. D. Denniston, *The Greek Particles*, Cambridge 1950 (<sup>1</sup>1934).
- DENNISTON – PAGE 1957: J. D. Denniston, D. L. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.
- DEGANI - BURZACCHINI E. Degani, G. Burzacchini, *Lirici greci. Antologia*,

- 2005: Bologna 2005<sup>2</sup>.
- DEVEREUX 1976: G. Devereux, *Dreams in Greek Tragedy: an Ethno-psychoanalytical Study*, Oxford 1976.
- DI BENEDETTO 1961: V. Di Benedetto, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, «Hermes» 89 (1961), 298-321.
- DI BENEDETTO 1965: V. Di Benedetto, *Euripidis Orestes*, Firenze 1965.
- DI BENEDETTO 1966: V. Di Benedetto, *Glosse...euripidee*, «Ann. Sc. Norm» 35 (1966), 313-320.
- DI BENEDETTO 1971: V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.
- DI BENEDETTO 1998: V. Di Benedetto, *Euripide, Le Troiane*, Milano 1998.
- DI BENEDETTO 2004: V. Di Benedetto, *Euripide. Baccanti*, Milano 2004.
- DI BENEDETTO – MEDDA 1997: V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- DIGGLE: J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, I-III, Oxford 1981-1994.
- DIGGLE, *Euripidea*: J. Diggle, *Euripidea*, Oxford 1994.
- DIGGLE *Studies*: J. Diggle, *Studies in the text of Euripides*, Oxford 1981.
- DIGGLE 1969: J. Diggle, *Marginalia Euripidea*, «PCPhS» 15 (1969), 30-59.
- DIGGLE 1970: J. Diggle, *Euripides. Phaethon*, Oxford 1970.
- DIGGLE 1973: J. Diggle, *The Supplices of Euripides*, «GRBS» 14 (1973), 241-269.
- DIGGLE 1974: J. Diggle, *On the 'Heracles' and 'Ion' of Euripides*, «PCPhS» 200 (1974), 3-36.
- DIGGLE 1977: J. Diggle, *Notes on the Electra of Euripides*, «ICS»

2 (1977) 110-124.

- DIGGLE 1978: J. Diggle, *On the Helen of Euripides*, in R. D. Dawe, J. Diggle, P. E. Easterling (edd.), *Dionysiaca. Nine studies in Greek Poetry*, Cambridge 1978.
- DIGGLE 1984a: J. Diggle, *On the Manuscript Text of Euripides, Medea: II, the Text*, «CQ» 34 (1984) 50-65.
- DIGGLE 1984b: J. Diggle, rec. M. L. West, *Greek Metre, Oxford 1982*, «CR» 34 (1984) 67-71.
- DIGGLE 1990: J. Diggle, rec. *Euripides, Phoenissae. Edited by D. J. Mastronarde*, Leipzig 1988, «CR» 40 (1990) 6-11.
- DIGGLE 1995: J. Diggle, *Notes on Euripides Hypsilyle*, «Eikasmos» 5 (1995), 39-44.
- DIMOCK 1977: G. Dimock, *Euripides' Hippolytus or Virtue Rewarded*, «YCS» 25 (1977) 239-258.
- DINDORF 1832-1840: L. Dindorf, *Euripidis Tragoediae, Oxonii 1832-1840*.
- DINDORF 1833: L. Dindorf, *Euripidis Tragoediae, II, 1833*.
- DINDORF 1830: L. Dindorf, *Poetae Scaenici Graecorum, I-II, Lipsiae 1830*.
- DINGEL 1969: J. Dingel, *Der 24. Gesang der Odyssee und die Elektra des Euripides*, «RhM» 112 (1969) 103-109.
- DISTILO 2010: N. Distilo, *E. El. 713. Una proposta di esegesi*, «Eikasmos» 21 (2010) 41-48.
- DISTILO 2011: N. Distilo, *Note critiche all'Elettra di Euripide*, «Sileno» 37 (2011) 185-200.
- DISTILO 2012: N. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide, I-II, Padova 2012*.
- DOBREE 1874: P. Dobree, *Adversaria ad poetas graecos maxime scaenicos*, Berolinii 1874.
- DODDS 1960: E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960<sup>2</sup>.

- DODDS 2005: E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano 2005<sup>2</sup> (ed. it. a cura di R. Di Donato, trad. it V. Vacca De Bosis).
- DOERPFELD 1902: W. Doerpfeld, *Thymele und Skene*, «Hermes» 37 (1902) 249-257.
- DOVER 1993: K. J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993.
- DUNBAR 1995: N. Dunbar, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- DUNN 1994: F. Dunn, *Euripides and the rites of Hera Akraia*, «GRBS» 35 (1994) 103-115.
- EASTERLING 1982: P. E. Easterling, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.
- EASTERLING 1988: P. E. Easterling, *Tragedy and Ritual*, «Mètis» 3 (1988), 87-109.
- EASTERLING 1997: P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- EDWARDS 1990: M. W. Edwards, *Neoanalysis and Beyond*, «CA» 9 (1990) 311- 325.
- ELMSLEY 1818: P. Elmsley, *Euripidis Medea*, Oxonii 1818.
- ERFURDT 1811: C. G. A. Erfurdt, *Ajax, Sophoclis Tragoediae*, VI, Lipsiae 1811 (ad v. 190).
- FARAONE 1985: C. Faraone, Aeschylus' «ὄμιος δέσμιος» and Attic Judicial Curse Tablets, «JHS» 105 (1985) 150-154.
- FARNELL 1932: L.R. Farnell, *The works of Pindar*, I-II, London 1932.
- FGrHist*: F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Berlin 1923-1930, Leiden 1940-1958.
- FILENI 2004: M. G. Fileni, *Docmi in responsione nella tragedia attica. Alcuni casi di restauro metrico*, «QUCC» 78, 2004, 85-88.

- FINGLASS 2007: P. J. Finglass, *Sophocles. Electra*, Cambridge 2007.
- FINGLASS <sup>1</sup>2007: P. J. Finglass, *Pindar. Pythian Eleven*, Cambridge 2007.
- FIRINU 2012: E. Firinu, *Studi sull'immaginario musicale di Euripide*, tesi dottorale discussa a Bologna il 17 maggio 2012 e reperibile sul sito web <http://amsdottorato.cib.unibo.it/4923>.
- FITTSCHEN 1975: K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus*, 1975.
- FIX 1843<sup>?</sup>: T. Fix, *Euripidis Fabulae*, Parisiis s. a. n. sed post. Nov. 1843.
- FOLEY 1981: H. P. Foley, *The conception of women in Athenian drama*, in E. P. Foley (ed.), *Women in Antiquity*, New York – London 1981.
- FOLEY 1985: H. P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.
- FOLEY 2001: H. P. Foley, *Female acts in Greek tragedy*, Princeton 2001.
- FOLEY 2003: H. P. Foley, *Choral identity in Greek tragedy*, «CPh» 98 (2003) 1-30.
- FOWLER 1967: B. H. Fowler, *Aeschylus' Imagery*, «C&M» 28 (1967) 1-74.
- FRAENKEL 1950: E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.
- FRAENKEL 1964: E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I-II, Roma 1964.
- FREERICKS 1883: H. Freericks, *De Aeschyli Supplicum choro*, Diss. Lips. 1883.
- FRIEDRICH 1953: W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos*, München 1953.
- FRIIS JOHANSEN 1934: K. Friis Joansen, *Iliaden i tidlig graesk Kunst*, Copenhagen, 1934.

- FRIIS JOHANSEN 1966: H. Friis Johansen, *Progymnasmata*, «C&M» 27 (1966) 39-64.
- FRIIS JOHANSEN – WHITTLE 1980: H. Friis Johansen, E. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, I – III, Copenhagen 1980.
- FRITZSCHE 1856: F. V. Fritzsche, *Dissertatio prima de Euripidis choris glyconaeo polyschematico scriptis*, Rostochii 1856.
- FURLEY – BREMER 2001: W. D. Furley, J. M. Bremer, *Greek Hymns*, I-II, Tübingen 2001.
- GARLAND 1985: R. Garland, *Greek and Roman way of death*, London 1985.
- GAROSI 1998: M. Garosi, *Goos Aretos* «AION» 20 (1998) 59-77.
- GARVIE 1970: A. F. Garvie, *The opening of the Choephoroi*, «BICS» 17 (1970) 79-91.
- GARVIE 1986: A. F. Garvie, *Aeschylus, Coephoroi*, Oxford 1986.
- GARVIE 2009: A. F. Garvie, *Aeschylus, Persae*, Oxford 2009.
- GÄRTNER 2005: T. Gärtner, *Verantwortung und Schuld in der Elektra des Euripides*, «MH» 62 (2005) 1-29.
- GELLIE 1981: G. Gellie, *Tragedy and Euripides' Electra*, «BICS» 28 (1981), 1-12.
- GENTILI 1977: B. Gentili, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «QUCC» 26 (1977) 7-51.
- GENTILI 1995: B. Gentili, (a c. di) *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- GENTILI - LOMIENTO 2003: B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.
- GI<sup>2</sup>: F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Firenze 2005<sup>2</sup>.
- GOHEEN 1955: R. Goheen, *Three studies in the Oresteia*, «AJPh»

76 (1955) 113-137.

- GOSTOLI 1990: A. Gostoli, *Terpander*, Roma 1990.
- GOFF 2000: B. Goff, *Try to Make it Real Compared to what? Euripides' Electra and the Play of Genres*, «ICS» 24-25 (1999-2000), 93-105.
- GOLDHILL 1986: S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- GOLDHILL 1994: S. Goldhill, *Representing democracy: women at the Great Dionysia*, in Osborne – Hornblower 2004, 244-256.
- GOULD 1973: J. Gould, *Hiketeia*, «JHS» 93 (1973) 74-103.
- GOW 1912: A. S. F. Gow, *On the meaning of the word θυμέλη*, «JHS» 32 (1912) 213-38.
- GOW 1952: A. S. F. Gow, *Thecritus*, I-II, Cambridge<sup>2</sup>1952.
- GOULD 2003: J. Gould, *Apollo's sacrifice: the limits of a metaphor in Greek tragedy*, «HSCPh» 101 (2003), 159-205.
- GRÉGOIRE 1938: H. Grégoire, *Sur un chœur d' Euripide*, «LEC» 7 (1938) 321-330.
- GREGORY 1999: J. Gregory, *Euripides, Hecuba*, Oxford 1999.
- GRENFELL - HUNT 1908: B.P. Grenfell, A.S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri*, VI, London 1908.
- GRIFFITH 1983: M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983.
- GRIFFITH 1998: M. Griffith, *The king and the eye: the rule of the father in Greek tragedy*, «PCPhS» 44 (1998), 20-84.
- GRIFFITH 1999: M. Griffith, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1998.
- GRIFFITH – MASTRONARDE 1990: M. Griffith, D. J. Mastronarde (edd.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative*



- Literature in Honor of Thomas Rosenmeyer*, Atlanta 1990.
- GRIMALDI 2000: M. Grimaldi, *Ritornelli nella tragedia*, in A. Garzia (ed.), *Idee e forme nel teatro greco*, Napoli 2000, 181-198.
- GUARDASOLE 2000: A. Guardasole, *Sul mesodo nella tragedia*, in A. Garzia (ed.), *Idee e forme nel teatro greco*, Napoli 2000, 181-198.
- GROTEFEND 1841: G. F. Grotefend, *Anordnung des Wechselgesanges in der Elektra des Euripides*, «Zeitschr. Für die Altertumswiss.» 117 (1841) 974-976.
- GROTIUS 1626: H. Grotius, *Excerpta ex tragoediis et comoediis Graecis tum quae extant, tum quae perierunt. Emendata et Latinis versibus reddita ab Hugone Grotio...*, Parisiis 1626.
- GRUBE 1941: G. M. A. Grube, *The Drama of Euripides*, London 1941.
- GÜNTHER 1988: H. C. Günther, *Euripides. Iphigenia Aulidensis*, Leipzig 1988.
- GÜTERBOCK 1957: H. G. Guterbock, *Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art*, «AJPh» 61 (1957) 62-71.
- GUZMÀN GUERRA 1976: A. Guzmàn Guerra, *Notas sobre la colometría, periodología y estructura estrófica en la lírica de Eurípides*, «CFC» 10 (1976) 63-100.
- GUZMÀN GUERRA 1981: A. Guzmàn Guerra, *Estudio de las series métricas de transición en los versos líricos de Eurípides*, Madrid 1981.
- HALL 1989: E. H. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- HALL 1995: E. H. Hall, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1995.
- HALL 1999: E. H. Hall, *Actor's song in tragedy*, in S. Goldhill-R. Osborne (ed.), *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge-New York 1999, 96-122.

- HALLERAN 1995: M. R. Halleran, *Euripides. Hippolytus*, Warminster 1995.
- HAMILTON 1987: R. Hamilton, *Cries within the tragic skene*, «AJPh» 108, 585-599.
- HAMMOND 1972: N. G. L. Hammond, *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*, «GRBS» 13 (1972) 387-450.
- HAMMOND 1988: N. G. L. Hammond, *More on Conditions of Production to the Death of Aeschylus*, «GRBS» 29 (1988) 5-33.
- HANSEN: P. A. Hansen (ed.), *Hesychii Alexandrini Lexicon*, III-IV, Berlin-New York, 2005- 2009.
- HARDIE 1985: P. R. Hardie, *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*, «JHS» 105 (1985) 11-31.
- HARTUNG 1849: J. A. Hartung, *Euripides' Werke. Orestes, Phönikerinnen*, Leipzig 1849.
- HARTUNG 1850: J. A. Hartung, *Euripides' Werke. Electra*, Leipzig 1850.
- HARTUNG 1852: J. A. Hartung, *Euripides' Werke. Iphigenia in Aulis, Kyklops, Andromache*, Leipzig 1852.
- HARDER 1995: M. A. Harder, *Right and Wrong in the Electras*, «Hermatena» 159 (1995), 15-31.
- HAUPT 1837: C. G. Haupt, *Aeschylus. Orestia pars I, Agamemnon*, Berolinii 1837.
- HE A. S. F. Gow - D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, Cambridge 1965.
- HEADLAM 1901: W. G. Headlam, *Transpositions of Words in Mss.*, «CR» 15 (1901) 98-108.
- HEADLAM 1907: W. G. Headlam, «JPh» 30, 1907, 290s.,314s.
- HEATH 1762: B. Heath, *Notae sive lectiones ad tragicorum Graecorum veterum Aeschyli Sophoclis Euripidis quae*

*supersun dramata*, Oxford 1762.

- HEATH 1999: J. Heath, *Disentangling the beast: humans and other animals in Aeschylus' Oresteia*, «JHS» 119 (1999) 17-47.
- HENRICHS 1994: A. Henrichs, "Why should I dance?": *Choral self-referentiality in Greek tragedy*, «Arion» 3 (1994-1995) 56-111.
- HENRICHS 1996: A. Henrichs, *Dancing in Athens, dancing on Delos. Some patterns of choral projection in Euripides*, «Philologus» 140 (1996) 48-62.
- HENRICHS 2000: A. Henrichs, *Drama and «dromena»: bloodshed, violence and sacrificial metaphor in Euripides*, «HSCPh» 100 (2000), 173-188.
- HERMANN 1798: G. Hermann, *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798.
- HERMANN 1808: G. Hermann, *Dissertatio de ellipsi et pleonasmō in Graeca lingua*, Berolinii 1808.
- HERMANN 1800: G. Hermann, *Euripidis Hecuba*, Lipsiae 1800.
- HERMANN 1816: G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae 1816.
- HERMANN 1827: G. Hermann, *Sophoclis tragoediae septem*, Londinii 1827.
- HERMANN 1831: G. Hermann, *Iphigenia in Aulide, Euripidis tragoediae*, I/2, Lipsiae 1831.
- HERMANN 1852: J. G. J. Hermann, *Aeschyli Tragoediae*, I-II, Lipsiae et Berolinii 1852.
- HERTZ 1960: R. Hertz, *Death and the right hand*, Glencoe 1960.
- HERWERDEN 1827: H. van Herwerden, *Studia critica in poetas scaenicos Graecorum*, «Verth. D. K. Akad. V. Wet.,

Afd. Letterk.» 7/3, 41.

- HERWERDEN 1874: H. van Herwerden, *Adnotationes criticae et exegeticae ad Euripidem*, «Verslagen en Med. D. Akad. V. Wet. Afd. Letterk.» 2/4 (1874) 81-112, 157 – 213.
- HERWERDEN 1878: H. van Herwerden, *Novae lectiones Euripideae*, «RPh» 2 (1878), 19-57.
- HERWERDEN 1884: H. van Herwerden, *Animadversiones criticae et philologicae ad Euripidem*, Mélanges Graux, Parisiis 1884.
- HERWERDEN 1893: H. van Herwerden, *Novae commentationes Euripideae*, «RPh» 17 (1893), 215-251.
- HERWERDEN 1899: H. van Herwerden, *Euripidea*, «Mnemosyne» 27 (1899) 225-233.
- HESTER 1987: D. A. Hester, *A chorus of one Danaid*, «Antichthon» 21 (1987) 9-18.
- HEUBECK 1992: A. Heubeck, (a c. di), *Omero. Odissea, III, Libri IX-XII*, Roma-Milano 19925.
- HILL 1903: G. F. Hill, *Coins of Ancient Sicily*, Warminster 1903.
- HILTBRUNNER 1950: O. Hiltbrunner, *Widerholungs und Motivtechnik bei Aischylos*, Berne 1950.
- HORDERN 2002: J. H. Hordern, *The fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002.
- HOSE 1990-1991: M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990-1991.
- HOURMOUZIADES 1965: N. C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Athens 1965.
- HÜBNER 1980: U. Hübner, *Textkritische Notizen zu Sophokles und Euripides*, «Philologus» 124 (1980) 175-188.
- HUTCHINSON 1985: G. O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985.

- IERANÒ 1997: G. I., *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997.
- IG: *Inscriptiones Graecae, consilio et auctoritate Academiae scientiarum Rei Publicae democraticae Germanicae editae*, Berlin 1860 -.
- IRIGOIN 1993: J. Irigoin, *Bacchylide. Dithyrambes, Épinicies, Fragments*, Paris 1993.
- ITSUMI 1982: K. Itsumi, *The choriambic dimeter of Euripides*, «CQ» 32 (1982) 59-74.
- ITSUMI 1984: K. Itsumi, *The glyconic in tragedy*, «CQ» 34 (1984), 66 – 82.
- ITSUMI 1991: K. Itsumi, *Enoplian in tragedy*, «BICS» 38 (1991-1993), 243-261.
- ITSUMI 2009: K. Itsumi, *Pindaric metre: the «other half»*, Oxford 2009.
- JACKSON 1955: J. Jackson, *Marginalia Scaenica*, Oxford 1955.
- JOUAN 1966: F. Jouan, *Euripide et les legends des chants cypriens*, Paris 1966.
- JACOBS 1790: F. Jacobs, *Animadversiones in Euripidis tragoedias*, II, Gothae 1790.
- JACOBSTAHL 1931: P. Jacobstahl, *Die melische Reliefs*, Berlin 1931.
- JEBB 1905: R.C. Jebb, *Bacchylides. The poems and fragments*, Cambridge 1905
- JENS 1971: J. Jens (ed.), *Die Bauformen der Griechische Tragödie*, München 1971.
- JOUAN-VAN LOOY 2002: F. Jouan, H. Van Looy, *Euripide, VIII. Fragments*, Paris 2002.
- JUDET DE LA COMBE 2001: P. Judet de La Combe, *L' Agamemnon d'Eschile. Commentaire des dialogues*, II, Villeneuve d'Ascq 2001.
- K.-A.: R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*,

- I-VIII, Berlin 1984-2001.
- K.-B.: R. Kühner, F. Blass, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, I-II, Hannover-Leipzig, 1890-1892.
- K. -G.: R. Kühner-B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover-Leipzig, 1898-1904.
- KAMERBEEK 1953-1984: J. C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles*, I-VII, 1953-1984.
- KAMERBEEK 1987: J. C. Kamerbeek, *Some notes on Euripides' Electra*, «Mnemosyne» 40 (1987), 276-285.
- KANNICHT 1969: R. Kannicht, *Helena*, Heidelberg 1969.
- KAPSOMENOS 1990: A. Kapsomenos, *Synecphonesis and Consonantalization of Iota in Greek Tragedy*, In *Owls to Athens. Essays on classical subjects presented to Sir K. Dover*, Oxford 1990, 321-330.
- KASTNER 1967: W. Kastner, *Die Griechischen Adjective zweier endungen auf -ος*, Heidelberg 1967
- KEENE 1891: C.H. Keene, *Scholia in the 'Electra' of Euripides*, «CR» 5 (1891) 432s.
- KEENE 1893: C. H. Keene, *The Electra of Euripides*, London 1893.
- KELLER 1887: O. Keller, *Tiere des classischen Alterthums in culturgeschichtlicher Beziehung*, Innsbruck 1887.
- KELLS 1960: J. H. Kells, *Euripides, Electra 1093-5 and some uses of δικάζειν*, «CQ» 10 (1960) 129-134.
- KIRCHHOFF 1867: A. Kirchoff, *Euripidis Fabulae*, Berolinii 1867-1878 (*El.* 1867).
- KIRCHHOFF 1880: A. Kirchoff, *Aeschyli Tragoediae*, Berolinii 1880.
- KITTO 1961: H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London 1961.

- KNOX 1952: B. M. W. Knox, *The Lion in the House (Agamemnon 717-736)*, «CPh» 47 (1952), 17-25.
- KNOX 1962: B. M. W. Knox, *The Hippolytus of Euripides*, «YCS» (1952) 3-31.
- KNOX 1970: B. M. W. Knox, *Euripidean Comedy*. In A. Cheuse, R. Koffler (edd.), *The Rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson*, New Brunswick, 1970, 250-274.
- KNOX 1979: B. M. W. Knox, *Word and Action. Essays on Ancient Theater*, Baltimore 1979.
- KOSSATZ-DEISSMANN 1978: A. Kossatz-Deismann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhen 1978.
- KOVACS: D. Kovacs, *Euripides*, I-VI, Cambridge, Mass. 1994-2002 (*El.* 1998).
- KOVACS 1987: D. Kovacs, *Treading the circle warily. Literary criticism and the text of Euripides*, «TAPhA» 117 (1987), 257-270.
- KOVACS 1989: D. Kovacs, *Euripides, Electra 518-544: further doubts about genuineness*, «BICS» 36 (1989) 67-78
- KOVACS 1994: D. Kovacs, *Euripidea*, Leiden 1994.
- KOVACS 1996: D. Kovacs, *Euripidea Altera*, Leiden 1996.
- KOVACS 2003: D. Kovacs, *Euripidea Tertia*, Leiden 2003.
- KRANZ 1933: W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.
- KRAUSSE 1905: O. Krausse, *De Euripide Aeschlyli instauratore*, Diss. Jena, Ienae 1905.
- KUNZE 1931: E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs*, Stuttgart 1931.
- KYRIAKOU 2006: P. Kyriakou, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.

- KURTZ - BOARDMAN 1971: D. C. Kurtz, J. Boardman, *Greek Burial Customs*, London 1971.
- LACHMANN 1819: K. Lachmann, *De choricis systematis tragicorum graecorum libri IV*, Berolinii 1819.
- LATTE: K. Latte, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, I-II, Hauniae 1953-1966.
- LAVECCHIA 2000: S. Lavecchia, *Pindari Dithyramborum fragmenta*, Romae- Pisis 2000.
- LEBECK 1971: A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge 1971.
- LEE 1976: K. H. Lee, *Euripides, Troades*, Bristol <sup>1</sup>1976, <sup>2</sup>1997.
- LEE 1969: K. H. Lee, *Two illogical expressions in Euripides*, «CR» 19 (1969), 13s.
- LEE 1997: K. H. Lee, *Euripides. Ion*, Warminster 1997.
- LEO 1908: F. Leo, *Der Monolog in Drama*, Berlin 1908.
- LESKY 1922/1923: A. Lesky, *Die Griechischen Pelopidendramen und und Seneca Thyestes*, «WS» 43 (1922/1923) 172-198.
- LESKY 1943: A. Lesky, *Der Kommos der Choephoren*, «SBAW» 221/III (1943) 1-130.
- LESKY 1972: A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen <sup>3</sup>1972.
- LIMC: AA. VV., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München-Düsseldorf 1981-1997.
- LLOYD 1986: M. Lloyd, *Realism and character in Euripides' Electra*, «Phoenix» 40 (1986) 1-19.
- LLOYD 1994: M. Lloyd, *Euripides. Andromache*, Warminster 1994.
- LLOYD-JONES 1971: H. Lloyd-Jones, *Some alleged interpolations in Aeschylus' Choephoroi and Euripides' Electra*, «CQ» 11 (1961) 171-184.



- LLOYD-JONES 1978: H. L.-J., *Ten notes on Aeschylus, Agamemnon*, in R.D. Dawe- J. Diggle- Patricia E. Easterling, *Dionysiaca. Nine studies in Greek poetry by former pupils presented to Sir Denys Page on his seventieth birthday*, Cambridge 1978, 45-62.
- LLOYD-JONES 1994: H. Lloyd-Jones, *Sophocles*, I-II, Harvard 1994.
- LLOYD-JONES – WILSON 1990: H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.
- LOURENÇO 2000: F. Lourenço, *Two Notes on Euripides' Helen* (186; 1472), «CQ» 50 (2000) 601-603.
- LOWNSTAM 1993: S. Lowenstam, *The Arming of Achilles on Early Greek Vases*, «ClAnt» 12 (1993), 199-218.
- LSJ<sup>9</sup>: H.G. Liddell-R. Scott-H.S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996<sup>9</sup>.
- LUSCHNIG 1988-: C. Luschnig, *Time Holds a Mirror: A study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*, Mnem, Suppl. 102, Leiden 1988.
- LUSCHNIG 1995: C. Luschnig, *Gorgon's Severed Head. Studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*, Leiden 1995.
- MACLEOD 1982: C. W. Macleod, *Politics in the Orestiea*, «JHS» 102 (1982) 124-144.
- MAEHLER 1982: H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Erster Teil. Die Siegeslieder*, Leiden 1982.
- MAGNANI 2000: M. Magnani, *La tradizione manoscritta degli Eraclidi di Euripide*, Bologna 2000.
- MANTZIOU 1989: N. Mantziou, *A 'Hymn' to the Dolphins: Fr. Adesp 939 PMG*, «Hellenika» 40 (1989), 229-2337.
- MATTHIAE 1813: A. Matthiae, *Euripidis Tragoediae*, Lipsiae 1813-1836 (El. 1813).
- MATTHIAE 1824: A. Matthiae, *Euripidis Tragoediae*, Lipsiae 1813-1836 (notae in *Electram* vol. VIII, 1824, pp. 404-

444, 447s.)

- MARG 1957: W. Marg, *Homer über die Dichtung*, Münster 1957.
- MARKOE 1985: G. Markoe, *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Mediterranean*, Berkeley 1985.
- MARINATOS – HIRMER 1960: S. Marinatos, M. Hirmer, *Crete and Mycenae*, New York 1960.
- MARSHALL 2001: C. W. Marshall, *The Next Time Agamemnon Died*, «CW» 95 (2001), 59-63.
- MARTINELLI 1995: M. C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1995.
- MASTROMARCO 1983: G. Mastromarco, *Aristofane. Le Commedie*, vol. I, Torino 1983.
- MASTROMARCO TOTARO 2006: G. Mastromarco, P. Totaro, *Commedie di Aristofane*, II, Torino 2006.
- MASTRONARDE 1979: D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Aspects of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley-Los Angeles, 1979.
- MASTRONARDE 1990: D. J. Mastronarde, *Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama*, «ClAnt» 9 (1990) 247-294.
- MASTRONARDE 1994: D. J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- MASTRONARDE 1988: D. J. Mastronarde, *Il coro euripideo. Autorità e integrazione*, «QUCC» 60 (1998), 55-80.
- MASTRONARDE 1999: D. J. Mastronarde, *Knowledge and Authority in the choral voice of Euripidean Drama*, «Syllecta Classica» 10 (1999) 87-104.
- MASTRONARDE 2002: D. J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- MASTRONARDE 2010: D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.

- MATTHIESEN 1964: K. Matthiesen, *Elektra, Taurische Ifigenie un Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form in spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964.
- MATTHIESEN 2002: K. Matthiesen, *Die Tragödie des Euripides*, München 2002.
- MAU 1877: A. Mau, *Zu Euripides Elektra. Commentationes philol. In hon. Th. Mommseni...*, Berolinii 1877, 291-301.
- McCLURE 1999: L. McClure, *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.
- MEDDA 1983: E. Medda, *La forma monologica. Ricerche su Omero e Sofocle*, Pisa 1983.
- MEDDA 1993: E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia*, «SCO» 1993, 101-234.
- MEDDA 1995: E. Medda, rec. G. Basta Donzelli, *Euripides. Electra*, Stuttgart 1995.
- MEDDA 1997: E. Medda, *Il pianto dell'attore tragico*, «RFIC» 125 (1997) 385-410.
- MEDDA 2000: E. Medda, *Osservazioni su iato e brevis in longo nei docmi*, «Sem.Rom» 3 (2000) 115-142.
- MEDDA 2001: E. Medda, *Euripide. Oreste*, Milano 2001.
- MEDDA 2002: E. Medda, *Il monologo di Cresfonte e una parodia aristofanea recuperata (Eur. fr. 448a, 83-110 K., Alc. 840, Ar. Ach. 480-488)*, «Eikasmòs» 13 (2002) 67-84.
- MEDDA 2006: E. Medda, *L'eroe alla porta. Osservazioni su una tipologia del monologo tragico*, in C. Di Giovine (a c. di), *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo. Atti della giornata seminariale, Potenza 11 maggio 2005*, Potenza 2006.
- MEDDA 2006a: E. Medda, *Euripide. Le Fenicie*, Milano 2006.

- MEDDA 2007: E. Medda, *La casa di Elettra. Strategie degli spazi e costruzione del personaggio nelle due Elettre*, «Dioniso» 6 (2007) 44-67.
- MEDDA – BATTEZZATO – PATTONI 1995: E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995.
- MEDDA - PATTONI 2001: E. Medda, M. P. Pattoni, *Sofocle. Aiace-Elettra*, Milano 2001.
- MERIDOR 1875: R. M., *Eur. Hec. 1035-38*, «AJP» 96, 1975, 5-6.
- MICHELINI 1987: A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison 1987.
- MILLER 1986: S. G. Miller, *Eros and the Arms of Achilles*, «AJA» 90 (1986) 159-70.
- MIRTO 1980: M. S. Mirto, *Il sacrificio tra metafora e mechenema nell'Elettra di Euripide*, «CCC» 1 (1980) 299-239.
- MIRTO 2009: M. S. Mirto, *Euripide. Ione*, Milano 2009.
- MORIN 2004: B. Morin, *Les monsters des armes d'Achille dans l' 'Electre' d' Euripide (v. 452-477): un mise en abîme de l'action?*, «RPh» 78 (2004), 101-125.
- MORWOOD 1981: J. H. W. Morwood, *The pattern of Euripides' Electra*, «AJPh» 102 (1981) 362-370
- MORWOOD 2002: J. H. W. Morwood, *The Plays of Euripides*, London 2002.
- MORRISON 1970: J. S. Morrison, *Passages from Aristophanes and Euripides*, «PCPS» 196, 1970, 83-90.
- MÜNSCHER 1927: K. Münscher, *Zur Mesodischen Liedform*, «Hermes» 62 (1927) 154-178.
- MURRAY: G. Murray, *Euripidis Fabulae*, Oxford 1902-1909.
- MURRY 1913: G. M., *Euripides and his age*, London 1913.
- MUSGRAVE 1778: S. Musgrave, *Euripidis quae extant omnia*, Oxonii 1778 (notae in Electra vol. III, 494-504, 535)

- MUSGRAVE 1797: S. Musgrave, *Euripidis Tragoediae quae supersunt*, X, 1797.
- NAUCK: A. Nauck, *Euripidis Tragoediae*, Lipsiae 1854, <sup>2</sup>1857, <sup>3</sup>1871.
- NEIL 1909: R. A. Neil, *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1909.
- NILSSON 1961: M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion*, New York 1961.
- NORDEN 1956: E. Norden, *Agnostos Theos. Untersuchungen zur formengeschichte religiöser Rede*, Stuttgart <sup>4</sup>1956 (<sup>1</sup>1913).
- NORDEN 2006: E. Norden, *Agnostos Theos. Dio Ignoto. Ricerche sulla storia della forma del discorso religioso*, a. c. di C. O. Tommasi Moreschini, Brescia 2006.
- OLSON 1998: S. D. Olson, *Aristophanes, Peace*, Oxford 1998.
- OLSON 2002: S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002.
- OSBORNE – HORNBLOWER 1994: R. Osborne, S. Hornblower (edd.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford 1994.
- ORELLI 1814: J. K. von Orelli, *Ἰσοκράτους λόγος περὶ τῆς ἀντιδόσεως*, hrsg. Von A. Mustoxydes, ..., Turici 1814.
- OWEN 1939: A. S. Owen, *Euripides. Ion*, Oxford 1939.
- PAGE 1934: D. L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy. Studied with special reference to Iphigenia in Aulis*, Oxford 1934.
- PALEY 1858: A. F. Paley, *Euripides. With an English commentary*, II, London 1858.
- PALMISCIANO 1998: R. Palmisciano, *Lamento funebre, culto delle Muse e attese escatologiche in Saffo (con una verifica su Archiloco)*, «SemRom» I/2 (1998) 183-205.

- PANAGL 1971: O. Panagl, *Die 'Dithyrambische Stasima' des Euripides*, Wien 1971.
- PAPADIMITROPOULOS 2008: L. Papadimitropoulos, *Causality and Innovation in Euripides' Electra*, «RhM» 151 (2008) 113-126.
- PARKER 1966: L. P. E. Parker, *Porson's Law Extended*, «CQ» 16 (1966) 1-26.
- PARKER 1983: R. Parker, *Miasma. Pollution and purification in early Greek religion*, Oxford 1983.
- PARKER 2007: L. P. E. Parker, *Euripides. Alcestis*, Oxford 2007.
- PARMENTIER 1925: L. Parmentier, *Euripide Électre*, Paris 1925.
- PATTONI 1989: M. P. Pattoni, *La sympatheia del coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» 39 (1989) 33-82.
- PAUW 1745: J. C. Pauw, *Aeschyli Tragoediae superstites*, Hagae Comitum 1745.
- PENNESI 2008: A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008.
- PERROTTA 1931: G. Perrotta, *Sofocle. Le donne di Trachis*, Bari 1931.
- PETROUNIAS 1976: E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1946: A. W. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysus at Athens*, Oxford 1946.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1962: A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962 (<sup>1</sup>1927).
- PICKARD-CAMBRIDGE 1988: A. W. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festival at Athens*, Oxford 1988 (<sup>1</sup>1968).
- PLATNAUER 1964: M. Platnauer, *Aristophanes, Peace*, Oxford 1964.
- PMG: D.L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.

- PMGF: M. Davies, *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta, I, Alcman, Stesichorus, Ibcus*, Oxford 1991.
- PODLECKI 1989: A. J. Podlecki, *Aeschylus, Eumenides*, Warminster 1989.
- POHLENZ 1954: M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie*, Göttingen 1954 (<sup>1</sup>1930).
- PORSON: R. Porson, *Euripidis Tragoediae*, Lipsiae 1824 (<sup>1</sup>1802).
- PORSON 1812: R. Porson, *Advesaria*, Cantabrigiae 1812.
- PRAG 1985: A. J. N. W. Prag, *The Oresteia: iconographic and narrative tradition*, Warminster 1985.
- PRAG 1991: A. J. N. W. Prag, *Clytemnestra's Weapon Yet Once More*, «CQ» 41 (1991) 242-246.
- PRATO 2001: C. Prato, D. Del Corno, *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.
- PUCCI 1992: P. Pucci, *Human Sacrifices in the Oresteia*, in R. Hexter, D. Selden, *Innovations of Antiquity*, London – New York 1992, 513-536.
- PUCCI 2012: P. Pucci, *Jeux de miroirs dans l'Electre d'Euripide*, «Lexis» 30 (2012) 308-318.
- RADERMACHER 1891: L. Rademacher, *Observationes in Euripidem miscellae*, diss. Bonn 1891 (39).
- RADERMACHER 1900: L. Rademacher, *Varia*, «RhM» 55 (1900) 149-151.
- RAEBURN 2000: D. Raeburn, *The Significance of Stage Properties in Euripides' Electra*, «G&R» 47 (2000) 149-168.
- RIVIER 1975: A. Rivier, *Essai sur le Tragique d'Euripide*, Paris 1975<sup>2</sup>.
- P - W: AA.VV., *Paulys Realencyclopäie der classischen Altertumswissenschaft*, Neue Bearb. begun. von A. Wissowa, fortgef. von R. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hsg.

- von K. Ziegler, I-Suppl. XV, Stuttgart (I-Suppl. XII), München (Suppl. XIII-XV) 1893-1978.
- REINHARDT 1949: K. Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne 1949.
- REINHARDT 1961: K. Reinhardt, *Die Ilias und ihr Dichter*, Göttingen 1961.
- REISKE 1754: J. J. Reiske, *Ad Euripidem et Aristophanes animadversions*, Lipsiae 1754.
- ROBERT 1897: C. Robert, *Zur Theaterfrage*, «Hermes» 33 (1897) 438-448.
- ROBINSON 1737: T. Robinson, *Hesiodi Ascraei quae supersunt*, Oxonii 1737.
- ROHDE 1970: E. Rohde, *Psyche*, Bari 1970.
- ROSIVACH 1978: V. J. Rosivach, *The 'Golden Lamb' Ode in Euripides' 'Electra'*, «CPh» 73/3 (1978) 189-199.
- RUTHERFORD 2001: I. R., *Pindar's paeans. A reading of the fragments with a survey of the genre*, Oxford 2001.
- SANSONE 1984: Rec. di *Euripidis Fabulae, II*, edited by J. Diggle, «CP» 79 (1984) 335-340.
- SCHADEWALDT 1926: W. Schadewaldt, *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*, Berlin 1926.
- SCHADEWALDT 1932: W. Schadewaldt, *Der Kommos in Aischylos' Coephoren*, «Hermes» 67 (1932) 312-354.
- SCHADEWALDT 1960: W. Schadewaldt, *Die Niobe des Aischylos*, in W. Schadewaldt (ed.), *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Stuttgart 1960, 141-165.
- SCHADEWALDT 1965: W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1965.



- SCHENKL 1874: K. Schenkl, *Kritische Studien zu Euripides' Elektra*, «ZöG» 25 (1874) 81-96.
- SCHIASSI 1956: G. Schiassi, *Euripide. Elettra*, Bologna 1956.
- SCHIASSI <sup>2</sup>1956: G. Schiassi, *Note critiche ed esegetiche all'Elettra di Euripide*, «RIFC» 34 (1956) 244-265.
- SCHMIDT 1876: F. W. Schmidt, *Zu Euripides'Electra*, «RhM»31 (1876) 558-556.
- SCHMIDT 1886: F. W. Schmidt, *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern*, II, Berlin 1886.
- SCHMIDT 1964: W. Schmidt, *Der Deus ex machina bei Euripides*, Tübingen 1964.
- SCHROEDER 1928: O. Schroeder, *Euripidis Cantica*, Lipsiae 1928 (<sup>1</sup>1910).
- SCHWYZER: E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, München 1968.
- SCHÜTZ 1856: G. H. Schütz, *Commentatio: Symbola Aeschylea*, Tanglimi 1856.
- SEGAL 1989: C. Segal, *Song, Ritual, and commemoration in Early Greek Poetry and Tragedy*, «Oral Tradition» 4/3 (1989) 330-359.
- SEGAL 1996: C. Segal, *Catharsis, audience, and closure in Greek tragedy*, in M.S. Silk, *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford – New York 1996, 149-181.
- SEIDLER 1812: A. Seidler, *Euripidis Tragoediae*, Lipsiae 1812-1813.
- SEIDLER 1813: A. Seidler, *Euripidis Tragoediae*, II (El.), Lipsiae 1813.
- SHANNON 1975: R. S. Shannon, *The arms of Achilles and Homeric compositional technique*, Lugduni Batavorum 1975.

- SHAPIRO 1991: H. A. Shapiro, *Iconography of Mourning in Athenian Art*, «AJA» 95 (1991) 629-656.
- SHEEDY 1985: K. Sheedy, BICS 32 (1985), 118-124.
- SHEPPARD 1918: J. T. Sheppard, *The Electra of Euripides*, «CR» 32 (1918) 137-141.
- SIER 1988: K. Sier, *Die Lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart 1988.
- SLINGS 1997: S. R. Slings, *Notes on Euripides' Electra*, «Mnemosyne» 50 (1997), 131-164.
- SNODGRASS 1964: A. Snodgrass, *Early Greek Armours and Weapons*, Edimburgh 1964, 37-68.
- SOLMSEN 1967: F. Solmsen, *Electra and Orestes: Three Recongnitions in Greek Tragedy*, «MedNederlAkadWet» 30.2 (1967) 31-62.
- SOMMERSTEIN 1980: A. Sommerstein, *Aristophanes. Acharnians*, Warminster 1980.
- SOMMERSTEIN 1989: A. H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Oxford 1989.
- SOMMERSTEIN 1989a: A. H. Sommerstein, *Again Klyraimstra's Weapon*, «CQ» 39 (1989) 296-301.
- SOPHOCLEA: H. Lloyd-Jones, N. Wilson, *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*, Oxford 1990.
- SPIRA 1960: A. Spira, *Untersuchungen zum deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Kallmünz 1960.
- STANFORD 1939: W. B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in theory and practice*, Oxford 1939.
- STEBBINS 1929: E. B. Stebbins, *The Dolphin in the Literature and Art of Greece and Rome*, Menasha, Wisconsin, 1929.
- STEIDLE 1968: W. Steidle, *Studien zum antiken Drama*, München 1968.

- STEVENS 2001: P. T. Stevens, *Euripides. Andromache*, Oxford 2001.
- STINTON 1965: T. C. W. Stinton, *Two rare verse-forms*, «CR» 25 (1965) 142-146.
- STINTON 1976: T. C. W. Stinton, *Si credere dignum est*, «PCPhS» 96 (1976) 74-89.
- STINTON 1977: T. W. C. Stinton, *Pause and Period in the Lyrics of Greek Tragedy*, «CQ» 27 (1977) 27-66.
- STINTON 1990: T. C. W. Stinton, *Collected papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990.
- STOCKERT 1992: W. Stockert, *Euripides. Iphigenie in Aulis*, I-II, Wien 1992.
- STOCKERT 1994: W. Stockert, *Euripides. Hippolytus*, Stuttgart und Leipzig 1994.
- SYNODINOU 2005: K. Synodinou, *Euripides, Hekabe*, Athens 2005.
- TAPLIN 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- TAPLIN 1978: O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.
- TARKOW 1981: T. A. Tarkow, *The Scar of Orstes: Observation in an Euripidean Innovation*, «RhM» 124, (1981) 143-153.
- THURY 1985: E. M. Thury, *Euripides' Electra: an analysis through character development*, «RhM» 128 (1985) 5-22.
- TRENDALL – WEBSTER 1971: A.D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- TUCKER 1896: T. G. Tucker, *Adversaria. Euripides' Electra*, «CR» 10 (1896) 100s.
- TrGF* R. Kannicht - S. Radt - B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I – V, Stuttgart 1971-2005.
- TURYN 1957: A. Turyn, *The Byzantine Manuscript Tradition of*

*the Tragedies of Euripides*, Urbana 1957.

- TYRWHITT 1762: T. Tyrwhitt, *Emendationes in Euripidem*, apud S. Musgrave, *Exercitationum in Euripidem libri duo*, Lugduni Batavorum 1762,
- USSHER 1978: R. G. Ussher, *Euripides. Cyclops*, Roma 1978.
- VAN GENNEP 1960: A. Van Gennep, *The rites of passage*, Chicago 1960.
- VAN STRATEN 1995: F. T. Van Straten, *Hiera Kala: Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden 1995.
- VAHLEN 1891: J. Vahlen, *Zu Sophokles und Euripides Elektra*, «Hermes» 26 (1891) 351-365.
- VALCKENAER 1755: L. C. Valckenaer, *Euripidis Tragoediae. Phoenissae*, Franequerae 1755.
- VERRALL 1895: A. W. Verrall, *Euripides the Rationalist. A Study in the History of Arts and Religion*, Cambridge 1895.
- VERRALL 1889: A. W. Verrall, *The Agamemnon of Aeschylus*, London 1889.
- VICKERS 1973: B. Vickers, *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, Longman 1973.
- VICTORIUS: P. Vettori, *Euripidis Electra*, Romae 1545.
- VITELLI 1880: G. Vitelli, *Appunti critici sull'Elettra di Euripide*, «RIFC» 8 (1880) 401-516.
- WACE – STUBBINGS 1963: A. J. B. Wace, F. H. Stubbings, *A companion to Homer*, London 1963.
- WACH 2012: A. Wach, *Le chœur dans l'Electre d'Euripide: la question du lien des stasima avec l'action dramatique*, «Lexis» 30 (2012) 319-340.
- WALBERG 1869: C. A. Walberg, *Euripidis Electra*, Upsaliae 1869.
- WALSH 1977: G. B. Walsh, *The first stasimon of Euripides' 'Electra'*, «YCS» 25 (1977) 277-289.

- WACKERNAGEL 1926-1928: J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax: mit besonderer Berücksichtigung von Griechisch, Lateinisch und Deutsch*, I-II, Basle 1926-1928.
- WEBSTER 1967: T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London 1967.
- WEBSTER 1967: T.B.L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (BICS Suppl. 20), London 1967.
- WEBSTER 1970: T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1970.
- WECKLEIN 1888: N. Wecklein, *Aischylos. Orestie*, Leipzig 1888.
- WECKLEIN 1895: N. Wecklein, *Beiträge zur Kritik des Euripides*, München 1895.
- WECKLEIN 1898: R. Prinz, N. Wecklein, *Euripidis Fabulae*, Lipsiae 1878-1902 (*El.* 1898).
- WECKLEIN 1906: N. Wecklein, *Euripidis Elektra*, Lipsiae et Berolinii 1906.
- WEIL 1868: H. Weil, *Sept Tragédies d' Euripide (Hipp. Med. Hec. IA IT El. Or.)*, Parisii 1868.
- WEIL 1877: H. Weil, *Euripide. Electre*, Paris 1877.
- WEST *GM* M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- WEST 1966: M. L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.
- WEST 1978: M. L. West, *Hesiod. Works and Days*, Oxford 1978.
- WEST 1980: M. L. West, *Tragica IV*, «BICS» 27 (1980) 9-22.
- WEST 1982: M. L. West, *Metrical Analyses: Timotheos and Others*, «ZPE» 45 (1982) 1-13.
- WEST 1982a: M. L. West, *Three topics in Greek metre*, «CQ» 32 (1982) 281-297.
- WEST 1987: M. L. West, *Euripides. Orestes*, Warminster 1987.

- S. WEST 2003: S. West, *Aegisthus the Cowardly Lion: a Note on "Agamemon" 1224*, «Mnemosyne» 56 (2003), 480-484.
- WHALLON 1980: W. Whallon, *Problem and Spectacle: Studies in the Oresteia*, Heidelberg 1980.
- WHITEHORNE 1978: J. E. G. Whitehorne, *The ending of Euripides' Electra*, «RBPH» 56 (1978) 1-14.
- WILAMOWITZ GV U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- WILAMOWITZ 1875: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Analecta Euripidea*, Berolinii 1875.
- WILAMOWITZ 1881: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Hyppolytos*, Berlin 1881.
- WILAMOWITZ 1883: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Die Beiden Elektren*, «Hermes » 18 (1883) 214-263.
- WILAMOWITZ 1895: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides. Herakles*, Berlin 1895.
- WILAMOWITZ 1896: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Orestie, II, Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896.
- WILAMOWITZ 1899: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Tragoedien*, Berlin 1899.
- WILKINS 1993: J. Wilkins, *Euripides. Heraclidae*, Oxford 1993.
- WILLINK 1968: C. Willink, *Some Problems of Text and Interpretations in the Hippolytus*, «CQ» 18 (1968) 11-43.
- WILLINK 1986: C. W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- WILLINK 1990: C. W. Willink, *The Parodos of Euripides' Helen*, «CQ» 40 (1990), 77-99.
- WILLINK 1990a: C.W. Willink, *Euripides, Supplices 71-86 and the chorus of 'attendants'*, «CQ» 40 (1990) 340-348
- WILLINK 1999: C. W. Willink, rec. J. Chadwick, *Lexicographica*

- Graeca. Contributions to the Lexicography of Ancient Greek*, Oxford 1996.
- WILLINK 2009: C. W. Willink, *Euripides, Electra 432-486 and Iphigenia in Tauris 827-899*, Cousland – Hume 2009, 205-220.
- WINNINGTON-INGRAM 1969: R. P. Winnington-Ingram, *Tragica*, «BICS» 16 (1969) 44-54.
- WINNINGTON-INGRAM 1980: R. P. Winnigonton-Ingram, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge 1980.
- WIRTH 1880: G. Wirth, *De motione adiectivorum, quae in ios, aios, eios, imos terminantur*, Lipsiae 1880.
- YALOURIS 1980: N. Yalouris, *Astral Respresentations in the Archaic and Classical Periods and their Connection to Literary Sources*, «AJA» 84/3 (1980) 313-318.
- ZEITLIN 1965: F. I. Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia*, «TAPA» 96 (1965), 436-508.
- ZEITLIN 1966: F. I. Zeitlin, *Postscript to Sacrificial Imagery in the Oresteia, (A. Ag. 1235-37)*, «TAPA» 97 (1966) 645-653.
- ZEITLIN 1970: F. I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' Electra*, «TAPA» 101 (1970) 645-669.
- ZEITLIN 1978: F. I. Zeitlin, *The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia*, «Arethusa» 11 (1978) 149-84
- ZEITLIN 1982: F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Urbino 1982.
- ZEITLIN 2012: F. I. Zeitlin, *A Study in Form: Recognition Scenes in the Three Electra Plays*, «Lexis» 30 (2012) 361-378.
- ZIMMERMANN 1992: B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992.
- ZUNTZ 1955: G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.
- ZUNTZ 1965: G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the*

*Plays of Euripides*, Cambridge 1965.

ZUNTZ 1970:

G. Zuntz, *On the First Verse of Euripides'Electra*,  
«RhM» 113 (1970) 276-281.