

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

31.2013

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

SOMMARIO

ARTICOLI

Riccardo Di Donato, <i>Saluto a Belfagor</i>	1
Carlo Franco, <i>Il contributo di Emilio Gabba</i>	6
Enrico Medda, <i>Ricordo di Vincenzo Di Benedetto</i>	11
Nicholas Horsfall, <i>Un ricordo di Giovanni Franco</i> , con appendice di Carlo Franco	14
Claude Calame, <i>De la pratique culturelle dominante à la philologie classique: le rôle du chœur dans la tragédie attique</i>	16
Lucia Marrucci, <i>Zeus 'Nemtor' nei 'Sette contro Tebe' (Aesch. 'Sept.' 485)</i>	29
Francesco Mambrini, <i>Les Dons de Clytemnestre et la tombe d'Agamemnon. Sur Soph. 'El.' 431-63</i>	40
Enrico Medda, <i>Statue per Menelao? Un'interpretazione di Aesch. 'Ag.' 416-9</i>	60
Daria Francobandiera, « <i>Comment faut-il le nommer?</i> » <i>Note sur l'histoire des interprétations d'Aesch. 'Ch.' 997-1000</i>	76
Pietro Totaro, <i>Venticinque anni di studi greci su "Lexis". Nota a Eschilo 'Supplici' 859 s. e 894</i> .	105
Matteo Taufer, <i>Due parziali apografi eschilei nel Laur. 32.21 (Ca) per 'Sept.' 35-68 e 'PV' 789-1093</i>	113
Matteo Taufer, <i>Aesch. 'PV' 550 ἀλαδὸν 'φέρεται' γένος: una lezione inedita nel Vallicell. B 70 (Nb)</i> .	119
Reina Marisol Troca Pereira, <i>Ifigénia em Áulide – duas afirmações: blasfémia (vs. deuses) ou realismo (vs. profetas)?</i>	122
Nadia Rosso, <i>L'ekphrasis' corale del primo stasimo dell' 'Elettra' di Euripide</i>	138
Giuseppina Basta Donzelli, <i>Nota su Euripide 'Elettra' 699</i>	156
Giacomo Mancuso, <i>Congetture inedite di Peter Elmsley all' 'Andromaca' di Euripide</i>	160
Gian Franco Nieddu, <i>Note alla 'Pace' di Aristofane</i>	170
Silvia Pagni, <i>Il coro del 'Pluto' di Aristofane: giochi paratragici</i>	189
Pierluigi Perrone, <i>Intersezioni tra lessico medico e comico: il caso di βουβών e βουβωνιάω (Aristoph. 'Vesp.' 275a-7a; Men. 'Georg.' 48.50-2)</i>	201
Francesca Guadalupe Masi, <i>Indeterminismo e autodeterminazione. Aristotele ed Epicuro</i>	213
Christos Tsagalis, <i>The Rock of Ajax: Posidippus 19.9 A-B</i>	238
Nicola Piacenza, <i>Amanti o distruttori di frutti: Leonida di Taranto ('AP' 9.563) alla luce di un epigramma adespota dell' 'Anthologia Palatina' (9.373)</i>	248
Vera Grossi, <i>Tradizioni locali attiche negli scoli a Tucidide. Note su alcuni scoli all' 'Archeologia'</i>	254
Ewa Garasińska – Wiesław Suder, <i>'Tentipellium' – An Ancient Facelift without a Scalpel?</i>	272
Lucia Pasetti, <i>L'io come personaggio: permanenza di un modulo linguistico nella ricezione dell' 'Amphitruo'</i>	284
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Traduzione e apprendimento retorico (Cic. 'inv.' 1.51 s.)</i>	311
Francesca Romana Berno, <i>Il compromesso impossibile. Marco Celio tra vizi e virtù</i>	321
Stefano Costa, <i>Il dovere della guerra civile tra Lucano e Gellio</i>	336
Giuseppina Magnaldi, <i>La parola-segnale nel cod. Laur. plut. 76.36 (L) di Apuleio filosofo</i>	347
Francesco Citti, <i>Un figlio o un figlio solo? Nota a Paul. 'dig.' 5.1.28.5</i>	358
Alberto Canobbio, <i>Una supplica tra serio e faceto: Marziale nel carme 13 di Sidonio Apollinare</i>	366
Alessia Fassina, <i>Sulla datazione del 'De Verbi incarnatione' ('AL' 719 R²)</i>	391
Pau Gilabert Barberà, <i>'Brideshead Revisited' (1945) by Evelyn Waugh (1903-1966): The Benefit of an Arcadian Experience in Confronting the Human Tragedy</i>	398

RECENSIONI

Arnaldo Momigliano, <i>Decimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico</i> (C. Franco)	419
Anton Bierl – Wolfgang Braungart (hrsgg.), <i>Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert</i> (A. Taddei)	423
Luigi Lehnus, <i>Incontri con la filologia del passato</i> (C. Franco)	429
Piero Treves, “ <i>Le piace Tacito?</i> ”. <i>Ritratti di storici antichi</i> , a c. di Carlo Franco (V. Citti)	432
Valentina Garulli, <i>Byblos Laine: Epigrafia, Letteratura, Epitafio</i> (C. Tsagalis)	435
Jonas Grethlein, <i>Das Geschichtsbild der ‘Ilias’. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive</i> (C. Lucci)	438
Giulio Colesanti, <i>Questioni Teognidee. La genesi simposiale di un ‘corpus’ di elegie</i> (S. Pagni)	447
Livio Rossetti, <i>Le dialogue socratique</i> (S. Jedrkiewicz)	450
Richard Stoneman – Tristano Gargiulo (a c. di), <i>Il Romanzo di Alessandro</i> (C. Franco)	455
James H. Richardson, <i>The Fabii and the Gauls. Studies in Historical Thought and Historiography in Republican Rome</i> (A. Pistellato)	457
Alberto Cavarzere, <i>Gli arcani dell’oratore. Alcuni appunti sull’‘actio’ dei Romani</i> (A. Pistellato)	464
Bruna Pieri, ‘ <i>Intacti saltus</i> ’. <i>Studi sul III libro delle ‘Georgiche’</i> (M. Fucecchi)	468
Luca Canali – Francesca Romana Nocchi (a c. di), <i>Epigrammata Bobiensia</i> (S. Mattiacci)	473
Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, <i>L’arte del tradurre</i> (G. Ugolini)	477
<i>Leucothoe Iohannis Pascoli</i> , edidit Vincenzo Fera (S. Zivec)	479
Alfonso Traina, <i>Il singhiozzo della tacchina e altri saggi pascoliani</i> (V. Citti)	482
Giovanni Barberi Squarotti (a c. di), <i>Le ‘Odi’ di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese</i> (C. Franco)	483

Direzione

VITTORIO CITTI
PAOLO MASTANDREA

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, ENRICO MEDDA, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

<http://www.lexisonline.eu/>
info@lexisonline.eu, infolexisonline@gmail.com

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D
I-30123 Venezia

Vittorio Citti vittorio.citti@gmail.it

Paolo Mastandrea mast@unive.it

Pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti
ISSN 2210-8823
ISBN 978-90-256-1287-0

Lexis, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

Lexis figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È inoltre censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

Informazioni per i contributori: gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu**. Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

Revisori anni 2011-2012:

Antonio Aloni
Guido Avezzù
Giuseppina Basta Donzelli
Luigi Battezzato
Federico Boschetti
Pierangelo Buongiorno
Claude Calame
Alberto Camerotto
Alberto Cavarzere
Walter Cavini
Ettore Cingano
Paolo Cipolla
Vittorio Citti
Donatella Coppini
Lucio Cristante
Richard Dawe
Fabiana Di Brazzà
Riccardo Di Donato
Marco Fernandelli
Alessandro Franzoi
Marco Fucecchi
Carles Garriga
Alexander Garvie
Gianfranco Gianotti
Francesca Lamberti
Diego Lanza
Walter Lapini
Liana Lomiento
Giuseppina Magnaldi

Enrico Magnelli
Stefano Maso
Paolo Mastandrea
Enrico Medda
Carles Miralles
Luca Mondin
Patrizia Mureddu
Simonetta Nannini
Renato Oniga
Piergiorgio Parroni
Maria Pia Pattoni
Bruna Pieri
Renata Raccanelli
Wolfgang Rösler
Antonio Stramaglia

L'*ekphrasis* corale del primo stasimo dell'*Elettra* di Euripide*

Introduzione.

Si deve ad anni recenti la rivalutazione dell'*ekphrasis* del primo stasimo dell'*Elettra* di Euripide. La medesima accusa di irrilevanza che gravava fin dall'antichità sull'*ekphrasis* del diciottesimo libro dell'*Iliade*, ha pesato sul giudizio complessivo della critica, ostacolando la possibilità di comprenderne la funzione nel dramma¹.

Nell'interpretazione moderna della tragedia notevole interesse ha suscitato la figura della Gorgone, fin dallo studio di O'Brien (1964), il quale, per primo, pone l'accento sul terrore suscitato dalla creatura mostruosa². La lettura univoca dello stasimo attraverso le scene terrificanti raffigurate sulle armi di Achille è soltanto una delle tante sfaccettature a cui si presta l'ode corale³. Successivamente, Kovacs evidenzia come la testa della Gorgone sia da intendersi quale sineddoche metaforica di Egisto stesso⁴. Lushnig nota come nella gola insanguinata della Gorgone si attui una coincidenza tra presente e passato e tra Elena e Clitemestra⁵.

Le diverse interpretazioni dello stasimo si soffermano dunque sui riferimenti indiretti ai personaggi tragici coinvolti nel paragone interpretativo, senza mai soffermarsi sul coro⁶.

Il presente articolo si propone, dunque, di guardare all'*ekphrasis* del primo stasimo come chiave di lettura del ruolo svolto dal coro nella tragedia. Punto di partenza è il confronto con il modello omerico: le digressioni risultano accomunate, da un lato, dal costituire solo apparentemente una pausa drammatica, dall'altro dall'introdurre un nuovo punto di vista della vicenda; si procede poi ad una valutazione della presenza di elementi propri della narrazione nella descrizione, da cui scaturisce l'immagine di un coro narratore e artefice delle armi di Achille; il ruolo corale, dunque, viene ad assumere una connotazione più specifica nell'analisi delle diffrazioni operanti nella tragedia, che conducono alla suggestiva immagine di un coro che riveste la funzione momentanea di messaggero. Si può a ragione osservare, infi-

* Desidero ringraziare il professor L. Battezzato, che mi ha costantemente seguito nella stesura della tesi di laurea magistrale, da cui ho tratto il presente lavoro. La responsabilità di quanto qui viene pubblicato è in ogni caso mia.

¹ Più volte è stata messa in discussione la necessità drammatica di tale stasimo: cf. ad esempio Kitto 1955, discusso da O'Brien 1964, 14.

² A riguardo O'Brien 1964, 22 s.: «Among the figures that adorn it the most impressive and adaptable is the Gorgon. It serves as well to suggest Aegisthus, of whom Electra is terrified, Clytemnestra, whom Orestes fears in a different way, and finally, at the end of the play, Orestes himself».

³ Cf. Taplin 1980, 3. Sulla stessa linea si colloca Scully 2003.

⁴ Kovacs 1987, 139 dimostra come ai vv. 856 s. non sia la testa di Egisto ad essere paragonata alla testa recisa della Gorgone ma Egisto stesso.

⁵ A proposito dei vv. 485 s., cf. Lushnig 1995, 129.

⁶ Per quel che concerne il ruolo sociale del coro, numerosi sono stati i recenti contributi dedicati all'interpretazione della sua identità, e, in modo particolare, di una viva delineazione dell'opposizione marginalità – centralità nello sviluppo della tragedia: a riguardo si veda Gould 1996; Mastronarde 1998; Foley 2003; Battezzato 2005; Medda 2005; Battezzato 2008; Mastronarde 2010.

ne, come il coro, pur nella marginalità e insicurezza in cui si trova ad essere relegato, riesce a trovare uno spazio e a suggerire una proposta interpretativa della vicenda tragica proprio servendosi di una commistione di elementi estranianti, quali l'ekphrasis, l'uso di diffrazioni e di elementi dell'epinicio.

Al fine di una maggior chiarezza nello sviluppo dell'analisi dell'ekphrasis, ai vv. 452-77, si riporta di seguito il testo trattato con traduzione⁷:

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν Ναυπλίους βεβῶτος τᾶς σᾶς, ὦ Θέτιδος παῖ, κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ	455
τοιάδε σήματα †δείματα Φρύγια † τετύχθαι· περιδρόμῳ μὲν ἴτυος ἔδρῳ Περσέα λαίμοτόμαν ὑπὲρ ἄλῳς ποτανοῖσι πεδίλοις κορυφὰν Γοργόνος ἴσχειν, Διὸς ἀγγέλωι σὺν Ἑρμῶι, τῶι Μαίας ἀγροτῆρι κούρωι.	460
ἐν δὲ μέσῳι κατέλαμπε σάκει φαέθῳ κύκλος ἀλίῳο	465
ἵπποισι ἄμ' πτεροέσσῳις ἄστρων τ' αἰθέριοι χοροί, Πλειάδες Ὑάδες, †Ἐκτορος ὄμμασι † τροπαίοι· ἐπὶ δὲ χρυσοτύπῳι κρᾶνει	470
Σφίγγες ὄνυξιν αἰοίδιμον ἄγρῳαν φέρουσαι· περιπλεύρωι δὲ κύτει πύρπνοος ἔσπευ- δε δρόμῳι λέαινα χαλαῖς Πειρηναῖον ὄρῳσα πῶλον.	475
ἄορι δ' ἐν φονίῳι τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον, κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἴετο κόνις.	
Da una persona giunta da Ilio nel porto di Nauplia sentii, o figlio di Teti, che nel cerchio del tuo famoso scudo questi emblemi † spavento	455
per i Frigi † lo adornavano; sull'orlo rotondo dello scudo Perseo sul mare con calzari alati stringeva la testa recisa della Gorgone,	460
con il messaggero di Zeus Hermes, il figlio di Maia protettore dei campi.	

⁷ Le traduzioni da testi classici sono opera mia; per Euripide, il testo seguito è quello di Diggle 1984. Per discussioni dei problemi metrici e filologici dello stasimo si rinvia a Denniston 1939, 106 s.; Cropp 1989, 132 s.; Basta Donzelli 1992, 117-9; Basta Donzelli 1995.

Nella parte centrale dello scudo riluceva splendente la sfera del sole	465
sui suoi cavalli alati e la moltitudine celeste di stelle danzanti, Pleiadi, Iadi, che mettono in fuga † gli occhi di Ettore †;	470
sull'elmo d'oro le Sfingi tenevano con le unghie la preda ottenuta col canto; sulla corazza che avvolge i fianchi una leonessa, con gli artigli, che spirava fuoco, sopraggiungeva di corsa scorgendo il puledro di Pirene.	475
Sulla spada insanguinata i cavalli quadrupedi balzavano, intorno ai fianchi si alzava nera polvere.	

Un residuo epico.

Il modello euripideo è la descrizione omerica delle armi di Achille (*Il.* 18.468-612), l'*ekphrasis* più nota della letteratura antica.

Il tragediografo rielabora lo scudo omerico, riducendo le zone da cinque a due⁸. La descrizione euripidea segue l'ordine inverso rispetto a quella omerica: il coro si sofferma prima sull'orlo più esterno, corrispondente alla quinta zona omerica, per poi passare a descrivere la parte centrale dello scudo. Nella zona centrale euripidea permane la sfera celeste, con la medesima menzione delle costellazioni (cf. in particolare *Il.* 18.486 Πληϊάδας θ' Ὑάδας, 'le Pleiadi e le Iadi' e Eur. *El.* 468 Πλειάδες Ὑάδες) e la presenza del sole. Della geografia dello scudo, inoltre, il coro mantiene il mare (cf. *Il.* 18.483 θάλασσαν e Eur. *El.* 459 ὑπὲρ ἄλλος), come ambientazione del primo quadro mitologico nella zona esterna, non il fiume Oceano che esternamente circonda lo scudo omerico (cf. *Il.* 18.606)⁹. Sull'orlo circolare esterno si trova la raffigurazione di Perseo avente in mano la testa della Gorgone, elemento nuovo rispetto allo scudo iliadico, a cui è quasi del tutto estranea la presenza divina, se si eccettua la menzione di Ares e Atena nella descrizione delle due città (*Il.* 18.516). Dalla descrizione euripidea resta esclusa la dimensione umana: dunque, la scelta di tale raffigurazione mitologica risulta in netto contrasto con le immagini di pace e vita quotidiana che, secondo il testo dell'*Iliade*, sono raffigurate sullo scudo di Achille. Lo scudo del primo stasimo costituisce una sintetica trasposizione del mondo, il cui confine è un vasto mare abitato non da uomini, ma da creature semidivine vincenti su creature mostruose.

⁸ Sullo scudo di Achille in Omero si veda Edwards 1991, 200-33; Becker 1995; Di Donato 1996, 227-53, con le rispettive bibliografie. Per la ripresa del modello omerico in epoca tarda cf. Agnosini 2010.

⁹ L'assenza della corrente Oceano che circonda invece lo scudo omerico, interpretata da De Martino 1958, 210 come simbolico «confine del regno delle tenebre e delle ombre, il misterioso accesso al regno dei morti», sembra, a mio giudizio, sostituita in Euripide dalla presenza di Hermes: il dio, applicando la definizione data da Garvie 1970 a proposito del ruolo del figlio di Maia nelle *Coefore*, diviene simbolo della transizione dal regno dei vivi al regno dei morti (cf. anche Battezzato 1995, 120 per la figura di Hermes in Eschilo).

Omero menziona solo brevemente le altre armi di Achille, sulle quali non evidenzia la presenza di decorazioni; il coro di Euripide invece indica che sull'elmo, la corazza e la spada erano raffigurate scene mitologiche¹⁰. La scelta euripidea di anteporre le armi di difesa all'arma con cui si compirà la vendetta non è casuale. Lo scudo, la corazza e l'elmo sono intaccati nella loro funzione di protezione da eventi mitici negativi, che portano come unica soluzione l'uso della spada, elemento assente in Omero. La violenza dei quadri mitologici, correlati tra loro, conduce all'arma insanguinata con cui Clitemestra verrà uccisa.

Sebbene il coro dichiara di aver avuto notizia della κλεινᾶς ἀσπίδος di Achille, richiamando la grande fama che ebbero nel V sec. a.C. la figura di Achille e le sue armi nel dramma, in realtà, ciò che descrive è il prodotto di una serie di sovrapposizioni e reminiscenze¹¹. L'intrusione dell'emblema omerico dello scudo di Agamennone (*Il.* 11.36 s.), la Gorgone, sullo scudo di Achille favorisce un rafforzamento alla sovrapposizione dei due eroi.

La digressione mitologica apre la strada all'interpretazione corale della vicenda tragica: la descrizione dello scudo di Achille risponde all'esigenza corale di giustificare la vendetta voluta da Elettra e, conseguentemente, muovere all'azione Oreste; pertanto, il coro pone l'accento sulla gravità dell'omicidio commesso da Clitemestra grazie al paragone Achille – Agamennone.

La rappresentazione artistica dello scudo suggerisce un'interpretazione mitologica degli eventi a venire nella realtà tragica. Il coro si serve del paragone mitologico per giustificare l'omicidio di Egisto non solo ai suoi stessi occhi, ma anche a quelli della protagonista. Il richiamo al passato mitico di Argo, che si esplica, in particolare, nella sovrapposizione di Agamennone ad Achille, di Oreste a Perseo, della Gorgone ad Egisto, è da leggersi come 'allusione integrativa', che ha affinità con le modalità di funzione proprie del procedimento metaforico, secondo la definizione data da Conte 1974, 32: «Nella metafora la sintesi dei due momenti è identificazione di essi: il prodotto è un'unica immagine, data dalla sovrapposizione dei due segni, anzi dalla sostituzione artificiale di uno all'altro». Dunque ritornando alla presenza della Gorgone, emblema proprio dello scudo di Agamennone, presente, come abbiamo detto, sullo scudo di Achille, si può meglio comprendere come l'immagine unica scaturita dia origine ad un nuovo significato.

La sovrapposizione di Achille e Agamennone non si esplica nel solo emblema omerico, ma l'intero passo è disseminato da indizi che riportano alle armi di Agamennone: i σήματα δέματα ('emblemi spavento') euripidei trovano corrispondenza di significato in *Il.* 11.37 δεινὸν δευρομένη, περὶ δὲ Δεῖμος τε Φόβος τε ('terribile visione, intorno terrore e paura'). Inoltre, la menzione incipitaria del contesto dello stasimo, *El.* v. 432, rievoca l'occasione in cui Agamennone stesso ricevette le armi come dono ospitale (*Il.* 11.22). Il riflettere delle «armi d'oro» χρυσέων τευχέων

¹⁰ L'ordine di menzione delle armi euripidee è diverso dalle omeriche (corazza, elmo, schinieri) e vede l'introduzione della spada in luogo degli schinieri. L'elenco delle armi, seppur con modifiche, risponde alla convenzione poetica propria del poema di far precedere alle sezioni dedicate allo scontro in battaglia una sezione dedicata alla descrizione delle armi dell'eroe, ad enfatizzarne la *aristeia*.

¹¹ Cf. Michelakis 2002, 154-62 in particolare per l'*Elettra* di Euripide.

trova molteplici somiglianze con la descrizione omerica delle armi del marito di Clitemestra (*Il.* 11.25, 30, 31). Infine, l'introduzione della spada tra le armi elencate, assente nello scudo di Achille, sembra introdotta al v. 476, sebbene con *variatio* terminologica e visiva, dal medesimo paragone (*Il.* 11.29): al termine ξίφος omerico si sostituisce ἄοο e in luogo dell'immagine dell'elmo di Agamennone, *Il.* 11.41 s. τετραφάληρον ἵππουριν ('dalle quattro ali e dalla coda di cavallo'), si trovano raffigurati sulla spada τετραβάμονες ἵπποι ('i cavalli quadrupedi').

Tale definizione rende la digressione ecfrastica figura retorica, una metafora della vicenda tragica. In modo analogo, Perutelli 1978, 34 segna l'opposizione tra la totale subordinazione della descrizione alla narrazione, la totale indipendenza della descrizione e della narrazione e, infine, il contrasto di entrambe con la relazione, definita retorica, che è stata vista come 'inversione speculare' «per quel suo rinviare in più punti all'azione principale, per la polivalenza (o ambiguità) del suo descrivere». Si deduce che la digressione delle armi di Achille non comporta alcun vero e proprio arresto narrativo, ma procede come parte integrante del discorso: così come Oreste ha bisogno di ascoltare da Elettra quanto accaduto, mantenendo la propria identità celata, per essere mosso alla vendetta, allo stesso modo il coro acquisisce la medesima necessità attraverso la descrizione di uno scudo, emblema di quanto subito e ottenuto nella guerra di Troia oltre che da Achille, da Agamennone stesso, eroe di cui ingiustamente la Grecia è stata privata. A ciò si aggiunge l'abile sovrapposizione dell'identità delle figlie di Tindaro che porta il coro ad attribuire a Clitemestra lo stesso giudizio dato di Elena, apostrofata come κακόφρον κόρα ('fanciulla malvagia') al v. 481. Clitemestra risulta così colpevole della morte del valoroso sovrano di Argo, Agamennone, così come Elena era colpevole di aver causato la guerra che condusse alla morte il valoroso Achille.

La coscienza corale fa da specchio alla vicenda drammatica, menzionata solo in ultima sede. L'immaginazione collettiva è colpita da ciò che le viene posto davanti agli occhi e ne deriva un impatto emozionale significativo¹². Il coro, pur non sapendo l'esito della vicenda drammatica, prefigura attraverso il paragone mitologico di Perseo e la Gorgone l'omicidio di Egisto: le donne argive, non riuscendo a trovare un contatto diretto con la protagonista, isolata in una dimensione solipsistica di dolore, si pongono come tramite tra il mittente, Elettra, e l'esecutore, Oreste, della vendetta di Agamennone: leggono, dunque, la volontà di Elettra. Se la morte di Egisto viene preannunciata e giustificata dal coro, diversamente verrà giudicato il matricidio, atto inaspettato e non condiviso.

Dunque dal confronto omerico risulta chiaro come il proposito del coro sia spronare la vicenda drammatica e non paralizzarne lo sviluppo: attraverso la spaventosa visione del mondo e attraverso l'allusione metaforica alle armi di Agamennone è espressa la volontà corale di muovere Oreste all'azione.

L'intento corale è abilmente condotto attraverso l'impiego, come vedremo, di una nitida narrazione: tale caratteristica risponde perfettamente alla definizione data da Panagl 1971 di stasimo ditirambico, vale a dire la sintesi degli elementi propri del

¹² Per una discussione sull'*ekphrasis*, fin dalle fonti antiche, si veda Elsner 2002; Webb 2009; per Euripide in particolare si veda Torrance 2013, 63-133, e su questo stasimo pp. 76-82. Torrance si concentra sul ruolo delle Nereidi e della grotta di Chirone nello stasimo.

ditirambo applicata allo stasimo. L'affinità tra i due generi si coglie da particolari scelte stilistiche, proprie di entrambi: la digressione descrittiva è caratterizzata dall'uso frequente di epiteti, dalla presenza di raffigurazioni visive, dall'inserimento di quadri mitologici rappresentati figurativamente su oggetti concreti¹³.

Descrizione e narrazione.

Non sono gli occhi, ma le parole a ritrarre le immagini rappresentate sulle armi di Achille da un punto di vista onnisciente: mentre lo scudo omerico è descritto nell'atto della sua creazione nella fucina di Efesto, le raffigurazioni euripidee sono invece presentate come descrizione di un prodotto ultimato sul campo di battaglia, secondo il racconto riferito dal coro, ma udito da terzi. A questo punto viene spontaneo chiedersi se si possa attribuire al coro la responsabilità di questa descrizione o all'uomo che vide le armi ad Ilio o a Efesto. Per rispondere a tale quesito è opportuno leggere l'ekphrasis attraverso i quattro livelli di rappresentazione individuati da Becker 1995, 42 s.

La *res ipsa*, il primo livello, ci consente una visione globale dei fatti e dei personaggi rappresentati sulle armi: come già abbiamo ricordato, vi sono raffigurati il mare, Perseo con in mano la testa recisa della Gorgone, Hermes, il sole con i cavalli alati, le costellazioni, le Σφίγγες con la preda tra gli artigli, la Chimera in corsa contro Pegaso, e, infine, la rappresentazione del balzo dei cavalli.

L'*opus ipsum* è anticipato nella prima coppia strofica ai vv. 443 s. μόχθους ἀσπιστὰς ἀκμόνων Ἡφαίστου 'lo scudo fatica dell'incudine di Efesto'. Le armi sono arricchite, inoltre, da caratteristiche specifiche: l'elmo è d'oro, la corazza cinge i fianchi, la spada è coperta di sangue. È possibile suddividere la digressione proprio sulla base dell'individuazione delle zone dello scudo, la cui indicazione costituisce la prima informazione data allo spettatore (vv. 470, 472, 476). Le coordinate geografiche delle due sezioni che compongono lo scudo suddividono l'ekphrasis, con lo scopo di ricondurre la mente dell'uditore, catturata dal mondo di immagini elencate, al fatto che ci si sta riferendo ad un oggetto fisico specifico: περιδρόμῳ μὲν ἵτιος ἔδρα 'sull'orlo circolare dello scudo' (v. 458) e ἐν δὲ μέσῳ σάκει 'nel centro dello scudo' (v. 464).

L'*artifex* delle armi rappresentate nell'ekphrasis è dichiarato al v. 444: Efesto ha forgiato nella sua fucina lo scudo. Sussiste, quindi, la menzione esplicita dell'artefice e anche del materiale dell'oggetto descritto; però, ciò che viene elencato non è il processo di elaborazione dello scudo, ma un resoconto delle immagini viste da terzi sulle armi durante la guerra di Troia e non nel laboratorio di Efesto.

L'ultimo livello interpretativo elencato da Becker è l'*animadversor*, espresso dall'introduzione nella digressione di elementi che riguardano l'esperienza dell'autore e la reazione di uno spettatore alla vista di un'immagine rappresentata. Lo scudo viene definito κλεινᾶς 'famoso' al v. 455, attributo che presuppone una

¹³ Cf. Cropp 1989, 127 s. per una precisa analisi della presenza di epiteti, costituiti da composti o sintagmi nuovi o conati di recente, e per la presenza di riecheggiamenti dell'epica (cf. e.g. il gen. ἄλιον 'del sole' al v. 465), caratteristiche che riflettono la consapevole ripresa omerica dello stasimo.

valutazione da parte di chi parla che esula dal dramma e coincide con un giudizio unanimemente riconosciuto. Al v. 456 i *σήματα* ‘immagini’ dello scudo sono definiti *δείματα* ‘spaventose’, così come al v. 469 gli astri sono *τροπαῖοι* ‘terribili’. In entrambe le occorrenze, sebbene siano *loci desperati*, l’attributo esprime la reazione alla vista dell’immagine da parte di uno spettatore, nel primo caso un Frigio anonimo, nel secondo caso Ettore in persona, delineato come nemico a enfatizzarne la funzione apotropaica¹⁴.

Sebbene l’*artifex* dichiarato sia Efesto, la mescolanza di descrizione e narrazione lascia intendere che il responsabile di ciò che lo spettatore immagina non è il divino creatore Efesto, quanto piuttosto il coro, il quale riportando il racconto di un uomo di Ilio, dissemina il testo di elementi che rivelano i tratti propri di una narrazione, udita e riferita¹⁵.

Così come Becker 1995, 42 individua una ulteriore triplice suddivisione al primo livello di interpretazione: «naming, interpreting (thought, speech, motion, etc.), and dramatizing (making a story by describing the same figure engaged in consecutive actions)», allo stesso modo è possibile ravvisare nel testo elementi che suggeriscono una narrazione: è opportuno soffermarsi ora sul modo di procedere proprio del narratore¹⁶.

Prima di tutto si può osservare come alle caratteristiche proprie dell’*opus ipsum* siano affiancate qualità proprie della vita reale, che concorrono a creare una visione dinamica delle rappresentazioni raffigurate sulle armi di Achille. All’immobilità delle armi si contrappone l’armonia naturale del movimento. Il movimento non è dato solo dalla circolarità dei cerchi, da espedienti visivi quali i piedi alati di Perseo, i cavalli alati, le Sfingi alate e il cavallo alato per eccellenza Pegaso, o dalla menzione del disco del sole insieme alle sfere celesti, chiaro riferimento al trascorrere del tempo, ma anche dall’uso di verbi che suggeriscono una narrazione¹⁷. Perseo tiene in mano la testa della Gorgone (cf. ἴσχειν, v. 460); il sole κατέλαμπε ‘risplendeva’ al v. 464; le Sfingi sono raffigurate φέρουσαι ‘che stringono’ la preda con gli artigli (v. 472); la Chimera ἔσπευδε δρόμῳ ‘accorreva’ (vv. 473 s.) e infine, nell’epodo, ai vv. 476 s., sulla spada i cavalli ἔπαλλον ‘galoppavano’, mentre una polvere nera ἔετο ‘si sollevava’.

Dunque, oltre al riferimento alla vista menzionato, il riferimento alla reazione emotiva di Ettore riconduce la mente dello spettatore alla sfera del racconto, bilanciando così il rapporto tra *mimesis* e *diegesis*.

Non bisogna dimenticare che anche il coro è estraneo alla dimensione della percezione visiva, in quanto dice di aver udito (ἔκλυον ‘ho udito’ al v. 452) la descrizione delle armi e non di averle viste. La seconda coppia strofica si apre e si conclude con sensi diversi: le donne argive hanno udito nel passato, ma nel futuro vedranno (ὄψομαι ‘vedrò’ al v. 486) compiersi la vendetta. Se del passato il coro può solo essere testimone uditivo, in aggiunta a resoconti altrui, nel futuro si proietta come

¹⁴ Cf. il concetto di «embedded focalization» in de Jong 2004.

¹⁵ A riguardo cf. Fowler 1991, 31.

¹⁶ Per l’analisi degli elementi propri della narrazione si fa riferimento all’esaustiva analisi di de Jong 2004.

¹⁷ Gli espedienti visivi che esprimono movimento sono descritti nel dettaglio da Callen King 1980.

testimone oculare, manifestando il proprio desiderio di maggior coinvolgimento e partecipazione ai fatti drammatici.

Anche la percezione uditiva concorre a rendere vivida la narrazione. Lo sfondo sonoro muta dalla prima coppia strofica all'ekphrasis: in conformità con la situazione di terrore creatasi, ai delfini amanti del suono del flauto si sostituisce il canto emesso dalle Sfingi per impossessarsi della preda, definita al v. 471 ὀοίδιμον 'soggiogata dal canto'.

Dall'analisi condotta secondo i criteri di Becker, ampliati dai principi narratologici applicati dalla de Jong allo scudo omerico, si ricava l'immagine di un coro che narra e descrive, o, per meglio rendere il concetto, calato nella vicenda tragica più come *focalizer* che come personaggio tragico.

La diffrazione del messaggero.

Il coro sceglie di non parlare di sé direttamente, ma di celarsi dietro le figure maggiormente rappresentative del suo ruolo tradizionale: così come nella prima coppia strofica la danza circolare delle Nereidi riflette il movimento corale, allo stesso modo anche la seconda coppia strofica cela un indizio del ruolo svolto dal coro nella tragedia, prima della notizia dell'omicidio di Egisto¹⁸.

La rappresentazione di Hermes a fianco di Perseo si compone di apposizioni proprie della narrazione: il coro non cita particolari rappresentativi della figura divina, ma ne evoca la veste tradizionale di Διὸς ἄγγελος (v. 461). Il riferimento esplicito al ruolo di messaggero sottilmente richiama il ruolo attuale di chi sta parlando: il coro. Hermes aggiunge dinamicità alla strofe, rappresentando il movimento, lo scambio, la transizione¹⁹; inoltre, viene accostato alla dimensione drammatica grazie all'attributo ἀγροτῆρι 'rurale', già usato dal coro al v. 168, in riferimento alla casa dove vive ora la protagonista.

Per comprendere il riferimento al messaggero degli dei è necessario fare un passo indietro e guardare al contesto specifico della digressione corale: il coro riferisce ciò che non ha visto, ma udito da altri. In particolare, il coro sceglie di servirsi dell'ekphrasis, strumento per eccellenza per porre vividamente l'oggetto descritto davanti agli occhi, inserita però fin dall'inizio in termini diversi in quanto introdotta dall'impiego di diffrazioni²⁰.

L'opportunità corale di libera espressione soggettiva, fin da questa prima pausa drammatica, viene tralasciata per dar spazio alla narrazione della testimonianza raccolta da un interlocutore verosimilmente presente ai fatti (v. 452). Il coro propone se stesso come tramite di una narrazione altrui, citando una fonte esterna, duplice stra-

¹⁸ Per l'analisi del movimento circolare della danza delle Nereidi si veda Csapo 2003, 72 s. Si deve sempre a Csapo 2008 il merito di aver notato che anche il cielo danza: le Pleiadi e le Iadi sullo scudo si prestano alla proiezione corale.

¹⁹ Cf. Goldhill 1986, 71.

²⁰ Battezzato 1995, 122 mette in rilievo la diffrazione e la distanza volutamente attuate da Euripide, anticipate già dal gioco di specchi per l'annuncio della festa argiva da parte del coro che riferisce le parole di un miceneo: la citazione delle fonti e la messa in discussione dei racconti traditi contrastano con la tradizionale tecnica narrativa dei cori tragici e anche con l'iniziale narrazione della fabbricazione delle armi di Achille da un punto di vista onnisciente.

tegia per acquisire autorità e al tempo stesso affidare ad altri un messaggio potenzialmente negativo. Dunque realizza un particolare gioco di lenti di osservazione: agli occhi delle donne argive si sostituisce la lente di un testimone, parimenti estraneo alla vicenda, a sua volta mediata dalla prospettiva visiva di chi racconta lo scudo, e confermata letterariamente dalla presenza della descrizione dello scudo di Achille in Omero. Al punto di vista del testimone oculare si sovrappone l'io corale narrante, sottomesso meta-letterariamente all'autore stesso²¹.

La menzione di una notizia sentita dire raramente trova riscontro nel coro, e anche il messaggero, che assolve solitamente la funzione narrativa specifica di testimone oculare, solo in pochissimi casi si serve del discorso indiretto²². L'estraniamento è accentuato dal fatto che tale racconto sia pronunciato da un coro femminile, lontano dal campo di battaglia e dalla guerra propriamente detta. A questo punto è opportuno soffermarsi sull'uso in tragedia del procedimento narrativo del discorso riferito per giungere a una valutazione del ruolo del coro nel dramma.

In particolare, la de Jong 1991, 11, nella lucida analisi della funzione narrativa del messaggero nelle tragedie euripidee, riporta le sole tre occorrenze di messaggeri che riferiscono notizie sentite dire: *Hipp.* 1215 s.; *Heracl.* 849-63; *Pho.* 1139 s. Prima di tutto, occorre notare ciò che differenzia le donne argive dal personaggio del messaggero: l'ἄγγελος, che ha la precipua funzione di dare la notizia, spesso evidenzia il fatto di essere testimone oculare e non testimone di seconda mano, in modo da essere giudicato affidabile dalle persone di rango sociale elevato a cui si rivolge²³; il coro, invece, si serve del sentito dire come arma strategica e, non avendo il medesimo compito, non perde di credibilità. La particolarità che subito accomuna il nostro coro a questi tre messaggeri è il contesto: l'occasione è sempre legata al campo di battaglia. La motivazione addotta dalla studiosa a giustificare la scelta di tale procedimento narrativo è la volontà di soffocare un certo scetticismo riguardo alla possibilità pratica di un uomo di essere testimone di tutto ciò che è avvenuto sul campo di battaglia. A questo proposito la de Jong cita come esempio, oltre alle parole pronunciate da Teseo ai vv. 846-56 delle *Supplici*²⁴, il discorso pronunciato da Oreste proprio nell'*Elettra* ai vv. 377 s.²⁵: la negazione di credibilità riguardo alla possibilità durante la battaglia di giudicare il coraggio del proprio compagno è da leggersi in linea con la critica alla pretesa di veridicità dei discorsi dei messaggeri,

²¹ Cf. Barchiesi 1997, 278.

²² Cf. Battezzato 1995, 122 «Di solito i casi in cui il coro spiega come ha appreso una notizia sono nella parodo, e non sono collegati ad una narrazione (la tradizione orale è ricordata come fonte anonima anche all'inizio dello stasimo dell'*Ifigenia in Aulide* v. 757 e in *Pho.* v. 819)».

²³ De Jong 1991, 9-12 dedica una sezione al ruolo di *eyewitness* del messaggero, sottolineando come la maggior parte di essi faccia specifico riferimento a tale attività servendosi di termini legati alla percezione visiva, fino a giungere ad autodefinirsi metaletterariamente θεατής in Eur. *Suppl.* v. 652.

²⁴ Cf. Collard 1975, 321. Si sceglie di seguire l'interpretazione data da Collard, a conferma dell'impossibilità di valutare il coraggio durante uno scontro, traducendo quindi l'espressione «mentre guarda la lancia» in senso metaforico.

²⁵ Wilamowitz, seguito da Wecklein, espone Eur. *El.* vv. 373-9. Su questi problemi cf. Cropp 1989, 124 *ad l.*

ben espressa dal rifiuto di Teseo di chiedere i particolari dell'avvenuto scontro, adducendo come spiegazione μή γέλωτ' ὄφλω 'per non cadere nel ridicolo' (v. 846).

Il filtro del discorso indiretto del primo stasimo ben accompagna lo scetticismo espresso da Oreste nei versi citati e può quindi considerarsi un'anticipazione dell'argomento corale. Non è però un caso che il termine di paragone sia proprio il personaggio del messaggero.

Battezzato 1995, 122 nota come nella tragedia la diffrazione della figura del messaggero già nella parodo prefiguri simili moltiplicazioni ed effetti a catena nel resto del dramma. Il coro sembra assolvere la funzione narrativa del messaggero fin dal suo arrivo: la motivazione stessa della sua entrata in scena è annunciare la festa di Era ad Argo: «Il coro annuncia che qualcuno annuncia che gli Argivi annunciano la proclamazione della festa»²⁶.

Il richiamo al personaggio dell'ἄγγελος non si legge solo nella ripetizione anaforica del verbo ἔμολεν al v. 169 e nella menzione dello stesso termine ἀγγέλλει (v. 171), ma anche nella dislocazione geografica di provenienza del coro. L'incipit della parodo ἦλυθον ('sono arrivata'), al v. 167, presuppone il movimento da un luogo di provenienza non specificato, diverso dall'ambientazione della tragedia. Così come il messaggero annuncia ciò che ha visto, allo stesso modo nel primo episodio è sempre il coro ad annunciare ad Elettra l'arrivo sulla scena del contadino καὶ μὴν δέδορκα τόνδε ('ecco lo vedo'), al v. 339.

Nell'entrare in scena Oreste si finge messaggero di se stesso e ottiene accoglienza e ascolto dalla sorella; parimenti il coro si pone come messaggero, ma senza trovare alcun contatto con la protagonista.

Il coro sceglie di esprimere attraverso una visione indiretta la vicenda tragica, così come Perseo vince la Gorgone grazie ad un'immagine catturata nello specchio: lo scudo e l'ekphrasis sono dunque, a mio giudizio, parimenti strumenti di rivelazione²⁷. L'episodio trova conclusione nel quarto quadro, che vede come protagonista della rappresentazione il puledro di Pirene, Pegaso, balzato fuori dal tronco mutilo della Gorgone²⁸, nell'atto che precede l'uccisione della Chimera²⁹.

Sebbene molto sia già stato detto riguardo ai paragoni mitologici, si può concludere aggiungendo un particolare che riguarda esclusivamente lo scudo³⁰: dietro all'episodio di Perseo si può cogliere in nuce 'uno scudo nello scudo', che richiama l'espedito letterario della *mise en abyme*³¹; infatti, vi è raffigurato l'episodio di

²⁶ Battezzato 1995, 120.

²⁷ Il tema della *Spiegelbild* legato alle figure di Perseo e la Gorgone ricorre in una pelike di Taranto (in una collezione privata di Taranto: Jones Roccas 1994, 337 n. 70) dove compaiono tutti i personaggi presenti sullo scudo del primo stasimo: Perseo, Atena, la Gorgone, lo scudo-specchio e Hermes. Tutti i personaggi menzionati ricorrono anche su un cratere a calice di Boston (Boston, MFA 1970, 237: cf. Jones Roccas 1994, 336 n. 69); la funzione di specchio dello scudo viene sostituita dall'immagine del riflesso formato da una pozza d'acqua di una fonte rappresentata sul cratere a calice di Gotha (Gotha, Schloßmus. AHV 72: cf. Jones Roccas 1994, 336 n. 66) dove sono raffigurati Perseo e Atena mentre osservano Medusa nello specchio formato da una pozzanghera d'acqua.

²⁸ Hes. *Theog.* 280 s.

²⁹ *Il.* 6.179-82; Hes. *Th.* 319-25.

³⁰ In particolare per i paragoni mitologici si vedano Kovacs 1987 e Luschnig 1995.

³¹ Tale concetto è stato applicato all'ekphrasis omerica da de Jong 2011, 9 s.

Perseo, il quale è giunto ad ottenere la vittoria sulla Gorgone proprio grazie all'espedito dello scudo di Atena³². L'immagine dell'ὄσπις si moltiplica nel corso della tragedia.

A delineare il ruolo del coro non concorre solo la suggestiva immedesimazione in temporaneo portavoce di una descrizione altrui, abile mediatore drammatico tra ciò che vuole la protagonista e ciò che in futuro si verificherà, ma anche la tecnica narrativa della visione indiretta: le donne argive per trovare spazio sulla scena necessitano di camaleontici cambiamenti di ruolo e dell'artificio della diffrazione.

La Gorgone e lo scudo nella tragedia.

L'*ekphrasis* corale anticipa dunque allusioni al mito che costituiranno nuclei tematici importanti nel resto della tragedia.

L'annuncio della vittoria di Oreste portato dal messaggero segna una svolta nel ruolo rivestito dal coro: una nuova fiducia permette alle donne argive di agire come personaggio drammatico in grado di introdurre un canto di vittoria; tale canto costituisce, nonostante la partecipazione parziale e temporanea della protagonista, un ribaltamento della passività precedente.

Ciò che segna lo spartiacque tra la condizione marginale precedente del coro e il tentativo di confronto con la vicenda drammatica sono le parole pronunciate dal messaggero ai vv. 855-7.

Il messaggero annuncia ad Elettra l'imminente arrivo di Oreste vittorioso ἔρχεται δὲ σοὶ κάρα 'πιδείξων, οὐχὶ Γοργόνης φέρων ἀλλ' ὄν στυγεῖς Ἀγισθόν ('e ora giunge da te portandoti da vedere non il capo della Gorgone, ma quell'Egisto che tu odi'). La citazione del paragone mitologico della Gorgone rivela l'accoglimento della lezione proposta dal coro. Le donne argive per la prima volta, grazie proprio alla figura del messaggero, hanno prova di essere state non solo ascoltate ma anche comprese nel suggerimento mitologico Perseo – Oreste, Gorgone – Egisto.

Il coro al termine del racconto del messaggero prende la parola per intonare il canto di celebrazione della vittoria di Oreste su Egisto ed esprimere la propria gioia.

Il canto di vittoria costituisce una svolta nella posizione assunta dal coro nella tragedia: la danza da mimesi corale diviene tributo dedicato al vincitore³³. La rifunzionalizzazione della festa argiva, menzionata da Zeitlin, trova nell'epinicio compi-

³² Alla delineazione dell'importanza della vista nella tragedia partecipa anche il mantello con cui Oreste si coprirà gli occhi per compiere il matricidio: uno dei doni, secondo alcune fonti, delle ninfe per Perseo (secondo altri invece è l'elmo, altro oggetto descritto nella digressione euripidea), restituito da Hermes alle ninfe dopo l'uccisione della Gorgone insieme ai calzari alati che indossa nello scudo. Per quanto riguarda la rifunzionalizzazione del mantello nella tragedia, si può notare come il dono di Hermes nel matricidio non renda invisibile Oreste, bensì ne copra la vista: da eroe argivo si trasforma in vigliacco esecutore della vendetta disegnata dalla sorella.

³³ Si veda anche l'analisi di Swift 2010, 156-72, in cui si trova una schematizzazione dei generi poetici usati nella tragedia, secondo una fin troppo rigida partizione, che vede ad esempio nella parodo un'allusione alla *partheneia*; in particolare, Swift legge l'epinicio come rappresentazione dei valori del tradizionale modello eroico aristocratico, anticipazione dell'impossibilità di reintegrazione nella comunità di Oreste.

mento³⁴: Ἰ' ἀγὼν χαλκείος è giunto al termine e Oreste viene celebrato e incoronato quale vincitore.

L'abbandono momentaneo del distanziamento operato nel resto della tragedia, nuovamente realizzato nell'inserzione di un genere non propriamente tragico, trova una risposta solo parziale, dopo la strofe: dopo l'antistrofe, l'uscita di scena di Elettra segnerà la fine del contatto desiderato dal coro.

L'invito alla partecipazione alla danza rivolto ad Elettra θές ἐς χορόν, ὄ φίλα, ἕχνος ('disponi il piede alla danza, o amica') al v. 860 è, in realtà, un tentativo di partecipazione corale alla vicenda tragica. La risposta della protagonista costituisce il primo reale contatto con il coro, antitetico al rifiuto di partecipazione alla festa di Era nella parodo³⁵. Il coro definisce la leggerezza della danza per mezzo di immagini tratte dal mondo animale³⁶: Elettra deve danzare ὡς νεβρός οὐράνιον πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐαι ('come un cerbiatto rendendo leggero il salto che giunge fino al cielo con gioia'), come dice ai vv. 860 s., per celebrare la vittoria di Oreste, degna di corone più importanti di quelle dei giochi olimpici. La terminologia usata evoca la celebrazione di vittoria, con l'introduzione di un vocabolario specifico del mondo atletico³⁷: a inizio del v. 862, il verbo νικᾷ seguito dal termine στεφαναφόρα ('degne di corone') introduce il motivo del *komos*. L'intervento corale della prima strofe termina ai vv. 864 s. rinnovando l'invito di partecipazione alla figlia di Agamennone (ἀλλ' ὑπάειδε καλλίνικον ὠιδὸν ἐμοῖ χορῶι 'avanti, accompagna la mia danza con il tuo canto di vittoria') definendo così i termini dell'ode intesa come καλλίνικον ὠιδὸν ('canto di vittoria') unione di canto e danza.

Nella sua risposta in trimetri giambici recitati, dopo un'iniziale invocazione agli elementi della natura (ὄ φέγγος, ὄ τέθριππον ἡλίου σέλας, ὄ γαῖα καὶ νύξ 'o luce, o splendore della quadriga del sole, o terra e notte' vv. 866 s.), Elettra prende parte al canto di vittoria citando la morte di Egisto e conclude la strofe rivolgendosi alle donne argive come φίλαι, termine che presuppone un affetto reciproco³⁸. A completamento del canto, la protagonista prosegue incitando il coro a prendere gli ornamenti necessari a coronare ἀδελφοῦ κροῖτα τοῦ νικηφόρου ('il capo del fratello vittorioso'), come afferma al v. 872. Che un canto strofico del coro sia indirizzato a un attore e che l'attore intervenga con un brano in trimetri tra strofe e antistrofe costituisce, come sottolinea Cropp 1989, 157, un *unicum* in tragedia.

³⁴ Zeitlin 1970, 659 s. legge l'intonazione corale del canto di vittoria quale accondiscendenza alla vendetta e, di conseguenza, vi coglie una complicità corale. D'altra parte, il trionfo di Oreste su Egisto agli occhi delle donne argive rappresenta il ripristino dei valori della comunità.

³⁵ Cropp 1989, 157 mette in evidenza come «Their metre is dactylo-epitrite (alternating dactylic and iambo-trochaic sequences: Dale, *Metrical Analyses* 1. 80), familiar from the victory-songs of Pindar and Bacchylides».

³⁶ Cf. Snell 1963, 285.

³⁷ Per un'attenta analisi del linguaggio atletico in riferimento ad Oreste si veda Swift 2010, 169 s.

³⁸ Il riferimento al sole richiama il primo e il secondo stasimo; la notte è già stata invocata da Elettra ai vv. 54 s. nel prologo. Il sole, oltre a richiamare la descrizione dello scudo di Achille del primo stasimo, evoca non solo la metafora atletica (cf. Swift 2010, 161), ma anche per la forma il disco con cui Perseo uccise Acrisio al suo ritorno dopo aver trascorso un periodo lontano, così come Oreste di ritorno dall'esilio uccide Egisto.

L'antistrofe del canto di vittoria è pronunciata dal coro e segnata dall'uscita di Elettra dalla scena ai vv. 874-9. Si delinea così un rapporto dicotomico tra il coro e la protagonista, evidenziato dall'opposizione σὺ / ἀμέτερον al v. 874, che riflette la separazione fisica dovuta all'uscita di scena della protagonista. Il χόρευμα ('danza'), termine che richiama la danza delle Nereidi del primo stasimo (v. 434), caro alle Muse, è percepito come caratteristica propria del coro e per questo è intonata da esso³⁹. L'aggettivo possessivo ἀμέτερον ricorre come poliptoto nell'espressione ἀμετέρως γαίης ('la nostra terra') al v. 876, e l'appartenenza corale alla terra coincide con l'appartenenza corale alla danza. Ancora una volta la preoccupazione del coro si rivolge alla giustizia, in accordo con l'usuale presenza nell'epinicio di sentenze morali sulla vita cittadina: la morte di Egisto costituisce la distruzione dell'ingiustizia, e il conseguente trionfo di Oreste coincide con il suo ripristino. La riflessione su δίκη è condotta dal coro nell'intero corso della tragedia, ma in particolare è argomento sviluppato nel terzo stasimo e nell'esodo. Il coro conclude il suo intervento al v. 879 con l'auto-esortazione ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾶι ('avanti, si alzi gioioso il suono del flauto').

Per comprendere come delle donne possano intonare un canto di vittoria, solitamente maschile, occorre fare un passo indietro e guardare, fin dal primo riferimento implicito nella parodo, all'importanza dello scudo svelata da Zeitlin 1970, imprescindibile per la comprensione del dramma.

Dall'analisi delle fonti antiche riguardanti l'iniziale svolgersi della celebrazione in onore di Era si evince l'attiva presenza femminile nel rituale. In particolare, la partecipazione delle sacerdotesse rispecchia il carattere prettamente femminile della festa nel *temenos*: per giustificare tale aspetto, *in primis*, non bisogna dimenticare che il rito è in onore di Era stessa, dea del matrimonio; la processione femminile⁴⁰ e l'inneggiare delle sacerdotesse durante la celebrazione⁴¹ sono caratteri precipui del *festival*. L'esclusione della donna dalla vita pubblica trova eccezione nel ruolo svolto nel rituale: la posizione femminile è riscattata dalla preminenza nel culto statale esercitato dalla dea simbolo cittadino⁴².

La menzione del coro nella parodo della festa argiva presuppone la consapevolezza corale del conferimento dello scudo come premio dei giochi argivi. Nell'annuncio corale della festa di Argo nella parodo Zeitlin brillantemente rivela una connessione tra l'ἀγὼν χάλκεος della festa argiva in onore di Era e la presenza dello scudo nel primo stasimo, giungendo ad una nuova contestualizzazione e rifunzionalizzazione della conclusione dell'agone atletico in onore della dea, in cui lo scudo non è più premio ma accondiscendenza alla vendetta di Elettra⁴³.

³⁹ Per l'analogia tra la danza delle Nereidi e del coro si veda Csapo 2003.

⁴⁰ Cf. Palaeph. 50; Hdt. 1.31.2.

⁴¹ Cf. D.H. 1.21.2.

⁴² La recente monografia di Connelly 2007 indaga lo stretto legame tra la sfera rituale e le donne greche; in particolare, la preminenza della figura della donna si evince dal sesto capitolo (cf. in particolare *ibid.* 166), dedicato alle molteplici forme dell'agire femminile nelle occorrenze religiose. Cf. anche Goff 1995, 354.

⁴³ Cf. Zeitlin 1970, 660.

Dalle numerose testimonianze riguardanti il culto di Era ad Argo⁴⁴ si ricava inoltre che uno degli aspetti caratterizzanti la festa celebrata all' *Heraion*, citato da Enea Tattico⁴⁵, era il corteo solenne di uomini armati in processione; questo corteo si svolgeva dopo il sacrificio, tratto aggiuntivo rispetto alle usuali competizioni atletiche, che in questo caso specifico prevede un' ἄσπις come premio per il vincitore dell' ἀγὼν χαλκεῖος ('agone di bronzo'), altro nome con cui è noto il *festival* argivo⁴⁶. I giochi in onore di Era costituiscono una parte fondamentale della festa⁴⁷. Le competizioni attestate sono la corsa su carri, la lotta, il pugilato e il pancrazio⁴⁸. L'aspetto agonistico risulta imprescindibile dal contesto della cerimonia, al punto di conferire alla festa il nome derivante dallo scudo di premiazione⁴⁹.

Il coro si sente autorizzato ad intonare il canto di vittoria proprio perché applica la messa in scena del *festival* argivo allo sviluppo tragico; traendo dunque le fila del discorso iniziato nella parodo, continuato e sviluppato nel primo stasimo, giunge a intonare l'epinicio, canto prettamente maschile, e a dare così un avvio insolito all'agone tragico.

Sebbene non ci siano giunte iscrizioni relative alle modalità di svolgimento di epinici durante la festa argiva, Pindaro celebra la città di Argo come sede della dea Era nella decima *Nemea*⁵⁰, ode di celebrazione per le due vittorie ai giochi dell' *Heraia* del figlio di Ulia, Teo, i cui antenati ospitarono i Dioscuri, nelle feste in onore della dea. In tale occorrenza sono le Χάριτες a cantare ai primi due versi dell'ode la divina sede di Argo:

Δαναοῦ πόλιν ἀγλαοθρόνων τε πεντήκοντα κορᾶν,
Χάριτες,

⁴⁴ Per le testimonianze si vedano Farnell 1896; Zeitlin 1970. La figura di Era e i rituali ad essa connessi sono delineati in modo approfondito da Burkert 1985, 131-5. Per le feste in onore di Era ad Argo cf. anche Stengel 1912 e Aloni-Ronen 1997. Per la descrizione dell' *Heraion* argivo si veda anche Stafford 2007, 75, che cita anche la testimonianza di Pausania (Paus. 2.17.5) circa la statua crisoelefantina di Era.

⁴⁵ Aen. Tact. 1.17.

⁴⁶ Farnell 1896, 189 riferisce che dalla competizione per lo scudo ad Argo deriva probabilmente la pratica del conferimento di un premio in cambio dell'uccisione di una capra da parte dei giovani argivi come parte fondante del rituale. Il mito vuole che la capra avesse rivelato il nascondiglio di Era e per questo fu punita con la morte.

⁴⁷ Ringwood Arnold 1935 dà un'attenta analisi dell'agone sportivo della festa, citando anche la quadruplice vittoria di un certo Eschillo, e personaggi noti che presiedettero il *festival* come Demetrio Poliorcete e Filippo V di Macedonia.

⁴⁸ Paus. 6.7.1.

⁴⁹ Ringwood Arnold 1935, 437 specifica che il costume di conferire uno scudo come premio dell'agone è attestato dallo scoliasta di Pindaro, pratica introdotta per la prima volta dal re argivo Archino, che istituì il *festival*.

⁵⁰ Cannatà Fera 2004, 97 s. «Le date proposte per la composizione dell'ode oscillano di oltre mezzo secolo, dal 500 al 444». Dopo aver sostenuto una cronologia intermedia, gli anni compresi tra il periodo delle glorie argive, il 464-463 a.C., e il 458 a.C., anno dell'alleanza con Atene contro Tebe, conclude: «ma è interessante il fatto che a partire dagli anni sessanta si conoscano oggetti bronzei indicati dalle iscrizioni come premi dei giochi in onore di Era, che costituiscono l'occasione dell'ode; a quel periodo, quando Argo andava conquistando l'egemonia di tutta la regione, si fa risalire il rinnovamento del santuario e una riorganizzazione delle feste eree».

Ἄργος Ἦρας δῶμα θεοπρεπὲς ὑμνεῖτε·

‘Cantate, Grazie, la città di Danao e delle sue cinquanta figlie
dai troni splendenti,
Argo, la sede divina di Era;’

La città di Argo viene ritratta sinteticamente nel sintagma appositivo, che si trova incastonato in posizione centrale tra il nome proprio della πόλις e l’imperativo rivolto alle Grazie. Inoltre, l’espressione Ἦρας δῶμα richiama il sintagma eschileo Ἦρας δωμάτων (Aesch. *Suppl.* v. 291), dove si trova il riferimento mitico, attraverso la menzione della κληδοῦχος Io, probabilmente nell’iniziale accezione di custode per poi procedere verso lo sviluppo di un sacerdozio femminile dedicato alla divinità⁵¹.

La menzione della Gorgone, prova dell’accoglimento della lezione corale, infine, ritornerà ancora una volta a conclusione della tragedia nelle parole di Castore ai vv. 1254 s.: questa volta puro ornamento apotropaico presente sullo scudo di Atena. Se nel primo stasimo sullo scudo era Perseo – Oreste ad essere raffigurato, mantenendo implicita la funzione di Atena nella vittoria, in questa seconda occorrenza non si allude più alla vicenda di Perseo, ma alla fase successiva del mito di cui è soggetto Atena. Lo scudo di Pallade ha l’emblema della vittoria di Perseo, ma non più la raffigurazione dell’eroe argivo⁵²: il matricidio macchia Oreste che non può più essere paragonato all’eroe del mito argivo.

In una tragedia in cui nessun personaggio ha più un ruolo specifico, anche il coro, alla ricerca di una posizione nella vicenda tragica, si trova a immedesimarsi in molteplici ruoli, provocando nello spettatore il medesimo disorientamento che rispecchia lo smarrimento della protagonista di fronte all’artificio della diffrazione⁵³. Il primo stasimo ha, dunque, il merito di suggerire gli spunti necessari per la comprensione del ruolo e della posizione tragica di un coro non più tradizionalmente radicato nel dramma, ma in cerca di un ruolo: l’interpretazione corale, pur essendo solo uno

⁵¹ Cf. Clem. Alex. *Strom.* 24.164.2; Farnell 1896, 250.

⁵² La mancanza della figura di Perseo, simbolo di Argo, e la sua sostituzione con la menzione esplicita di Atena potrebbe riflettere un periodo di oscillazione nei rapporti tra Atene ed Argo. Come sottolinea Hartswick 1993, 283, le Gorgoni non sono solo un riferimento alla divinità di Atena nel VI secolo, ma anche un riflesso della reale alleanza tra Argo e Atene del 460 a.C. contro Sparta; per il personaggio di Perseo, in particolare, Pindaro nella decima *Nemea* celebra Argo citando la durevole leggenda di Perseo e Medusa, simbolo dei cambiamenti politici tra Atene e Argo. L’assenza dell’eroe argivo nello *Ione*, dove è Atena stessa a decapitare la Gorgone, sembra nuovamente evocare i mutati rapporti politici tra le due città, che si leggono nella graduale sostituzione dell’eroe argivo con l’ateniese Teseo e Atena stessa. Tali indizi sembrano riflettere gli anni successivi al 418 a.C. in cui «gli argivi abbandonarono l’alleanza con Atene, Mantinea ed Elide e venne formalizzata un’alleanza comune con Sparta» (Bearzot – Landucci 2006, 137), per poi tornare dopo la restaurazione della democrazia sotto l’influenza ateniese per tenere a bada la fazione filospartana. In particolare, Saïd 1993, 172 legge nella menzione al v. 410 del fiume Tanao, che divide il territorio argivo da quello spartano, un riferimento cronologico agli anni 417-416 a.C.

⁵³ In particolare, si veda il disorientamento di Elettra all’arrivo del messaggero, espresso, al v. 765, dal mancato riconoscimento dell’ἄγγελος e dalla richiesta dell’identità specifica del personaggio, secondo una tecnica inconsueta (cf. Battezzato 1995, 125).

degli svariati punti di vista attraverso cui può leggersi la vicenda tragica, costituisce un suggestivo spunto di lettura.

Nadia Rosso

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agnosini 2010 = M. Agnosini, *Lo scudo di Dioniso ('Dionysiaca' XXV 380-572)*, Maia 62, 2010, 334-52.
- Aloni-Ronen 1997 = N. Aloni-Ronen, *Hera and the Formation of Aristocratic Collective Identity: Evidence from the Argive Plain*, SCI 16, 1997, 9-19.
- Barchiesi 1997 = A. Barchiesi, *Virgilian Narrative: Ekphrasis*, in Ch. Martindale, *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 271-81.
- Basta Donzelli 1992 = G. Basta Donzelli, *Osservazioni sul primo stasimo dell' 'Elettra' di Euripide*, Eikasmos 3, 1992, 111-22.
- Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Euripides, 'Electra'*, Lipsiae 1995.
- Battezzato 1995 = L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
- Battezzato 2005 = L. Battezzato, *Structural Elements: Lyric*, in J. Gregory, *Blackwell Companion to Greek Tragedy*, Oxford 2005, 149-66.
- Battezzato 2008 = L. Battezzato, *Il coro nella tragedia greca: centralità e silenzio*, in L. Bottani – T. Scappini, *Il tragico e l'esperienza estetica*, Vercelli 2008, 33-56.
- Bearzot – Landucci 2006 = C. Bearzot – F. Landucci, *Argo: una democrazia diversa*, Milano 2006.
- Becker 1995 = A.S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham 1995.
- Burkert 1985 = W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard 1985.
- Callen King 1980 = K. Callen King, *The Force of Tradition: The Achilles Ode in Euripides' 'Electra'*, TAPhA 110, 1980, 195-212.
- Cannatà Fera 2004 = M. Cannatà Fera, *Poesia e statuarità: gli eroi argivi di Pindaro e di Antifane*, in P. Angeli Bernardini, *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Atti del convegno Internazionale (Urbino 13-15 giugno 2002), Roma 2004, 95-106.
- Collard 1975 = Ch. Collard, *Supplices*, Groningen 1975.
- Connelly 2007 = J.B. Connelly, *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*, Princeton-Oxford 2007.
- Conte 1974 = G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino 1974.
- Cropp 1989 = M.J. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1988.
- Csapo 2003 = E. Csapo, *The Dolphins of Dionysus*, in E. Csapo – M. Miller, *Poetry, Theory, Practice: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece*, Oxford 2003, 69-98.
- De Martino 1958 = E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958.
- Denniston 1939 = J.D. Denniston, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1939.
- Di Donato 1996 = R. Di Donato, *Omero: forme della narrazione e forme della realtà. Lo scudo di Achille*, in S. Settis, *I Greci: Storia Cultura Arte Società*, II, Torino, 1996, 227-53.
- Diggle 1984 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, I, Oxonii 1984.
- Edwards 1991 = M.W. Edwards, *The 'Iliad': A Commentary. Volume V: Books 17-20*, Cambridge 1991.
- Elsner 2002 = J. Elsner, *Introduction: The Genres of Ekphrasis*, Ramus 31, 2002, 1-18.

- Farnell 1896 = L.S. Farnell, *Cults of Greek States*, I, Oxford 1896.
- Foley 2003 = H.P. Foley, *Choral Identity in Greek Tragedy*, CPh 98, 2003, 1-30.
- Fowler 1991 = D.P. Fowler, *Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis*, JRS 81, 1991, 25-35.
- Garvie 1970 = A.F. Garvie, *The Opening of the 'Coephoroi'*, BICS 17, 1970, 79-91.
- Genette 1985 = G. Genette, *Figure II: la parola letteraria*, Torino 1985.
- Goff 1995 = B. Goff, *The Women of Thebes*, CJ 90, 1995, 353-65.
- Goldhill 1986 = S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- Gould 1996 = J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, in M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 217-43.
- Hartswick 1993 = K.J. Hartswick, *The Gorgoneion on the Aegis of Athena: Genesis, Suppression and Survival*, RA, 1993, 269-92.
- Jong 1991 = I.J.F. de Jong, *Narrative in Drama: The Art of the Euripidean Messenger-speech*, Leiden 1991.
- Jong 2004 = I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the 'Iliad'*, Amsterdam 2004.
- Jong 2011 = I.J.F. de Jong, *The Shield of Achilles: From 'Metalepsis' to 'Mise en Abyme'*, Ramus 40, 2011, 1-14.
- Jones Roccas 1994 = L. Jones Roccas, *Perseus*, in L. Kahlil et Al., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München, VII.1 (1994), 332-48.
- Kovacs 1987 = D. Kovacs, *Where Is Aegisthus' Head?*, CPh 82, 1987, 139-41.
- Luschnig 1995 = C.A.E. Luschnig, *The Gorgon's Severed Head. Studies of 'Alcestis', 'Electra', and 'Phoenissae'*, Leiden 1995.
- Mastronarde 1998 = D.J. Mastronarde, *Il coro euripideo: autorità e integrazione*, QUCC 60, 1998, 55-80.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- Medda 2005 = E. Medda, *Il coro straniato. Considerazioni sulla voce corale nelle 'Fenicie' di Euripide*, Prometheus 31, 2005, 119-31.
- Michelakis 2002 = P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002.
- Monro – Allen 1902 = D.B. Monro – T.W. Allen, *Homeri Opera*, I, Oxford 1902.
- Musti 1986 = D. Musti, *Pausania. Guida della Grecia*, II, Milano 1986.
- O'Brien 1964 = M.J. O'Brien, *Orestes and the Gorgon: Euripides' 'Electra'*, AJPh 85, 1964, 13-39.
- Panagl 1971 = O. Panagl, *Die 'dithyrambischen Stasima' des Euripides. Untersuchungen zur Komposition und Erzähltechnik*, Wien 1971.
- Perutelli 1978 = A. Perutelli, *L'inversione speculare: per una retorica dell'ekphrasis*, MD 1, 1978, 87-98.
- Ringwood Arnold 1937 = I. Ringwood Arnold, *The Shield of Argos*, AJA 41, 1937, 436-40.
- Säid 1993 = S. Säid, *Tragic Argos*, in A.H. Sommerstein – S. Halliwell – J. Henderson – B. Zimmermann, *Tragedy, Comedy and the Polis*, Papers from the Greek Drama Conference (Nottingham 18-20 July 1990), Bari 1993, 167-89.
- Scully 2003 = S. Scully, *The Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight*, HSPH 101, 2003, 29-47.
- Snell 1963 = B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963.
- Solmsen 1970 = F. Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et Dies Scutum*, Oxonii 1970.
- Stafford 2007 = E. Stafford, *Personification in Greek Religious Thought and Practice*, in D. Ogden, *A Companion to Greek Religion*, Malden 2007, 71-85.
- Stengel 1912 = P. Stengel, *Heraia*, in RE VIII.1 (1912), 407-18.

L'ekphrasis' corale del primo stasimo dell' 'Elettra' di Euripide

Swift 2010 = L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.

Taplin 1980 = O. Taplin, *The Shield of Achilles within the 'Iliad'*, G&R 27, 1980, 1-21.

Torrance 2013 = I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.

Zeitlin 1970 = F.I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, TAPhA 101, 1970, 645-69.

Zeitlin 1980 = F.I. Zeitlin, *The Closet of Masks: Role-playing and Myth-making in the 'Orestes' of Euripides*, Ramus 9, 1980, 51-77.

Abstract: The paper discusses the ekphrasis of Achilles' shield in the first stasimon of the *Electra* of Euripides as a key to the interpretation of the role of the chorus in the play. By alluding to the Homeric model of the Achilles' shield, the chorus suggests a comparison between Orestes and Achilles in order to justify the revenge required by *Electra* and to stir Orestes to action. The chorus, looking for a greater involvement in the tragedy, becomes narrator and, in a way, creator of the Achilles' weapons: the chorus women for a moment wear the cloak of messenger, but only as spokeswomen for the description of others. Such meta-literary device, in conjunction with the narrative technique of the indirect speech, ensures that the chorus women abandon their claim to eyewitness status in favour of a presentation that focuses on emotion and interpretation. The reference to the Gorgon in the real messenger's words proves the acceptance of the choral lesson and spurs women to sing the *epinikion*.

Keywords: *Ekphrasis*, chorus, Achilles' shield, Euripidean *Electra*, messenger.