



(Eur. Tr. 515)

Moduli di rappresentazione corale nelle Troiane di Euripide

Fanfani, Giovanni

Published in:

Troiane Classiche e Contemporanee

Publication date:

2017

Document version

Version blev oprettet som del af udgivelsesprocessen; udgivers layout; normalt ikke offentligt tilgængeligt

Document license:

[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):

Fanfani, G. (2017). (Eur. Tr. 515): Moduli di rappresentazione corale nelle *Troiane* di Euripide. I F. Citti, A. Iannucci, & A. Ziosi (red.), *Troiane Classiche e Contemporanee* (s. 29-46). Zürich; New York: Georg Olms Verlag. Spudasmata

GIOVANNI FANFANI

ΝΥΝ ΓΑΡ ΜΕΛΟΣ ΕΣ ΤΡΟΙΑΝ ΙΑΧΗΣΩ (EUR. TR. 515).

MODULI DI RAPPRESENTAZIONE CORALE NELLE

TROIANE DI EURIPIDE*

«Il teatro è il luogo in cui le distinzioni arcaiche di genere lirico si attenuano e convivono, si mettono una accanto all'altra e si fondono»: così Massimo Vetta¹ concludeva una lucida riflessione sulla funzione, propria della lirica della tragedia e della commedia (pur nella nota, differente vocazione al riuso allusivo), di riattivazione di un patrimonio e di una 'memoria corale' collettivi che la pervasiva presenza della *choreia* nel calendario civico e religioso dell'Atene del V secolo, unitamente alla profonda incidenza culturale e paideutica del repertorio della grande melica, rendeva disponibili ad una duplice declinazione, letteraria (a

* La ricerca confluita in questo contributo è stata generosamente finanziata dal Danish Council for Independent Research in collaborazione con il programma europeo FP7 Marie Curie Actions – COFUND (DFF – 1321-00158). Desidero ringraziare gli organizzatori del convegno ravennate, Alessandro Iannucci e Francesco Citti, e gli altri partecipanti a quelle giornate di studio sulle *Troiane*.

¹ Vetta 2007, ma cf. in generale i saggi contenuti in Perusino – Colantonio 2007: il volume raccoglie gli interventi del seminario tenutosi ad Urbino nei giorni 21-23 settembre 2005 e segna, ad un decennio di distanza dalla fondamentale riflessione sullo statuto drammatico e culturale del coro tragico contenuta nel doppio numero di «Arion» n.s. III.1 (1994/1995) e IV.1 (1996/1997), un ulteriore progresso nell'indagine sul trapasso (ad un tempo 'osmotico' e rifunzionalizzante) dei generi della lirica corale in tragedia e commedia. Swift 2010 esplora il fenomeno della *generic interaction* nella lirica tragica rinvenendo la produttività dell'*imagery* di genere (peana, epinicio, parteneo, imeneo, treno) in tragedia. Differente l'approccio di Rodighiero 2012, che attraverso una sistematica analisi testuale, stilistica e metrica mostra come l'esuberante ποικιλία corale ed il composito tessuto di *imagery* lirica delle tragedie sofoclee riposi su una sostanziale 'fluidità' e commistione di generi lirici e di orizzonti culturali.

mezzo del richiamo intertestuale e, poi, parodico)² e rituale/performativa (e finanche 'enunciativa', come sottolineava C. Calame nel corso del medesimo seminario urbinato³), garantita dall'effettiva valenza ed efficacia culturale delle sequenze coreutico-musicali eseguite dal coro drammatico all'interno della cornice rituale delle Grandi Dionisie⁴.

Scopo di questo contributo è quello di presentare alcune riflessioni sulla funzione della voce corale e sui meccanismi della *choreia* nelle sezoni liriche delle *Troiane* (stasimi e monodie), cercando di segnalare come questi sussumano e sviluppano alcuni dei temi profondi della tragedia.

L'impulso iniziale per un'indagine sulla produttività che, sul piano drammatico e (nel nostro caso) finanche tematico, la *choreia* ed i dispositivi attraverso cui essa si estrinseca in tragedia (penso all'autoreferenzialità corale e alla *choral projection*) sembrano detenere nelle *Troiane*, proviene da alcune considerazioni contenute in un importante lavoro di Albert Henrichs su alcuni *patterns* di *choral projection* in Euripide; si riporta in nota il paragrafo finale della prima parte dell'articolo dello studioso tedesco, cui va il merito di aver mostrato come varie configurazioni di proiezione corale ed autoreferenzialità del coro agiscano anche all'interno della struttura di una singola tragedia nel corso di due, tre o anche quattro stasimi successivi, producendo tensione drammatica attraverso l'intersecarsi ed il giustapporsi di tre componenti che concorrono a definire l'identità della voce corale: l'*hic et nunc* della performance del Coro (la sua dimensione rituale), la proiezione (in funzione reduplicativa ed amplificativa) della performance del Coro su altre

² Sulla cui fenomenologia cf. le dense pagine di Hutchinson 2001, 427-439.

³ Calame 2007: di particolare interesse l'individuazione, da parte dello studioso, di una 'delega corale' che il pubblico conferisce al coro tragico e che viene estrinsecata attraverso l'istanza enunciativa ed identificativa «dell'*io/noi* con il quale si esprimeva anche la melica corale» (p. 67).

⁴ Vd., in proposito, il seminale Henrichs 1994/1995, in part. p. 59: «the external setting in the sanctuary of Dionysos Eleuthereus and in the distinctly cultic ambience of the City Dionysia reinforces the ritual function of choral dances in tragedy». Illuminanti, alle pp. 68 ss., alcune considerazioni sull'interazione tra funzione drammatica e dimensione culturale nel coro tragico: «the dramatic role of the chorus is acted out in the highly ritualized realm of myth, a world inhabited by gods and mortal who interact through the medium of cult; [...] throughout tragedy, ritual and cult function as common denominators which mediate between the dramatic past and the present. [...] as a performer of the ritual dance, the chorus exists simultaneously inside the dramatic realm of the play and outside of it in the political and cultic realm of the here and now».

compagini corali in un altrove spazio-temporale (ovvero il commento autoreferenziale del Coro sulle propria performance), ed infine la dimensione del Coro *qua* personaggio del dramma che interagisce con la realtà scenica⁵.

L'accostamento tra *Eracle* e *Troiane* sul terreno della «perversion of choral dancing and Dionysiac ritual» e della valenza metaforica di tale distorsione in termini di follia e violenza non risulta però sviluppato appieno da Henrichs, che vira su un'analisi puntuale della strategia euripidea di rappresentazione della *choreia* nell'*Eracle*, e per le *Troiane* si limita ad una nota a piè di pagina con il rimando a tre *loci* del dramma che, si intuisce, costituiscono gli episodi di autoreferenzialità e proiezione corale⁶. È peraltro ad un tempo significativo e rappresentativo della poetica delle *Troiane* il fatto che moduli di autorappresentazione corale vengano trasferiti nello spazio delle monodie degli attori. Da un lato, è in coerenza con la produzione euripidea successiva al 420, come mostrato dai dati statistici raccolti e discussi da Eric Csapo⁷, che le *Troiane*

⁵ Henrichs 1996, 54 «[I]n particular, he [sc. Euripides] magnifies the conflict between the cultic reality and the tragic dramatization of ritual performance by undercutting the normalcy of choral dancing in the orchestra. He achieves this by means of choral projection, through which the chorus may establish an ironic distance between its own collective character and the action of the play. Euripides exploits this distance in the *Heraklidai* and in the *Elektra*, but even more radically in the *Troades* of 415 and in its close contemporary, the *Herakles*. In the two latter plays, the perversion of choral dancing and Dionysiac ritual serves as the ultimate tragic metaphor for madness and violence».

⁶ Si tratta dell'antistrofe della monodia di Cassandra, vv. 325-342, e di due inserti di *choral projection* nel primo e nel terzo stasimo, rispettivamente ai vv. 544-559 e 1071-1076: su questi tre *loci* si tornerà nel corso di questo lavoro.

⁷ In un esaustivo ed innovativo contributo, Csapo 1999/2000 ridefinisce le coordinate critiche della nozione di 'New Music', tracciandone profilo storico e rapporti con il 'Nuovo Dittirambo' (con cui dunque non si identifica) e, attraverso il *medium* culturale/culturale dionisiaco (vd. 417 s.: «often the language of the songs is chosen for its capacity to evoke Dionysiac music»; 425: «the evidence suggests that the New Musicians imagined their project as the (re-)creation of an authentically Dionysian music»), con la tragedia euripidea; ne emerge una tendenza, nei drammi di Euripide posteriori al 420, al trasferimento del «musical burden [...] from the chorus to the actors», con la conseguenza che la musica «began to move from the margins of the dramatic narrative to centre stage» (412), esaltando i virtuosismi di attori-cantanti professionisti, sovente impegnati a rappresentare «females and often foreign and captive females» (425), nel contesto di una progressiva 'orientalizzazione' dei gruppi corali (rispetto ai quali si registra un significativo incremento del fenomeno della *choral-projection*): i legami con l'immaginario esotico-barbaro e dionisiaco (esposto, nel clima ideologico e culturale ateniese, ad un processo di «effeminization and orientalization» non sempre nelle intenzioni autoriali),

dispiegano una ricca gamma di riferimenti alla *mousikē* (intesa come insieme di musica, canto e danza): l'*imagery* meta-musicale e meta-coreutica che punteggia e sostiene stasimi e monodie della tragedia parrebbe dunque inscrivere all'interno di quella poetica della 'New Music' (termine afferente ad un fenomeno complesso, ma utilizzato qui per comodità classificatoria), che, permeando *in primis* i generi lirico-teatrali del *nomos* citarodico e del ditirambo, sembra nondimeno beneficiare di una declinazione tragica proprio attraverso il coinvolgimento attivo di Euripide nelle innovazioni musicali dell'ultimo ventennio del V secolo, innovazioni che il tragediografo incorpora e drammatizza in alcuni corali di questo periodo, retroproiettandole in un passato archetipico di *choreia* primigenia, e garantendone in tal modo uno statuto di arcaicità⁸. Dall'altro lato, se per le *Troiane*, ed in particolare per il primo stasimo, un simile *pattern* di archeologia musicale è stato riconosciuto e discusso da Luigi Battezzato in un importante studio⁹ –l'ambiziosa strategia metaletteraria euripidea appronta, ad opera di un Coro di prigioniere troiane e nel contesto di uno stasimo 'ditirambico' (mutuando la classica definizione kranziana), un'archeologia drammatizzata del genere epico-citarodico, che nasce dalle ceneri della *mousikē* frigia e ne perpetua il ricordo, per essere a sua volta sussunto dal genere tragico – Euripide rende l'*imagery* musicale che percorre il dramma un importante veicolo tematico: l'interruzione della normalità rituale e coreutico-musicale frigia ad opera dell'invasore greco determina forme di *choreia* distorta in cui moduli corali sono trasferiti all'interno di sezioni monodiche.

Nella straniante parodia di un imeneo eseguita da Cassandra ai vv. 308-341, in cui è *in primis* la norma del genere (quella di un canto eseguito da un coro di *parthenoi*) ad essere stravolta¹⁰, e a cui si accompagna

dunque, «gained in strenght and exclusivity» (425 s.), guadagnando alla 'New Music' il biasimo dei *musical theorists* antichi (e, sulla loro scorta, dei moderni sostenitori di un anacronistico 'decadentismo' *ante litteram*: cf. 404 s., 416).

⁸ Un esempio particolarmente significativo di tale poetica arcaizzante è costituito dal terzo stasimo dell'*Elena*, una sorta di archeologia lirica della *choreia*, come illustrato esaustivamente da Steiner 2011.

⁹ Battezzato 2005, un contributo al quale si avrà modo di riferirsi con frequenza nelle pagine seguenti.

¹⁰ Spicca inoltre, nel medesimo ambito di tonalità antifrastica, l'epiteto di matrice pindarica (cf. *P.* 3.25) *καλλίπεπλοι*, riferito alle *Φρυγῶν κόρα* (vv. 338 s.); cf. anche Rehm 1994, 129s.; la menzione di *Υμέναιος* nel fr. 4.52 N. di Erinna suggerisce a Neri 2003, 427 l'ipotesi che la poetessa «concludesse il suo γῶος sulle note concitate di un tragico

ad una connotata *imagery* di marca dionisiaca (ne costituisce un affioramento l'insistenza sull'area semantica della luce, evidentemente emanata dalle fiaccole: vv. 309 s. φλέγω...λαμπάσι, vv. 320 s.; ἀναφλέγω πυρὸς φῶς / ἐς ἀὐγάν, ἐς αἴγλαν, il grido rituale 'evoè' al v. 326)¹¹, si ritrovano in effetti numerosi marcatori formali dell'autoreferenzialità corale, tra cui spicca l'esplicito riferimento alla sacertà della danza rituale al v. 328 ὁ χορὸς ὄσιος¹²: tali enunciazioni di entusiasmo orchestico preludono, secondo un *pattern* produttivo in Sofocle ed Euripide, alle cosiddette *joy before disaster odes*, in cui Euripide esplora «the tension between the exuberant self-expression of the chorus – epitomized in the agitated dance – and the disillusionment and sense of impending catastrophe felt by the audience»¹³. Nel caso della monodia di Cassandra, l'utilizzo di lessico dalle connotazioni rituali (gli imperativi che aprono la coppia antistrofica¹⁴, ma in particolare ἔλισσε al v. 333, verbo spesso associato

imeneo per le nozze di Baucide e Ade»: cf. pp. 423-427 per un'utile carrellata sul genere imenaico, le sue declinazioni liriche e tragiche, e le connesse features stilistico-lessicali. Su imeneo ed epitalmio in epica e lirica arcaica vd. Contades-Tsitsoni 1990, 42-109.

¹¹ Coglie nel segno Loraux 2001, 134: «è una Cassandra dionisiaca e metateatrale, ma anche apollinea fino alla trasgressione che, nel mezzo dell'*evohe* (*euan, euoi*), si invita da sola a danzare in un coro guidato da Febo, prima di farsi corifea per invitare Ecuba a entrare nella danza, al suono dell'urlo "Imeneo" e degli *iakhai* delle donne sposate»; la connotazione di ritualità bacchica dell'imeneo di Cassandra è puntualmente individuata da Mazzoldi 2001, 237. Il campo lessicale bacchico punteggia insistentemente la scena di Cassandra, definendone l'orizzonte di anomalia rispetto all'ortodossia divinatoria, regolarmente sotto l'egida apollinea: l'assimilazione della profetessa ad una baccante disegna il paradigma di percezione esterna (il Coro, Ecuba, Taltibio) ed interna (è Cassandra stessa a servirsi dell'*imagery* dionisiaca) del personaggio; cf. Mazzoldi 2001, 233-241: la studiosa, al termine di un'esautiva disamina della Cassandra baccante nelle *Troiane*, rileva infine la produttività della caratterizzazione bacchica della profetessa all'interno dell'intera produzione euripidea (*Hec.* 121, 676 s.; *El.* 1032; *IA* 757 s.), concludendo che «Euripide sembra operare una precisa scelta nel connotare sistematicamente l'invasamento apollineo di Cassandra con tratti che afferiscono alla sfera dionisiaca, suggerendo la duplice immagine di una menade e di una pazza, per evidenziare il suo stato di eccezionalità e di emarginazione» (241).

¹² Un simile slancio meta-coreutico è ravvisabile in altre istanze di autoreferenzialità corale, tra le quali si segnalano *Soph. Ai.* 701 νῦν γὰρ ἐμοὶ μέλει χορευῶσαι (con Henrichs 1994-1995, 73 ss.) e *Eur. Her.* 892 ἐμοὶ χορὸς μὲν ἦδύς (sulla *priamel* ai vv. 892 s. cf. ancora Henrichs 1996, 52 s.).

¹³ Henrichs 1994-1995, 73 (e 73-85 per un'esautiva trattazione del modulo in Sofocle). Sul *pattern* delle 'joy before disaster odes' vd. Gardiner 1987, 66 s.: le occorrenze sofoclee sono *Ai.* 693-705, *Tr.* 205-221 e *Ant.* 1142-1152 (su cui vd. Rodighiero 2012, capp. I, II, IV), ed il modulo è utilizzato da Euripide in *Her.* 892-927 e *HF* 761-821.

¹⁴ V. 308 ἄναγε, πάρεχε, φῶς φέρε, v. 325 πάλτε πόδ' αἰθέριον ἄναγε χορόν.

in Euripide ai cori circolari di Nereidi – come ai vv. 2 s. delle *Troiane* – e delfini, ed in genere alla ritualità di matrice dionisiaca¹⁵, l'invito ad Ecuba ed alle donne del Coro ad unirsi nella danza (325 s.), ed inoltre le invocazioni a Hymen (322, 331), Ecate (323), Apollo (329) e Dioniso (326) chiamati a consacrare un *marriage to death* (l'unione esiziale tra la profetessa ed Agamennone)¹⁶, oltre a suggerire un riconoscibile pattern di *choreia* distorta (segnalato antifrasticamente dalla notazione del v. 324 ἄ νόμος ἔχει), rivelano la desintonizzazione di Cassandra (in parte probabilmente riscattata dall'ironia) rispetto alla situazione drammatica (un ulteriore tratto, questo, che accomuna la profetessa ai cori sofoclei ed euripidei che fanno riferimento al proprio entusiasmo coreutico), e soprattutto confermano l'impossibilità per i personaggi delle *Troiane* di trovare un contatto rituale col Coro nelle forme della normalità codificata dai generi e dell'ortodossia antifonale, un'impossibilità peraltro esperita da Ecuba al momento di modulare il *kommos* epirrematico sul cadavere di Astianatte (in cui è il Coro ad agire da ἔξαρχος del lamento)¹⁷. Se non di crisi rituale si tratta (come nel caso dell'*Eracle*), la desolazione culturale che affligge Troia a séguito dell'abbandono divino e, lo si vedrà, dell'interruzione violenta di una tradizione di *mousikē* frigia, sembra nondimeno produrre, accanto a forme distorte di *choreia*, l'elaborazione di una nuova μουσα/musica, l'ossimorica μουσα θρήνων/musica del lamento che, sola, può esprimere con adeguatezza l'esperienza della perdita, della fine di una città che è consustanziale con i suoi abitanti. Da questo punto di vista, il Coro delle *Troiane* mette in scena e rappresenta nelle odi corali della tragedia la paradossale performance di un'assenza (quella di Troia e della sua esuberante *choreia*) attraverso la loro riev-

¹⁵ Vd. Csapo 1999-2000, 419, 422.

¹⁶ Cf. Rehm 1994, 43-58.

¹⁷ Si tratta dei vv. 1209-1250. Cf. l'innovativa analisi di questo *thrēnos* in Segal 1993, 29 ss.: «everything in this ritual is a figure of absence and enacts a paradox of embodied absence» (30); molto interessanti le considerazioni circa la giustapposizione, nel lamento di Ecuba *mater dolorosa*, del piano e del linguaggio della lamentazione femminile a quello, celebrativo, della reminiscenza epica, attraverso la filigrana di Ettore, *figure of absence*. Nelle *Troiane* il modulo del lamento commatico (sul modello di Aesch. *Pers.* 931-1072) trova nel lamento finale (vv. 1287-1332) un'evoluzione verso una struttura monologica, in cui il Coro, ormai in posizione passivamente subalterna, «crea un contesto antifonale, ma senza che Ecuba dia esplicitamente degli ordini per il rito: il suo ruolo di ἔξαρχος è recuperato grazie ad una sottomissione delle sue compagne di prigionia» (Battezzato 1995, 156s.).

cazione via *choral projection* nel primo e nel terzo stasimo; recepisce e sublima il discorso metamusicale sulla musica del lamento invocando la Musa della tradizione epico-citarodica ed avocandosi l'autorità (via autoreferenzialità corale) di eseguire un *melos* per Troia in apertura del primo stasimo. Nell'evocare la vicenda dell'ultima notte di Ilio, il Coro di nobildonne troiane ha ormai acquisito una dizione ed un impianto ritmico-musicale greci, di cui lo stasimo rappresenta (nella convenzione mimetica e metaletteraria) la nascita e la prima attestazione. Il modulo espressivo proemiale dell'ἀμφιανακτίζειν¹⁸, tipico del *nomos* citarodico terpanereo (e produttivo anche in contesto rapsodico in alcuni Inni Omerici¹⁹), è integrato dall'inserzione epica dell'invocazione alla Musa (unico caso in tragedia), ed il contenuto dello stasimo (l'ultima notte di Troia) sembrerebbe suggerire un precedente poetico iliupersico, per il quale è stata proposta come possibile ipotesto, oltre a quella ciclica, anche l'Ἰλίου Πέρσις citarodica stesicorea²⁰; certamente la struttura metrica di base dei versi (sequenze di *kat'enoplion*-epitriti in responsione per i vv. 511-514/531-534, seguite da enopli ai vv. 515 s./535 s.) enfatizza la coloritura epico-citarodica della *facies* linguistica e dunque, in sostanza, la matrice culturale greca dell'invocazione alla Μοῦσα (cui l'essere pronunciata da prigioniere troiane conferisce estrema pregnanza metaletteraria), ed il ritorno a sequenze giambiche scandisce poi, in un tipico episodio di *choral-projection* qui sussunto all'interno di una cornice narrativa, la *performance* musicale-coreutica delle *parthenoi* troiane (vv. 542-547, con la menzione del Λίβυς λωτός e i Φρύγια μέλεα), che il Coro

¹⁸ Sulla testimonianza di Suda a 1701 A. = PMG 697 = fr. 2 Gost. Ἀμφί μοι αὐτίς ἄναχθ' ἑκατηβόλον / ἀειδέτω φρήν, vd. il commento di Gostoli 1990, 128-132. Tra i *loci similes* menzionati compare anche *Tro.* 511-514, del quale la studiosa rileva le referenzialità citarodiche di tipo metrico: «il carattere citarodico di questo attacco euripideo è evidenziato dall'uso del metro *kat'enoplion*-epitrito» (130).

¹⁹ Vd. *h.Bacch.* (7), *h.Pan.* (19), *h.Poseid.* (22), *h.Diosc.* (33).

²⁰ Cerri 1985, 173 s. e n. 53: la menzione di *Tro.* 511-514 risulta funzionale a supportare l'ipotesi della matrice stesicorea dell'*incipit* della parodo dell'*Elena*; cf. Finglass 2013 per un recente ed esaustivo *status quaestionis* sull'*Iliupersis* stesicorea, ed in particolare sulla sezione proemiale del poema (con un tentativo di ricostruzione *exempli gratia* della prima triade antistrofica). In generale, sembra possibile tracciare una continuità tra il genere lirico-narrativo della citarodia stesicorea ed il ditrambo narrativo bacchilideo (vd. in proposito Fearn 2007, 163-199), e (sulla scorta di Kranz 1933, 253 s.) tra questi ed i cosiddetti 'stasimi ditirambici' euripidei, tra cui figura il primo stasimo delle *Troiane*. Sulla caratterizzazione ad un tempo epica e lirico-narrativa dell'*incipit* del primo stasimo delle Troiane vedi ora Rodighiero (in corso di stampa).

ricorda con tono commosso, eseguendola mimeticamente sulla scena accompagnata dall'*aulos* e, si sarebbe tentati di pensare, ricorrendo alla *harmonia* frigia (la cui associazione con il ditirambo ed i κύκλοι χόροι è riccamente attestata)²¹. Lo stasimo è intessuto di significativi riferimenti al lessico tecnico rituale, di rimandi interni, di impegnative dichiarazioni di poetica²². La polivalenza del termine βοά viene da Euripide posta al servizio di una studiata strategia per cui la musica greca di fatto interrompe, fa propria e sostituisce la tradizione di *mousikē* frigia: il grido di gioia dei Troiani (v. 522 ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς) alla vista del cavallo diviene poco dopo veicolo espressivo di letizia rituale (v. 547 βοάν τ' ἔμελλον εὔφρον'), per rivelarsi infine boato sanguinoso degli Achei che (vv. 555 ss.) di fatto si appropriano del grido musicale-rituale frigio per rifunzionalizzarlo con voce e tono greci²³. In apertura dell'epodo (ai vv. 551-555), che segna una sorta di 'ritorno all'io' (ἐγὼ δὲ ... ἐμελπόμεν)²⁴, il Coro proietta la propria *performance* coreutico-musicale nel passato della propria partecipazione *qua* gruppo di *parthenoi* ad una danza rituale in onore di Artemide, interrotta dal clamore della φοινία βοά achea (che

²¹ Vd. Aristot. *Pol.* 1342a32-b14 (*contra* Plat. *Rp.* 399a-c). Importante notare come tale associazione sembri in realtà un portato del più ampio programma culturale degli esponenti del 'Nuovo Ditirambo': vd. in proposito Prauscello 2013, 91, che osserva come «it is with the New Musical developments that dithyramb and the Phrygian mode become virtually indistinguishable». Sull'opposizione tra differenti *harmoniai* nella poetica della 'New Music' cf. Csapo 2004, 233 s., bilanciato dall'opportuno *caveat* di Fearn 2007, 176 s.

²² L'*incipit* dello stasimo si inserisce nel contesto della *rhetoric of innovation* che, già dalla lirica arcaica, pare un tratto caratterizzante di poetica (per una recente rassegna vd. D'Angour 2011, 184-206, e 194 su Eur. *Tr.* 511-516): per l'associazione tra la Musa e la novità del canto vd. Alcm. 14 *PMGF* Μῶς' ἄγε, Μῶσα λίγεια πολυμμελὲς / αἰὲν αἰοῖδὲ μέλος / νεοχ' μὲν ἄρχε παρσένοις αἰείδην. Tra gli esponenti della 'New Music' la rivendicazione di originalità poetico-musicale diviene momento obbligato di riflessione metapoetica: nella *sphragis* dei *Persiani*, Timoteo ribalta i termini della dialettica 'vecchio-nuovo' lamentando l'ostilità spartana nei propri confronti (*PMG* 791.211-212 ὅτι παλαιότεραν νέοις / ὕμνοις Μοῦσαν ἀτιμῶ) e richiamandosi alla tradizione eolica di Orfeo e Terpanthro (cf. Power 2010, 535); maggiormente accostabile al nostro *Tr.* 511-514 appare un'esplicito richiamo alla propria *kainotomia* da parte di Timoteo in *PMG* 796 οὐκ αἰείδω τὰ παλαιά, / καινὰ γὰρ ἀμὰ κρείσσω / νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει, / τὸ πάλα δ' ἦν Κρόνος ἄρχων / ἀπίτω Μοῦσα παλαιά.

²³ Sulla valenza di βοά nel primo stasimo delle *Troiane* importanti le considerazioni di Battezzato 2005, 89.

²⁴ Si fa qui uso di un'espressione applicata da Rodighiero 2012, 89 ad un modulo di autoreferenzialità corale, caratterizzato dalla iunctura ἐγὼ δὲ in *incipit* di epodo e produttivo nel primo stasimo delle *Trachinie*, v. 517: vd. 94 s. per una dettagliata analisi di tale *pattern* espressivo, tipico della lirica corale e utilizzato con frequenza da Pindaro.

segna metaforicamente la fine della *choreia* frigio/troiana) nella sapiente strutturazione del v. 555, in cui la pausa metrico-sintattica separa la performance corale (χοροῖσι) dalla violenta *abductio* cui le fanciulle del coro sono destinate (si tratta peraltro di un paradigma mitico produttivo nei culti di Artemide a Sparta, e non scevro di implicazioni riguardanti, ancora, formazioni di cori circolari di *parthenoi*²⁵). Come Dioniso, Artemide è una campionessa della danza rituale, e l'efficacia spettacolare e drammatica del modulo della proiezione corale associato all'interruzione violenta della *mousikē* troiana e alla perversa iniziazione di un coro di *parthenoi* alla condizione non di donne ma di schiave è certamente intuibile²⁶, e potenziata dal coinvolgimento personale delle donne del Coro nel doppio livello temporale, quello dell'*hic et nunc* della performance e quello della retroproiezione nel passato. La rievocazione della vivacità rituale e coreutico-musicale troiana (e della sua interruzione violenta) ai vv. 542-555 incorpora (proprio in quanto non solo vicenda narrata, ma rappresentata nella danza del Coro) un motivo produttivo anche a livello tematico nel corso della *pièce*.

La seconda parte della monodia di Ecuba, in anapesti lirici, si chiude con l'enfasi sul motivo della danza:

μάτηρ δ' ὥσει τις πτανοῖς	146
κλαγγᾶν ἐξάρξω ἔγω μολπᾶν,	
οὐ τᾶν αὐτᾶν οἶαν ποτὲ δηϊοῖαν ποτὲ δὴ	
σκήπτρῳ Πριάμου διεριδομένου	150
ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίας	
εὐκόμποις ἐξήρχον θεοῦς ²⁷ .	

²⁵ Cf. Calame 1997, 143 s. (*Artemis Limnatis*), 151 s. (*Artemis Karyatis*). Sull'associazione tra questo modulo e ditirambi spartani eseguiti da formazioni corali femminili cf. D'Alessio 2013, 124 s.

²⁶ Vd. in proposito Swift 2010, 191, che discute l'impiego di *imagery* partenaica distorta per rappresentare «the portrayal of rape as marriage» ed osserva come «whereas choi of *parthenoi* are usually a location for girls to be admired by prospective suitors [...] here the onlookers turn out to be the victorious Greeks. Rather than achieving a legitimate marriage, the transition that the young women undergo is to become the concubines of the foreign army».

²⁷ L'assetto testuale di questi versi è discusso: stampo il testo di Kovacs (Loeb). La lezione trādita Φρυγίας, corretta da Wilamovitz in Φρυγίους (da concordare con θεοῦς al v. 152: la congettura è accolta, fra gli altri, da Diggle 1981 e Kovacs 1999; Susanetti 2008), viene difesa persuasivamente da Battezzato 2005, 83 s., sul terreno di numerosi *similia* euripidei e di un convincente argomento di contenuto: «the text of the manuscript is semantically richer: the Phrygian musical tradition is often emphasized, and its individuality is stressed. Hecuba must be alluding to the specifically Phrygian tradition of

la sequenza di riferimenti autoreferenziali al proprio ruolo di ἔξαρχος della danza rituale frigia, col futuro 'performativo' ἔξαρξω al v. 147 che di fatto introduce la parodo commatica di contenuto trenodico, fa della regina una 'displaced chorus leader'²⁸; i caratteri distintivi della *choreia* troiana, qui tratteggiati nelle cadenze ritmiche definite frigie (previo il mantenimento della lezione dei codici Φρυγίαις) disegnate dal piede ἀρχέχορος, lasciano il posto all'unica evidenza di un canto che diventa grido di lamento, κλαγγή (un termine peraltro intriso di risonanze eschilee: è il grido che Cassandra lancia ὀρθίους ἐν νόμοις al verso 1152 dell'*Agamennone*). La monodia anapestica di Ecuba, nei richiami al lessico della *mousiké* e nei tratti stilistico-formali 'ditirambici' (aggettivazione lussureggiante, sintassi sforzata e tendenza alla perifrasi), introduce, come si vedrà, il motivo (che non si esaurisce nella dimensione di tropo retorico ma diviene questione di poetica tragica) della musica del lamento, della μουσα θρήνων, e ne rappresenta in immagini l'origine attraverso il modulo dell'ἀρχὴ κακῶν²⁹.

Delle *Troiane* si è detto che sono «il luogo della riflessione più sistematica che il genere tragico abbia condotto sul rapporto complesso che mette in relazione e talvolta contrappone la Mousa all'espressione cantata del lamento»³⁰: una musa, quella tragica, spesso metaforizzata attraverso la figura retorica della *negated song* (riconosciuta e studiata da Charles Segal)³¹, che mostra la peculiarità della poetica e dell'*imagery* tragica nel recepire, dall'epica, la categoria paradossale della τέρψις del canto luttuoso, investendola di una nuova dimensione di metaletterarietà attraverso la riflessione sui caratteri della *mousa* del lamento. Le cinque occorrenze del termine μουσα nelle *Troiane* (se ne passeranno brevemente in rassegna quattro) testimoniano la centralità anche tematica della definizione dei caratteri di una musica che sia espressione adeguata della perdita di una ricca tradizione di *choreia* rituale, ridotta ora ad una assenza.

music/poetry/dance».

²⁸ Vd. Murnaghan 2013: 160-1.

²⁹ Vv. 122-134. Il motivo retorico dell'ἀρχὴ κακῶν non viene retroproiettato in un passato mitico ma fatto corrispondere all'arrivo delle navi achee, e del resto il portato sinistro dell'*imagery* nautica rappresenta un pervasivo e trasversale *Leit motiv* delle *Troiane* (cf. Barlow 2008³, 118).

³⁰ Loraux 2001, 117.

³¹ Segal 1993, 16.

La gnome che chiude la prima sezione della monodia di Ecuba ai vv. 120s. (μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι / ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτούς) trova nell'aggettivo ἀχόρευτος un termine di forte pregnanza metaletteraria, in cui emerge la componente etimologica della 'privazione/rinuncia/estraneità' alle danze e ai cori: effettivamente, la postura stessa di Ecuba, distesa a terra, unitamente al ritmo scandito dagli anapesti recitativi, inibisce l'accompagnamento della danza tradizionale quanto, evidentemente, presuppone (stante il contesto monodico) l'assenza del Coro³².

La partenza delle navi achee alla volta di Troia costituisce il contenuto dell'ἀρχὴ κακῶν che incornicia la seconda sezione, in anapesti lirici, della monodia, e nel miniaturismo descrittivo l'inserimento dell'odioso αὐλῶν παιάν (v. 126), cui si aggiunge la voce degli armoniosi zefoli (συρίγγων τ' εὐφθόγγων φωνᾶ al v. 127), allude alla futura vittoria achea, motivando di fatto da parte della regina l'intonazione del canto luttuoso con cui la monodia si chiude e che annuncia la parodo. Ai vv. 609 ss. la μοῦσα ἢ λύπας ἔχει torna in una gnome (ὡς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν / θρήνων τ' ὄδυρμοὶ μοῦσα θ' ἢ λύπας ἔχει) pronunciata dal Coro al termine dell'amebeo lirico-trenodico tra Ecuba ed Andromaca, al quale la *unctura* θρήνων ὄδυρμοὶ sembra fare riferimento. L'aposiopesi di Cassandra ai vv. 384 ss. (σιγᾶν ἄμεινον τᾶσχαρά, μηδὲ μοῦσα μοι / γένοιτ' ἀοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά) sembra tacciare di ἀπρέπεια l'attività ossimorica di una μοῦσα che, nella funzione di ἀοιδός, celebri mali: dell'autenticità del distico si è peraltro sospettato (Diggle e Kovacs lo atetizzano), sebbene esso trovi continuità di senso all'interno della rhesis di Cassandra e, soprattutto, guadagni rilievo ironico quando accostato all'incipit del primo stasimo, in cui ciò che il Coro, qui in funzione di ἀοιδός epico-citarodico, chiede alla Μοῦσα di cantare è esattamente una ὦδὰ ἐπικήδειος καινῶν ὕμνων. È dunque anche sul terreno della rivendicazione di novità poetica (annunciata dall'utilizzo del connotato aggettivo καινός) che i versi d'apertura dello stasimo esplicitano il loro portato metaletterario: la natura trenodica della ὦδὰ ἐπικήδειος sublima la strategia euripidea di problematizzazi-

³² Sull'*imagery* nautica qui attivata vd. Perusino 1995, 253 ss. e Battezzato 2005, 81: «Hecuba describes the limbs of the body as τοίχους (118), the sides of a ship; this compressed metaphor continues the maritime imagery used by her at the beginning of her monody (100-5 esp. 103 "sail with the stream"). Moreover, it announces the arrival of the Greeks fleet and its 'muse'».

one dei caratteri paradossali della musica del lamento, e sul piano melico realizza un'interferenza di generi letterari in cui l'attacco citarodico ha il sapore di un omaggio al nomos terpandreo ed in genere alla citarodia classica come modello per una narrazione lirica di argomento iliuper-sico; sull'incipit citarodico si innesta poi il contenuto trenodico di un *melos* eseguito da un Coro di donne, determinando così «a novel fusion of citharodic song and the women's song of lament»³³ che a livello di *facies* stilistica e di strutturazione narrativa ha attirato all'ode l'etichetta di 'stasimo ditirambico'³⁴.

Ci si limita qui a segnalare come sul piano dell'*imagery* lirica si è voluta riconoscere nelle odi corali delle *Troiane* l'adesione euripidea ad uno stile pittorico, di preziosismo espressivo miniaturistico ed allusivo, realizzato attraverso la successione di quadri visivi autonomi, dai nessi logici non sempre perspicui, e in cui il pathos risulta prodotto dalla ricerca di effetti chiaroscurali e dall'inserzione di spunti dissonanti (spesso nella forma di epiteti sinistramente ambigui) – o, più in generale, dal «paradoxical wedding of beautiful image and sensuous description to violent content»³⁵. Centro tematico degli stasimi e fil rouge delle riflessioni del Coro è Troia, la cui vicenda presente si intreccia con un passato ora glorioso ora inquietante, garantendo alla tragedia coerenza e organicità di *imagery* attorno al motivo della cattura della città: essa, e la περιπέτεια che la investe, sono oggetto della patetica e commossa partecipazione delle corifee, capaci di far rivivere nei colori, nei profumi, nei suoni e nella monumentalità l'immagine dello splendore della rocca di Ilio. Il I stasimo delle *Troiane* detiene uno statuto paradigmatico nel quadro della strategia pittorica e narrativa euripidea, perseguita attraverso un sorvegliato utilizzo di lessico evocativo e volutamente ambivalente: l'aggettivo con cui è indicato il cavallo, χρυσεοφάλαρος (*hapax*, v. 520), trasmette la magnificenza dell'immagine ed introduce il motivo dell'oro

³³ Power 2010, 272.

³⁴ Panagl 1971 (42-78 sul primo stasimo delle *Troiane*) rappresenta ancora un imprescindibile contributo su stile, *lexis* e *imagery* degli stasimi 'ditirambici' euripidei.

³⁵ Mastronarde 1994, 331 in riferimento al primo stasimo (anch'esso 'ditirambico') delle *Fenicie*. Cf. l'approfondita e puntuale indagine sulla poetica euripidea dell'«immagine bella» in Di Benedetto 1971, 241-267 (in part., sull'influenza del ditirambo nel modulo retorico del «vorrei volare»: 262 ss.). Sullo stile pittorico dell'ultima lirica euripidea vd. Barlow 2008³ (28-31 sulle odi corali delle *Troiane*) e Csapo 2009 (su primo e secondo stasimo dell'*Elettra*).

(associato poi a Ganimede nel secondo stasimo, e ad Elena nel terzo), e così la metonimia *ξεστὸν λόχον* (v. 534) è impiegata per la descrizione del ligneo simulacro evocandone la sinistra somiglianza ad una nave (vv. 438 ss. *ναὸς ὡσεὶ σκάφος κελαινὸν*, in cui emerge l'inquietante valenza dell'aggettivo *κελαινός*), rinforzando dunque un campo metaforico perspicuo nell'*imagery* delle *Troiane* (l'insistito utilizzo del lessico nautico connota in profondità già la monodia iniziale di Ecuba, costituendo fino al termine della tragedia un tramite allusivo rispetto al destino delle donne troiane, che nelle navi troveranno la prigionia e l'esilio). Inserzioni di inequivocabile tonalità luttuosa (v. 535 *Δαρδανίας ἄταν*) e l'ossimoro *μέλαιναν αἴγλαν* che chiude l'antistrofe (v. 549) conferiscono al quadro visivo profondità e ambiguità di tessuto concettuale, con l'epodo che esplora la dimensione dell'intimità domestica nell'alternanza tra compiacimento pittorico e densità espressiva (cf. la sinestesia *φοινία βοά* ai vv. 555 s., la personificazione della guerra in Ares che *λόχου δ' ἐξέβαινε* al v. 560, e inoltre la preziosa densità di iuncturae come *σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι* al v. 562 e *καράτομος ἐρημία* al v. 564, la cui natura perifrastica pare inscrivere in una tendenza stilistica che Timeoteo ed il 'nuovo ditirambo' porteranno ad esiti 'iper-espressionistici'³⁶). L'effetto chiaroscurale si staglia quale cifra dell'*imagery* del II stasimo, a cui corrisponde una *facies* linguistico-sintattica che forza all'estremo la lingua, nell'insistito utilizzo di aggettivazione lussureggiante (Salamina è omaggiata con due epiteti di conio euripideo, *μελισσοτρόφος* e *περικύμων* ai vv. 799 s.): l'alternanza tra il ricordo della prima Iliouperis, capitanata da Eracle e Telamone, e l'indifferente e iperurania serenità di Ganimede (*πρόσωπα καλλιγάλανα*, vv. 835 ss., è la iunctura che dipinge l'espressione del giovane coppia degli dèi) di fronte alla distruzione di Troia e al grido di dolore del mare (vv. 825 s.) visualizza uno iato incolmabile tra la divinità e la stirpe di Dardano, una distanza che la menzione dell'amore di Eos (la quale pure *εἶδε Περγᾶμων ὄλεθρον*, v. 851) per Titono può solo acuire, e sfocia nell'amara *gnome* che chiude l'ode, *τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ* (vv. 857 s.). Come nel primo stasimo, anche qui la voce corale assume le fattezze (e presuppone l'autorità) del narratore lirico-corale³⁷, il cui racconto amplia la dimensione temporale del dram-

³⁶ Un'eccellente ed esaustivo studio sui composti perifrastici negli esponenti del 'nuovo ditirambo' è LeVen 2014, in part. 161-162, 167-172.

³⁷ Sulla funzione di *narrator* del coro tragico in quanto area di *generic interaction* tra

ma retroproiettando l'origine dell'attuale distruzione nei fatti (e negli antefatti, a cui il Coro allude con procedimento si direbbe 'pindarico'³⁸) della prima spedizione greca contro Troia. In una struttura quadripartita a due eroi greci (rispettivamente Telamone ed Eracle nella prima coppia antistrofica) corrispondono due *exempla* di amore e favore divino per Troia nel rapimento dei due fanciulli troiani Ganimede e Titono da parte di Zeus ed Eos (l'invocazione ad Eros in apertura di seconda antistrofe ha un'evidente funzione di cerniera tematica)³⁹. Il motivo della distruzione di Troia, acuito e amplificato dal ricordo della prima *Iliouperis*, ricorre ossessivamente nei commenti che chiudono ciascuna delle quattro sezioni dell'ode (con l'effetto reduplicativo, sostenuto anche da figure di suono, in particolare rilievo nella chiusa della prima antistrofe, ai vv. 817 s. δις δὲ δυοῖν πιτύλοιν τείχη πυρὶ Δαρδανίας / φονία κατέλυσεν αἰχμῆ); la *recusatio* nei confronti dell'accusa esplicita a Zeus (vv. 845 s. τὸ μὲν οὖν Διὸς / οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ) lascia il posto alla constatazione finale per cui «l'amore degli dèi per Troia non c'è più» (vv. 857 s. τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ): l'intima reciprocità con gli Olimpici che gli *exempla* di Ganimede e Titono avrebbero dovuto assicurare ai Troiani è svanita a motivo dell'indifferenza e dell'ingratitudine divina,

lirica corale non-drammatica e tragedia, vd. le importanti osservazioni di Hutchinson 2001, 427-439.

³⁸ Nel senso, suggerito da Burnett 1977, 301 s., dell'introduzione di un personaggio mitico in funzione 'araldica', allo scopo cioè di veicolare un riferimento ad un altro personaggio/episodio (ovvero ad una differente versione del mito narrato), preparandone la successiva menzione. Nel secondo stasimo delle *Troiane*, l'invocazione iniziale a Telamone «urges the listener's memory back to Hesione and Laomedon (cf. Pindar, *N.* 3.35; *I.* 6.26ff.), and the mention of the horses that were denied to Heracles (809-10) confirms this tendency. The famous high-stepping steeds provide an interlocking mythic motif that joins Telamon with Ganymede and indicates that Euripides is using his first, intrusive mythic hero as the herald of his second one, much as Pindar does with Amphiaraus in the Sixth *Olympian*» (302).

³⁹ La sequenza mitica 'rapimento di Ganimede ad opera di Zeus – rapimento di Titono da parte di Eos' compare in *h. Ven.* 202-219 e, in base alla testimonianza di *Schol. Ap. Rh.* 3.114-117a-b. Wendel p. 220 = fr. 289 (a) *PMGF*, nell'ode a Gorgia (ἐν τῇ Εἰς Γοργίαν ᾠδῆϊ) di Ibico, che Apollonio avrebbe imitato (παράγραφε); come osserva Ucciardello 2005, 26, la menzione di Eros nel secondo stasimo delle *Troiane* «potrebbe essere spia di un debito presente verso Ibico (nel cui carme Eros doveva avere un ruolo importante, se teniamo fede a quanto dice Apollonio Rodio, che riprenderebbe Ibico)». Un raffronto tra *h. Ven.*, Ibico e ad Apollonio Rodio in relazione all'episodio dei rapimenti di Ganimede e di Titono è proposto da Angeli Bernardini 1990, 75-80 nel contesto di uno studio di due 'encomi erotici' ibicei, i fr. 288 e 289 *PMG*.

che permettono alla lancia greca di radere al suolo in due occasioni i bastioni di Troia, i κανόνων δὲ τυκίσματα Φοίβου del v. 814. Il quadro concettuale dello stasimo risulta però complicato dalla variante mitica scelta da Euripide: seguendo la *Piccola Iliade*, e dunque discostandosi dalla vulgata iliadica e dall'*Inno Omerico ad Afrodite* in cui Ganimede è figlio di Troo, il drammaturgo fa del re troiano Laomedonte, paradigma di *hybris* esercitata contro dèi (l'Apollo costruttore delle mura troiane) e semi-dèi (i puledri di Zeus promessi e poi negati ad Eracle ἄτυζόμενος πῶλων, a cui si allude ai vv. 809 s.), il padre del giovane coppiere degli Olimpici, e in questo modo innesta nell'*exemplum* mitico la matrice di una *hybris* troiana che si proietta, dunque, anche 'eziologicamente' sull'origine della doppia distruzione della città, e dunque anche sull'orizzonte etico-religioso delle Troiane⁴⁰. Ed è anche attraverso una fine strategia intertestuale che la delicatezza molle di Ganimede evoca, straniandola, la raffinatezza del tiaso saffico attraverso il *medium* dell'associazione tra il fanciullo ed Afrodite (già in Pindaro, *Ol.* 10,104 ss. ἰδέα τε καλὸν / ὄρα τε κεκραμένον, ἅ ποτε / ἀναιδέα Γανυμέδει θάνατον / ἄλκε σὺν Κυπρογενεῖ⁴¹): se rileggiamo i vv. 820ss. con la filigrana della strofe finale dell'*ostrakon* fiorentino di Saffo (fr. 2, 13-16 V. ἔνθα δὴ σὺ στέμματ' ἔλοισα Κύπρι / χρυσίασιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ / ὀμμεμείκμενον θαλίασι νέκταρ / οἶνοχόαισον), l'occorrenza di ben quattro termini che ritornano nello spazio di pochi versi sembrerebbe suggerire che l'ipotesto saffico agisce qui in profondità nella riscrittura euripidea; attraverso la iunctura ἀβρὰ βαινῶν Euripide opera il passaggio tra Afrodite (o Saffo)⁴² e Ganimede: l'aggettivo ἀβρός denota il

⁴⁰ In questo senso, l'ode detiene una funzione drammatica paragonabile a quella del I stasimo delle *Fenicie* (vv. 638-689), su cui vd. Mastronarde 1994, 330 («Cadmus' arrival at Thebes is relevant [...] as the first example of the ambivalent relationship with the gods enjoyed by Thebes») e Medda 2006, 193 n. 126 («Alle donne fenicie è assegnato il compito di creare uno sfondo più vasto su cui Euripide intende proiettare la vicenda tragica della famiglia di Edipo»): le consonanze tra i due corali abbracciano altresì questioni di stile (*Ph.* 638-689 è peraltro annoverato da Panagl 1971 tra gli stasimi euripidei 'ditirambici'; su linguaggio 'pittorico' e densità metaforica di *Tr.* 799-859 vd. Barlow 2008³, 115 ss.) e di *lexis* (massiccio, in entrambe le odi, l'utilizzo di aggettivazione composta: cf. Barlow 1986, 198-201, e Mastronarde 1994, 331).

⁴¹ Si riproduce qui il testo di Snell – Maehler, che stampano al v. 106 ἄλκε di Maas preferendolo al tradito ἄλαλκε.

⁴² Qualora si accetti la lettura di Ferrari 2000, 37-44, ribadita successivamente in Ferrari 2007, 143-147, ἔνθα δὴ σὺ δός μ' ἐθέλοισα al v. 13, con l'integrazione dell'infinito οἶνοχόαισα[ι in chiusura, dunque con Saffo che chiede ad Afrodite di concederle di

carattere e l'atmosfera di raffinata eleganza della comunità saffica (ed ha in genere un'accezione positiva nella lirica arcaica), e la sua associazione con la mollezza ed effeminatezza orientali (uno *shift* di connotazione ad un tempo semantica ed etico-sociale che pare investire il concetto di ἀβροσύνη a seguito delle guerre persiane⁴³) riesce particolarmente straniante nel caso di Ganimede, stante il contesto trenodico implicitamente sotteso allo stasimo, ed il contrasto tra l'imperturbabile serenità del fanciullo e la situazione che il Coro lamenta⁴⁴.

La *recusatio* dei vv. 845 s. lascia spazio, in apertura del terzo stasimo all'esplicita accusa del Coro nei confronti di Zeus; vertice climatico dell'espressione della voce corale nella tragedia, l'ode misura il senso della perdita attraverso la sensualità pittorica delle immagini ed un preziosismo descrittivo giocato su effetti chiaroscurali. Le valli dell'Ida inondate da fiumi di neve (χιόνι κατάρυτα ποταμῖα v. 1067) e la cima del monte προτόβολον ἄλιω (v. 1068) disegnano un quadro diurno che l'antistrofe rovescia nella menzione delle παννυχίδες θεῶν (al v. 1073) e delle misteriose σελᾶναι συνδώδεκα πλήθει ai vv. 75 s., in uno slancio di *choral projection* attraverso il quale il Coro fa rivivere la ricchezza rituale del passato di Troia (forse anche attraverso i movimenti orchestrici) e ne rileva il contrasto con l'assenza di *choreia* e con la desolazione culturale del presente. Tale ἐρημία, vero e proprio νόσος (come si evince dall'insistenza su questo motivo nel prologo della tragedia⁴⁵), è additata da Poseidone προλογίζων, assieme al πορθεῖν πόλεις (v. 95 ss.), quale concausa della rovina che attende i Greci nel tempo extradrammatico⁴⁶. La hybris greca nel presente della realtà drammatica, la hybris troiana nel passato mitico di Troia, e l'ostilità ed indifferenza divina costituiscono i poli di un orizzonte etico-religioso complesso, che non si esaurisce

versare mollemente in calici d'oro nettare intriso di letizia.

⁴³ Cf. Kurke 1992, 102: «In the wake of this confrontation, the Greeks choose to construct ἀβροσύνη as effeminizing Eastern luxury» (con rimando alle occorrenze dei composti di ἀβρός nei *Persiani* eschilei e al ricorrente motivo della «transformation from vigor to enervation of various peoples» in Erodoto).

⁴⁴ L'individuazione delle tangenze testuali fra *Tr.* 820ss. e Saffo fr. 2.13-16 V. si deve a Pertusi 1953, 376 ss.; una più recente disamina della questione in Bagordo 2003, 104 ss.

⁴⁵ Il motivo emerge in particolare al v. 15 ἐρημία δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνω καταρρεῖ e al v. 26 ἐρημία γὰρ πόλιν ὅταν λάβῃ κακίη, / νοσεῖ τὰ τῶν θεῶν οὐδὲ τιμᾶσθαι θέλει.

⁴⁶ Per una più ampia discussione del portato etico-religioso della *gnome* di *Tr.* 95 ss. si permetta qui di rimandare a Fanfani 2013.

con le *Troiane* ma, certo, avrebbe dovuto abbracciare (almeno per gli spettatori del teatro di Dioniso) l'intero organismo drammaturgico della 'trilogia troiana' del 415⁴⁷.

L'accorato appello a Zeus dei vv. 1077-1080 che chiude l'antistrofe della prima coppia strofica del terzo stasimo (μέλει μέλει μοι τάδ' εἰ φρονεῖς, ἄναξ, / οὐράνιον ἔδρανον ἐπιβεβώς / αἰθέρα τε πόλεος ὀλομένας, / ἄν πυρὸς αἰθομένα κατέλυσεν ὀρμά) restituisce l'angoscia di un Coro la cui città è distrutta, le cui famiglie sono state massacrate, i cui culti sono stati abbandonati; questo Coro, più di ogni altro coro tragico, potrebbe dunque porsi l'angoscioso interrogativo che assale i corifei tebani nell'*Edipo re* (vv. 895 s.): τί δεῖ μέ χορεῖν⁴⁸;

⁴⁷ Sulle implicazioni etico-religiose della trilogia troiana cf. Pertusi 1952; Scodel 1980, 133-137; Ritoók 1993; Kovacs 1997; Gärtner 2004. Sulla problematicità dei rapporti col divino nelle *Troiane* cf. Yunis 1988, 83 n. 11 e Mikalson 1991, 53.

⁴⁸ È qui riproposta una riflessione di Albert Henrichs, originariamente parte di un ampio studio che è poi confluito in Henrichs 1996: desidero qui ringraziare il Professor Henrichs per avermi dato la possibilità di avere accesso a questo materiale inedito.

