

MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Dottorato di ricerca in Filologia greca e latina

Ciclo XXI

Settore scientifico disciplinare: L-FIL-LETT/02

L'intertestualità delle *Troiane* di Euripide

Tesi presentata da Giovanni Fanfani

Coordinatore del Dottorato:
prof. Renzo Tosi

Relatore:
prof. Camillo Neri

ESAME FINALE 2009

ἐγὼ καὶ διὰ μούσας
καὶ μετάρσιος ἦξα, καὶ
πλείστων ἀψάμενος λόγων
κρείσσον οὐδὲν Ἀνάγκας
ἠῦρον
Eur. *Alc.* 962-966

PREMESSA

Il presente lavoro è inteso a segnalare, attraverso un'indagine sulle tipologie di intertestualità dispiegate nelle *Troiane*, la cifra dello sperimentalismo allusivo e metaletterario della *pièce*: il portato ciclico-iliupersico (per quanto, evidentemente, è dato di dedurne), la filigrana iliadica, la produttività del codice eschileo concorrono a determinare la 'densità' di una tragedia che pure è intrisa di moduli retorici di stampo razionalistico-sofistico e che, innegabilmente, trasmette molteplici suggestioni extra-testuali; l'obiettivo, necessariamente circoscritto, di uno studio sull'architettura allusiva di una tragedia singolarmente 'parca' di espliciti riecheggiamenti a precedenti letterari sarà forse l'individuazione di un livello quasi 'sommerso' di intertestualità, che affiora talvolta dal tessuto poetico per rimandare all'ipotesto, evitando costantemente la mera imitazione di un sintagma e giocando piuttosto su moduli contrastivi di rilettura dei modelli.

Un Euripide, quello delle *Troiane*, sostanzialmente in linea con una tendenza alla letterarietà che dall'*Eracle* (la cui contiguità, non solo cronologica, proprio con le *Troiane* è giocata sul singolare terreno dei rapporti col *Prometeo* ascritto ad Eschilo) giunge all'*Oreste*, e di cui la trilogia troiana del 415 costituisce, nello sperimentalimo arcaizzante della struttura, un tassello del tutto peculiare; la 'pervasività' espressiva del $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ ha la forza di sussumere gli inserti metamusicali intorno al motivo della $\mu\omicron\upsilon\delta\sigma\alpha$ /ispirazione del canto tragico, e determina in parte l'indole dell'*imagery*, cui non è d'altronde estranea, in certo compiacimento pittorico, una tonalità pindarica.

La questione dell' $\eta\theta\omicron\varsigma$ religioso della tragedia riporta ad Eschilo e ad un'allusività giocata sull'ammiccamento ad istanze e tensioni che sembrano presupporre il magistero eschileo, la cui produttività investe del resto l'intero tessuto poetico delle *Troiane* (non solo nell'episodio di Cassandra o nel *kommós* lirico finale); la *vexata quaestio* dell'esegesi dei vv. 95s. andrà inquadrata all'interno dell'organicità di tono e di contenuto di una tragedia la cui 'multidimensionalità' trascende le connotazioni di manifesto pacifista, come pure (e di molto) i tentativi di questo lavoro di metterne in risalto alcuni esiti legati al dato intertestuale.

I criteri editoriali seguiti si uniformano a quelli di «Eikasmós».

Un ringraziamento particolare ad una persona e ad un docente di assoluta eccellenza umana e professionale, il prof. Camillo Neri; preziosi i consigli ed il sostegno del prof. Paolo Carrara e dell'amico Enrico Magnelli, oltre all'ausilio di Anna Falk. Le carenze di dottrina, di metodo, di sistematicità, e i refusi presenti sono *in toto* da ascrivere al sottoscritto.

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 5
CAPITOLO 1:	
Troia, Atene, <i>ethos</i> e θρηῆνος: il filtro eschileo nella rifunzionalizzazione del mito iliupersico	pag. 17
CAPITOLO 2:	
Metaletterarietà e <i>imagery</i>	pag. 33
CAPITOLO 3:	
Omero ed Eschilo: interferenze intertestuali e allusività contrastiva	pag. 58
CAPITOLO 4:	
Confluenze lessicali con autori contemporanei e questioni di ἦθος religioso	pag. 77
BIBLIOGRAFIA	pag. 87

INTRODUZIONE

Tendenza dell'ultima parte della produzione euripidea pare essere quella di una poetica 'alessandrineggiante', dai marcati tratti, cioè, di metaletterarietà ed allusività intertestuale, nella ricerca di un rinnovamento del genere tragico, nella strutturazione drammatica così come nella λέξις e nell'approccio al problema del divino¹: le *Troiane* risultano, in particolare, percorse da una 'multidimensionalità', tramata sulla modulazione trilogica dei drammi del 415 ed alimentata dalle numerose suggestioni extratestuali cui la tragedia sembra rimandare².

La produttività di un approccio che si proponga di ricondurre la *pièce* al piano e al dato più propriamente letterario (e poi, dialetticamente, 'metaletterario', scandito dalla riflessione sul motivo della μῦθος/inspirazione poetica del lamento³, e dalla programmatica 'rivendicazione' dei καινοὶ ὕμνοι in *Tro.* 513⁴) emerge da alcuni recenti ed incoraggianti contributi esegetici⁵, ed è in tale direzione che il presente studio intenderebbe, attraverso l'indagine intertestuale ed intratestuale, segnalare la complessità dell'operazione euripidea: la trilogia troiana del 415 è dal drammaturgo posta al centro di una personale rilettura di un materiale mitico (afferente ai poemi omerici ma centrato sui contenuti di *Ilioupersis* e *Nostoi*)

¹ Il «complesso rapporto con altri testi letterari e teatrali (Omero ed Eschilo su tutti) costruito attraverso un gioco sottile di richiami e variazioni», che Medda 2006, 10s., rileva quale cifra della «densità e consapevolezza letteraria» delle *Fenicie*, si configura indubbiamente come contrassegno drammaturgico e terreno poetico condiviso altresì nelle *Troiane*, cui del resto potrebbe ben attagliarsi la definizione che dell'*Oreste* propone Zeitlin 1980, 54: «we find a combination of literary allusions which creates what i have termed a *palimpsestic* text, where one layer can be deciphered under another».

² La decodifica dei presunti riferimenti al panorama storico-politico coevo definisce un *discrimen* esegetico fondamentale all'interno dell'ampio spettro interpretativo circa la supposta 'politicalità' delle *Troiane*; di tale ποιητική critica danno conto, tra gli altri, Erp Taalman Kip 1987; Croally 1994, 253s.; Kovacs 1997, 162 n. 1; Roisman 1997; Burian 2003; Gärtner 2004.

³ Cf. il fondamentale Segal 1993, 13-33, e le recenti ed esaustive (anche in termini di dossografia e bibliografia) rassegne di Said 2006 e 2007; in merito alla rifunzionalizzazione della Musa epica nel dramma attico si segnala inoltre Lada-Richards 2002.

⁴ Su cui Battezzato 2005a, 89s. sembra dischiudere una nuova, e definitiva, prospettiva.

⁵ Notevoli, anche per il ricco corredo bibliografico, Loraux 2001, 114-119; Battezzato 2005a; Fantuzzi 2007, 183ss.; si segnala inoltre, per puntualità di rimandi a *loci similes* e a possibili raffronti intertestuali, il recentissimo Susanetti 2008 (di cui vd. p. 144 in merito a scelte di assetto testuale che divergono dall'edizione oxoniense di Diggle, e a cui si farà talvolta riferimento).

che rappresentava un paradigma culturale e letterario più volte rifunzionalizzato⁶, e rispetto al quale l'*Agamennone* eschileo, nella sua problematizzante trattazione della guerra di Troia⁷, emerge quale modello poetico privilegiato⁸ laddove (e certamente la strutturazione del personaggio di Cassandra ne è la conferma più esplicita⁹) la *vulgata* epica risulta filtrata attraverso la dizione eschilea.

Dunque le *Troiane*, euripidea versione dell'*Ilioupersis*¹⁰ (ed, in parte, dei *Nostoi*), andranno collocate all'interno di una tradizione mitico-letteraria che l'autore fa propria attraverso una strategia poetica allusiva forse ancora non del tutto esplorata, la cui indole (pre)‘alessandrineggiante’ si realizza nel recupero di tratti volutamente arcaizzanti e dialetticamente eschilei, e in generale nel richiamo a precedenti letterari, evitandone (o limitandone) la ripresa *ad litteram*: i tentativi, ad esempio, di rilevare il rapporto intertestuale con Omero si arrestano alla pur produttiva categoria di «situational allusion»¹¹, e la tragedia non è di norma inclusa nel novero di quelle che tradizionalmente vengono considerate ‘riscritte’ eschilee da parte di Euripide¹². Certamente, un ulteriore sforzo in direzione dell'individuazione dei rapporti intertestuali con Eschilo pare auspicabile, e vorrebbe costituire il cardine della presente ricerca: senza, però, che una aprioristica convinzione porti a forzare indizi che dovrebbero piuttosto indurre a riflettere sulla particolare modalità ricercata

⁶ Cf. Leahy 1974; Anderson 1997, 168-173; Ferrari 2000; Pallantza 2005; Dué 2006, 149s.

⁷ Cf. in particolare Ferrari 2000, 144-150, anche sui rapporti tra *Persiani* ed *Agamennone* nello sviluppo di particolari immagini cariche di implicazioni concernenti la sfera etica e religiosa, in merito alla conquista militare e al motivo del λυγρὸς νόστος.

⁸ Che l'*Agamennone* costituisse evidentemente, per Euripide, un referente letterario imprescindibile per la trattazione del tema della guerra di Troia, emerge anche nell'*Ecuba*, sebbene in misura minore: cf. Thalmann 1993.

⁹ Su contatti e scarti tra *Agamennone* e *Troiane* nella rappresentazione di Cassandra cf., tra gli altri, Aélion 1983, II 217-233; Garner 1990, 165ss.; Loraux 2001, 134-137; Mazzoldi 2001 dedica all'analisi delle due scene l'intero capitolo III, 179-244; cf. *infra* pp. 63-69.

¹⁰ Interessante, in riferimento al modulo epico-citarodico di *Tro.* 511-514, l'ipotesi di Cerri 1985, 174, che chiama in causa, tra i possibili modelli poetici, l'Ἰλίου Πέρσις di Stesicoro (dunque non quella ciclica), su cui fa ora il punto il recente Pallantza 2005, 94-97.

¹¹ Davidson 2001, 68: si tratta peraltro di un contributo puntuale e analitico anche nei riferimenti bibliografici; cf. anche Di Benedetto-Cerbo 1998, 5-17; Canavero 2004.

¹² Cf., da ultimo, il recente Ieranò 2006, con aggiornata bibliografia; per l'interpretazione del rapporto tra *Fenicie* e *Sette* cf. Saïd 1985, Medda 2006, 53-62: riferimento importante rimane del resto Aélion 1983, I 197-228. Su ‘eschileità’ (intesa come consapevole confronto, sul piano drammaturgico, con l'*Oresteia*) e densità letteraria rispettivamente di *Oreste* ed *Ifigenia fra i Tauri* cf. Zeitlin 1980 e Caldwell 1974.

da Euripide nella sua arte allusiva, fatta di scarti e rovesciamenti di segno¹³. È indubbio, del resto, che l'emergere di possibili interferenze intertestuali che coinvolgono, quali interlocutori (e saranno evidentemente da ipotizzarne o definirne direzione ed intenzionalità), autori contemporanei ad Euripide, arricchirebbe il quadro di quella che si è definita la 'multidimensionalità' delle *Troiane*, garantendo la tenuta e rafforzando l'impressione di una singolare densità letteraria.

L'organicità poetica della tragedia riposa altresì sulla produttività metaforica di una serie precisa di immagini, connotanti alcuni dei motivi tematici di maggiore pregnanza: sulle occorrenze letterali e metaforiche del verbo πυργόω, per esempio, si gioca la vicenda delle mura di Troia e dunque della sopravvivenza dei suoi abitanti, e metafore nautiche punteggiano sin dalla melodia iniziale di Ecuba il fluttuare del destino delle prigioniere¹⁴, condannate a condividere con la regina un'ἐρημία¹⁵ che è misura della conflagrazione di una città e del suo popolo ad opera di divinità capricciose e di imprevedibili τύχαι, agenti metafisici accomunati, nella percezione della vittima sofferente (e che nondimeno viene additata di μωρία¹⁶), da un contegno che il verbo πηδάω connota come capriccioso e irrazionale¹⁷.

Echi pindarici, accenni al *nomos* terpandreo, moduli epici, risonanze eschilee punteggiano le sezioni liriche delle *Troiane*, come pure tendenze stilistiche vicine a quella 'nuova musica'¹⁸ da cui Euripide avrebbe mutuato lo stile pittorico che ne informa gli stasimi 'ditirambici' (secondo la fortunata dicitura di Kranz¹⁹, poi divenuta repertoriale²⁰), senza

¹³ Cf. Dunn 1996, 113s., in merito alle presunte 'inadempienze' strutturali che conferiscono alla trilogia troiana («Euripides' epic project») una «ostentatious lack of unity», veicolo di uno sperimentalismo contrastivo nei confronti tanto dell'epica quanto della trilogia tematicamente legata di marca eschilea.

¹⁴ La valenza di queste ed altre immagini è sinteticamente, ma con puntualità tratteggiata in Barlow 1971, 114-119.

¹⁵ Cf. Halleran 1985, 113 n. 52.

¹⁶ Principale veicolo dell'intratestualità delle *Troiane*, la iunctura μῶρος δὲ θνητῶν (nella variante θνητῶν δὲ μῶρος) apre le due γνῶμαι (vv. 95ss. e 1203-1206) che incorniciano la tragedia e ne siglano lo statuto di *exemplum*: la sciagura che attende i Greci e la περιπέτεια di Ecuba e delle donne troiane si pongono sotto il marchio di una colpevole, seppur inconsapevole, μωρία.

¹⁷ Vv. 67, 1206; di simile tenore l'occorrenza del verbo in *Hel.* 1143, nel contesto di una delle più esplicite formulazioni euripidee dell'inconoscibilità del divino nelle sue manifestazioni.

¹⁸ Sui rapporti tra Euripide e la 'New Music' cf. l'esautivo Csapo 1999/2000 e Battezzato 2005a, 89.

¹⁹ Kranz 1933, 254.

²⁰ Cf. Di Benedetto 1971, 243-249; Panagl 1971, 42-78; Hose 1990,1991, II 301ss.

peraltro scalfirne funzionalità drammatica e densità concettuale²¹: al tentativo di ottenere riscontri intertestuali dovrebbe coniugarsi lo sforzo di conciliare in una possibile visione d'insieme il contenuto di parodo e stasimi.

Motivo tematico e strutturale portante nelle *Troiane*, la modulazione (ir)rituale del *pathos* ed in particolare del *threnos*²² diviene paradigma della disintegrazione di una tradizione culturale (ad un tempo letteraria e musicale)²³, ed assieme veicolo privilegiato di una metaletterarietà che la monodia iniziale di Ecuba (vv. 98-152), nei programmatici richiami a musica, danza e modalità performative²⁴, e attraverso un utilizzo insistito di terminologia ‘tecnica’ e di immagini dall'evocativa valenza metaforica, sviluppa attorno al modulo dell'ἄρχῃ κακῶν, altresì costellato di spunti prometeici²⁵.

Le consonanze, poi, tra il *kommos* finale delle *Troiane* e i *threnoi* di *Persiani* (vv. 908-1077) e *Sette* (848-1004), andranno forse ricondotte ad una complessiva strategia euripidea di ‘ammiccamento’ al *modus* eschileo, punteggiato di scarti e ‘inadempienze’ anch'esse forse allusive: l'omaggio citazionistico del v. 885 ὅστις ποτ' εἶ σύ, δυστόπαστος εἰδέναι²⁶, all'interno di uno straniato e ossimorico ‘inno a Zeus’²⁷, rappresenta l'esplicito affioramento di

²¹ Esemplicativi, in quest'ottica, Battezzato 2005a e, non più recentissimo, Burnett 1977, rispettivamente sul I e sul II stasimo delle *Troiane*: su entrambi i contributi si avrà modo di tornare.

²² Cf., tra gli altri, Di Benedetto 1991, 21ss. e Battezzato 1995, 152-157, sulla mancata antifonalità del lamento e sul progressivo rovesciamento dei ruoli dell'ἔξαρχία rituale nelle *Troiane*, in cui i *topoi* del *threnos* vengono piuttosto recepiti all'interno di strutture monologiche.

²³ Cf. Battezzato 2005a, 76-85.

²⁴ Cf. Perusino 1995, 253ss., su strutturazione binaria e sperimentalismo metrico-musicale della monodia; gestualità e postura di Ecuba sono oggetto delle considerazioni di Telò 2002, 34ss.

²⁵ Cf. Pattoni 1987, 193s.; il modello del *Prometeo* ascritto ad Eschilo sembra peraltro agire sul piano della caratterizzazione simpatetica che informa le relazioni tra Ecuba ed il Coro, e che si riflette nella strutturazione del complesso monodia-parodo così come nelle connotate scelte lessicali e retorico-stilistiche: cf. Pattoni 1989, 50-53.

²⁶ Il modello di *Ag.* 160 non esaurisce il quadro dei riferimenti di questa invocazione di matrice rituale; sui vv. 884-888 la messe esegetica è oltremodo vasta: cf. oltre ai commenti *ad l.* in Lee 1976, Biehl 1989, Di Benedetto-Cerbo 1988 (n. 245) e Susanetti 2008 (n. 151), Scodel 1980, 93-95; Lloyd 1984, 310; Gregory 1986, 6s.; Lefkowitz 1987, 163s.; *ead.* 1989, 72s.; Yunis 1988, 85s.

²⁷ Il contesto drammatico (l'ἄγων λόγων tra Ecuba ed Elena, intriso di moduli retorici ed argomentativi di probabile matrice sofistica) e l'orizzonte culturale (le formulazioni di stampo filosofico dei vv. 884, 886) all'interno dei quali l'invocazione è inserita ne minano l'originaria valenza cultuale (cf. Fraenkel 1950, *ad* 160), ed essa pare concorrere a trasmettere piuttosto il senso di una netta negazione della teodicea, nel ridurre l'essenza della divinità suprema ad una mera enumerazione di possibili, e contraddittorie, identificazioni; interessante, in termini di ricezione e fortuna, il percorso, tracciato da Bambozzi 2001, di rifunzionalizzazione e

un'intertestualità *sub specie variationis*, esemplarmente innescata dal dialogo prologale tra Poseidone ed Atena e dalla γνώμη che lo conclude (vv. 95ss.).

La stessa tessitura epilogale del prologo, con Poseidone che rivela prerogative da *deus ex machina*²⁸, rinforza, anche attraverso una «prospettiva di azione ἔξω τῆς τραγωδίας che è unica nei prologhi tragici»²⁹, l'impressione di un marcato sperimentalismo drammaturgico (peraltro potenzialmente funzionale alla strutturazione trilogica dei drammi del 415³⁰), e del resto la chiusa della tragedia, specularmente anomala nella mancanza di «closing gestures»³¹, conferma la programmatica inversione dei criteri strutturali del genere tragico tentata da Euripide³²: che tutto ciò possa trovare una stringente necessità 'ritmica' all'interno della trilogia troiana, con due drammi d'intrigo³³ le cui istanze irrisolte ottengono nuova

risemantizzazione di questi versi ad opera dell'apologetica e della trattatistica filosofica (all'insegna di esegesi evidentemente decontestualizzanti), a conferma dell'apparente 'versatilità' e fluidità dottrinale della preghiera di Ecuba.

²⁸ Puntuale la disamina di Dunn 1993, 31ss.; talune anomalie strutturali del prologo hanno persino ingenerato un sospetto di inautenticità relativo ai vv. 48-97: cf. Wilson 1967.

²⁹ Fernandelli 1996, 112 n. 39, all'interno di un contributo che segnala, nell'orizzonte dell'operazione virgiliana di recupero imitativo di materiale tragico nell'*Eneide*, la profonda e pregnante presenza del prologo delle *Troiane* nella filigrana di *Aen.* I 34-52.

³⁰ I riferimenti di Poseidone ai luoghi del naufragio che attende i Greci (vv. 89ss.) parrebbero autorizzare e realizzare l'istanza vendicatrice di Nauplio al termine del *Palamede*, senza però che ne consegua, da parte degli dèi coinvolti, «any care for this revenge, or for justice of any kind» (Scodel 1980, 67); se dunque, proprio nella prospettiva rovinosa del naufragio, la conquista greca di Troia ribadisce la sua valenza antinomica, la collocazione prologale della profezia oblitera d'altronde l'intero potenziale emozionale e consolatorio-retributivo del disastro nell'ottica troiana.

³¹ Dunn 1996, 102, con l'ulteriore sottolineatura del dato che le *Troiane* sono «the only play of Euripides that ends in lyric meter», sigillo strutturale dell'intenzionalità allusiva nei confronti dei finali di *Persiani* e *Sette*; efficace il sunto ancora di Dunn (p. 108): «the epilogue of *Trojan Women* is unique in that it specifically lacks those features that usually mark the conclusion of the action, and the prologue is unique in that it includes these same features to suggest an ending before the play begins».

³² Su struttura e peculiarità drammaturgiche delle *Troiane* moltissimo è stato scritto, com'è noto (*in primis* nelle sezioni introduttive delle più recenti edizioni commentate): allo scopo del presente studio basti segnalare Halleran 1985, 92-102; gli interventi di Meridor 1984, 1989, 1991/1992; in una prospettiva 'trilogica': Scodel 1980, 10ss. e 138s.; Aélion 1983, 78s.; Gärtner 2004.

³³ Che l'*Alessandro* possa essere riconducibile al modello, fortemente produttivo nell'ultimo Euripide, delle 'tragedie della τύχη', pare probabile anche a fronte dei dati dell'*hypothesis* papiracea, su cui cf. Coles 1974 (bibliograficamente consistente, peraltro, la discussione sui frammenti di questo dramma, sul versante dell'assetto testuale come nei tentativi di ricostruzione dell'intreccio: cf. tra gli altri, Snell 1937; Scodel 1980, 20-41; Kovacs 1984; Timpanaro 1996; Di Benedetto-Cerbo 1998, 17-27 e 86-109; Di Giuseppe 2001; Mazzoldi

significazione nella ‘densa’ staticità delle *Troiane*, è opinione di Scodel, con le *Eumenidi* rinvenute quale «model for giving a whole play to the revelation of the results of earlier action and the exploration of the meaning of what had already happened»³⁴.

Se poi, ancora in riferimento alla connotata presenza del modello drammaturgico eschileo, al prologo delle *Troiane* viene assegnata «la même fonction dramatique que le chants du chœur dans l'*Agamemnon*»³⁵, emerge forse l'opportunità di ricalibrare l'‘eschileità’ della tragedia sul dato testuale (e poi intertestuale), che, solo, potrà autorizzare e supportare considerazioni circa una presunta contiguità tonale e di tenore etico-religioso con Eschilo. Paradigmatico il caso della γνώμη pronunciata da Poseidone προλογίζων (*Tro.* 95-97 μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις, / ναοὺς τε τύμβους θ' , ἱερὰ τῶν κεκμηκότων, / ἐρημία δούς ἀντὸς ὄλεθ' ὕστερον³⁶): accanto ai *loci similes* tradizionalmente chiamati in causa a chiosa di questi versi (*Aesch. Pers.* 807-814, *Ag.* 338-342 e 471-474, ma anche *Hdt.* VIII 109³⁷ e *Thuc.* V 90³⁸), con l'intenzione di proiettarne l'orbita morale sullo sfondo di una concezione di *hybris* meritevole di punizione divina³⁹, un'indagine sul reale statuto della *vexatissima sententia*⁴⁰ permette di individuare ulteriori interlocutori (inter)testuali, quali l'Eschilo di *Pers.* 403ss. e il Tucidide del discorso dei Plateesi⁴¹ (III 58,5-59,2), sul comune terreno della condivisione ‘culturale’ dell'associazione di templi e tombe quale simbolo privilegiato della vita spirituale di una comunità.

2001, 141-165; Collard-Cropp-Gilbert 2004, 35-91; Kannicht 2004, 174-204); maggiori le difficoltà di inquadramento del *Palamede*: ben più di una nota testuale sul fr. 578 K., Neri 2007 offre una sintetica ma esaustiva panoramica su fonti, bibliografia e *status quaestionis*.

³⁴ Scodel 1980, 139.

³⁵ Aéliou 1983, I 77 (nel contesto di una lettura delle *Troiane* quale vero e proprio *pastiche* eschileo); ma cf. Di Benedetto-Cerbo 1998, 39 n. 26.

³⁶ Si è qui riportato il testo dei manoscritti: per i problemi che questi versi pongono ad editori ed esegeti, cf. *infra* pp. 78-82.

³⁷ Cf. Di Benedetto 1971, 191 n. 99.

³⁸ Cf. Canfora 1991, 30.

³⁹ Molto espliciti, in questo senso, Lee 1976 e Biehl 1989, *ad l.*

⁴⁰ Su assetto testuale e contenuto della γνώμη cf. Kovacs 1983 e 1996; Manuwald 1989; Dyson 1991; Holzhausen 1999; Gärtner 2004.

⁴¹ Innovativo, in merito all'individuazione di presunte istanze propagandistiche antispartane nelle *Troiane*, Roisman 1997: numerosi ed indubbiamente pregnanti i *loci* tucididei portati a sostegno di una lettura che, oltre a ‘ribaltare’ la *vulgata* critica di un Euripide ‘illuminato’ censore dell'imperialismo ateniese, permette (in una direzione già tracciata da Hogan 1972) di arricchire i termini di confronto tra il tragediografo e lo storico.

Più in generale, l'utilizzazione dialettica del modello eschileo agisce a vari livelli nelle *Troiane*, sul piano dell'allusività intertestuale come sull'impianto drammaturgico complessivo, ed interessanti implicazioni parrebbero concernere il campo dell'ἦθος religioso; a motivi ed istanze di apparente marca eschilea (ed indubbiamente pregnanti nella tragedia) quali la teodicea, lo statuto sacrilego del πορθεῖν πόλεις, l'efficacia di una giustizia retributiva, Euripide sembra contrapporre la teorizzazione della mancanza di qualsiasi progetto divino, l'idea di un'instabilità costitutiva del trascendente, l'inquadramento delle vicende umane in una prospettiva di inevitabile μωρία: il drammaturgo, cioè, parrebbe suggerire che, (ri)utilizzando il linguaggio di Eschilo, emerge a tratti un quadro antitetico o che mette in discussione Eschilo stesso, rilevandone le (presunte) aporie.

La problematicità dei rapporti tra universo umano e divino⁴² costituisce del resto un motivo che, variamente declinato⁴³, percorre con forza l'intero arco delle *Troiane*: l'ἔρημία che (vero e proprio νόσος culturale, cf. vv. 26s.) motiva l'abbandono di Troia da parte di Poseidone nel prologo, accanto alla sacrilega ingratitudine achea che risveglia lo sdegno di un'Athena ὕβρισθεῖσα (v. 69), sanciscono la definitiva presa di distanza delle divinità olimpiche da un'impresa militare pur condotta sotto la loro egida⁴⁴, decretando infine il λυγρὸς νόστος della flotta greca; è però evidente che, in una tragedia a 'focalizzazione troiana', il punto di vista privilegiato e predominante rimane quello delle nobildonne di Troia, a cui fa eco il Coro: gli dèi, Zeus *in primis*, hanno abbandonato Troia⁴⁵ ed i Troiani, e le disperate e recriminatorie allocuzioni che punteggiano da cima a fondo la tragedia⁴⁶ (il grido

⁴² Ben fotografata da Scodel 1980, 133 come «failure of χάρις» e da Yunis 1988, 83 n. 11 (a chiosa del pregnante προὔδοκος di *Tro.* 1062), come «breakdown of reciprocity between men and gods»; sul concetto di ὕπηρεσία in Euripide, con particolare riguardo ad *Ippolito* e *Baccanti*, vd. Wildberg 2000, *passim*.

⁴³ Halleran 1985, 94 sottolinea lo 'scarto' anche metrico nel trapasso tra prologo divino (in trimetri) e monodia di Ecuba (in anapesti lirici): si tratta di un espediente formale tipico dei prologhi euripidei, teso a rimarcare «the gulf between gods and mortals»; efficace Poole 1976, 264: «it is pointless to try and convict or acquit the gods of responsibility. The growing abyss between gods and men is not so much moral as ontological».

⁴⁴ Il ruolo di Athena nella distruzione di Troia è più volte ribadito da Poseidone nel corso del prologo (vv. 10, 23s., 46s.): l'enfasi posta sul giudizio di Paride (che torna come ἀρχὴ κακῶν nell'ἄγων λόγων tra Ecuba ed Elena, vv. 924-931, 971-990) costituisce d'altronde uno scoperto richiamo alle vicende dell'*Alessandro*: cf. Di Benedetto-Cerbo 1998, 17-24.

⁴⁵ Per il *topos* dell'abbandono, da parte degli dèi, di una città distrutta o saccheggiata cf. e.g. Aesch. *Sept.* 217s.

⁴⁶ Determinandone, agli occhi di Kovacs 1997, la tonalità e inscrivendone l'ἦθος in un orizzonte culturale che nient'alto è se non (170) «the Archaic Greek world view».

più intenso e disarmato, intriso di connotati riferimenti al culto⁴⁷, è rivolto dal Coro a Zeus nell'*incipit* del III stasimo, vv. 1060-1080, i cui motivi sono ripresi da Ecuba in una drammatica *climax* ai vv. 1240ss., 1280s., 1288ss.) ne rappresentano l'impotente presa di coscienza da parte di una popolazione cui neppure rapporti di intima reciprocità con gli Olimpî giovano (gli *exempla* mitici di Ganimede e Titono, assunti in cielo e pegno della predilezione divina per Troia, incorniciano il II stasimo, su cui del resto incombe, sigillo sinistro di una genealogia gravata di *hybris*, il riferimento 'eterodosso'⁴⁸ a Laomedonte quale padre del giovane coppiere degli dèi⁴⁹), e che dunque può affermare senza timore di smentita (vv. 858s.) τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ⁵⁰.

La rovinosa *περιπέτεια* di Troia, chiamata ad esperire il totale abbandono da parte degli dèi⁵¹, trova una simbolica ἀκμή nell'uccisione sommamente sacrilega di Priamo sull'altare di Zeus Erceo⁵² (vv. 16s.), le cui premesse riposano sulla situazione descritta ai versi precedenti (ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα / φόνῳ καταρρεῖ, vv. 15s.): l'unico,

⁴⁷ L'insistenza miniaturistica («may be the most complete catalogue of cult features in Greek tragedy», Mikalson 1991, 154) sui dettagli circa le pratiche religiose in onore di Zeus (vv. 1070-1076, cui fa da clausola il non completamente perspicuo riferimento a ζάθεοι σελᾶναι συνδώδεκα) veicola un messaggio di attonito stupore: le donne troiane del Coro, cioè, «are not disappointed that the god did not reciprocate their loyal worship to the extent they might have desired; rather, they are shocked at Zeus' repudiation of their worship altogether» (Yunis 1988, 83).

⁴⁸ Nella *vulgata* iliadica (V 265s., XX 231ss.), come in *H. Hom. Ven.* 203-206, il padre di Ganimede è Troo; Euripide sembra qui rifarsi alla versione della *Piccola Iliade* (fr. 29,4 Bern.).

⁴⁹ Cf. Burnett 1977, 302ss., che dello stasimo (e delle connotate referenzialità 'didattiche' delle figure di Laomedonte e Ganimede) propone una complessa interpretazione, su cui si avrà modo di tornare, secondo la quale (p. 308) «the Ganymede Ode [...] makes the city (*sc.* Troy) of the past a place of bad faith and effeminacy, impiety and arrogance, and it forces us to consider the present remnants of its population with the figure of Laomedon somewhere in our minds».

⁵⁰ Emblematica la frequenza (6x) delle occorrenze dell'aggettivo φροῦδος nelle *Troiane*, peraltro spesso «in posizione di rilievo» (Susanetti 2008, 179 n. 145; vd. anche Poole 1976, 265); Scodel 1980, 134 n. 28 segnala inoltre «the play on φίλτρον» al v. 52, contrassegno della ritrovata concordia tra Atena e Poseidone sul fondamento delle συγγενεῖς ὀμιλίαι.

⁵¹ Dopo aver individuato nella categoria del *goodwill of the gods* la pietra angolare del rapporto di reciprocità tra una città (necessariamente εὐσεβής: ne rappresenta il paradigma la virtuosa Atene celebrata dai tre tragici) e i suoi divini protettori, Mikalson 1991, 153 nota come Euripide, nelle *Troiane*, «portrays, in the fullest detail found in Greek literature, a city which lacks entirely the goodwill and help of the gods».

⁵² Suggestiva la lettura dell'episodio come connotata e tragica reduplicazione del mancato tentativo, da parte di Deifobo armato da Ecuba, di uccidere Paride *in aram Iovis Hercaei* (Hygin. *Fab.* 91,6) nell'*Alessandro*: cf. Ritoók 1993, 116 n. 24.

esplicito riferimento alle ragioni del proprio addio è da Poseidone calibrato sulle conseguenze del giudizio di Paride (vv. 23ss. ἐγὼ δὲ – νικῶμαι γὰρ Ἀργείας θεοῦ / Ἑρας Ἀθάνας θ', αἶ συνεξείλον Φρύγας – / λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς), e la sconfitta del nume tutelare di Troia⁵³ spalanca il campo all'inganno del cavallo (ὀλέθριον βρέτας costruito μηχαναῖσι Παλλάδος, vv. 10ss.) e alla *desolatio* culturale perpetrata dagli Achei; l'intervento di Atena sposta il focus tematico sulle ragioni della colpevolezza greca, lasciando le donne troiane ad interrogarsi sul perché dell'accanita indifferenza divina che neppure Poseidone προλογίζων, del resto, si premura di esplicitare⁵⁴, al di là della concisa enunciazione dei succitati vv. 23ss. e della constatazione che ne segue (vv. 26s.): si tratta allora di divinità la cui cifra etica non va oltre il personale capriccio ed un cinismo intriso di ironico distacco, o piuttosto Euripide, avendo già trattato nell'*Alessandro* la scaturigine ominosa della vicenda di Paride (disegnata dal sogno profetico di Ecuba, dalla ἔκθεσις del *curse child* da parte della coppia regnante, e dalla successiva riammissione del giovane Alessandro nella casa reale, *pace* Cassandra⁵⁵), e sviscerando dunque le radici della πρώταρχος ἄτη⁵⁶ troiana⁵⁷ (o della malevolenza divina nei confronti di Troia⁵⁸) che pure era un dato del mito⁵⁹, ne traeva le

⁵³ Ulteriore variante euripidea rispetto al dettato omerico (*Il.* XIV 357s., XXI 435-460) è il ruolo di Poseidone, fiero assertore della propria fedeltà ed εὐνοια (v. 7) nei confronti di Troia.

⁵⁴ Di non immediata evidenza la successione logica tra abbandono della città da parte degli dèi protettori di Troia ed ἐρημία che provoca il νοσεῖν delle pratiche rituali: Mikalson 1991, 154 sostiene la sequenza logico-temporale secondo cui «the abandonment of the gods preceded and eventually caused the neglect of cult and sanctuaries»; un modello archetipico di divino abbandono precedente la catastrofe è forse ravvisabile in Hes. *Op.* 197-201.

⁵⁵ Su contenuto e collocazione della profezia di Cassandra nell'*Alessandro* (fr. 62e-h K. + Enn. *Alex.* fr. 17, 25, 26 Joc.) è incentrato il contributo di Timpanaro 1996; cf. anche Di Benedetto-Cerbo 1998, 18-22, 87-91; Mazzoldi 2001, 161-185; Collard-Cropp-Gilbert 2004, 66ss., 85-91; per quanto concerne, più in generale, l'*ars vertendi* enniana nei confronti dei suoi modelli tragici (Euripide *in primis*) cf. Traina 1964.

⁵⁶ La *iunctura* eschilea (*Ag.* 1192) ben si presta, sulla scorta di Pertusi 1952, 263, a dipingere la colpa contro il divino di cui si macchiano i Troiani.

⁵⁷ L'esito maggiormente organico e persuasivo di tale interpretazione (anche e soprattutto nelle implicazioni concernenti la struttura complessiva della trilogia troiana) rimane indubbiamente Burnett 1977: «the trilogy of which the *Trojan Women* is the closing act opened by establishing Trojan responsibility for the fall of Troy» (308).

⁵⁸ La Cassandra enniana (giunta per citazione ciceroniana, fr. 17d Joc.), nel profetizzare l'arrivo di Elena a seguito del giudizio di Paride, la assimila ad una Erinni (*Lacedaemonia mulier, furiarum una, adveniet*, v. 49), come già Eschilo in *Ag.* 737-749 (cf. Kovacs 1984, 69 n. 34), e di connotata marca eschilea (*Ag.* 1497) è altresì il termine ἀλάστωρ, con cui Elena fa riferimento a Paride in *Tro.* 941, «trasferendolo così nella dimensione del demoniaco» (Di Benedetto-Cerbo 1998, 22): in entrambi i casi il dato dirimente pare essere l'inquadramento

conseguenze nell'ultima *pièce* della trilogia, il cui prologo sarebbe piuttosto inteso al disvelamento delle colpe degli Achei⁶⁰?

Siamo qui alle più profonde nervature dell'ἥθος religioso delle *Troiane*⁶¹, ad una questione cioè la cui portata (ne è un riflesso l'ampiezza dello spettro interpretativo) trascende in gran parte gli scopi del presente lavoro: ci si limiterà pertanto a dare conto di talune interessanti posizioni critiche, funzionali all'individuazione di un tessuto concettuale e drammaturgico che possa autorizzare e confortare l'esegesi intertestuale, supportando inoltre l'ipotesi della strutturazione trilogica dei drammi del 415 (esso stesso indizio consistente, lo si vedrà, di una ricercata attitudine arcaizzante e dialetticamente eschilea).

Se indubbiamente l'intratestualità delle *Troiane* contribuisce, attraverso la duplice occorrenza del verbo *πηδάω* (vv. 67, 1206: cf. *infra* p. 76), a gettare luce sulla fenomenologia comportamentale di Atena⁶², il reale statuto dell'istanza hybristica di cui si fa portatrice la permalosa dea rappresenta il più netto *discrimen*⁶³ tra chi vi legge un'intenzionalità al limite del caricaturale da parte di Euripide, e chi all'opposto ne fa il nodo centrale per l'interpretazione di una tragedia, che dunque verterebbe sul progressivo disvelamento della *hybris* greca⁶⁴ (monito del drammaturgo nei confronti della deriva imperialistica di Atene, nel vivo ricordo del massacro di Melo, e all'alba dei preparativi per la spedizione siciliana⁶⁵).

della guerra di Troia in una prospettiva facente capo alla regia divina, e che dunque prevede per i responsabili materiali (Paride ed Elena) la rubricazione nella categoria di strumenti della giustizia di Zeus.

⁵⁹ Lo ricorda concisamente Lloyd-Jones 1983, 152s.

⁶⁰ Che sia il sacrilego disprezzo palesato dagli Achei per i luoghi sacri a scatenare l'ira della diade Posidone-Atena è opinione di Erbse 1984, 65.

⁶¹ Non inutile l'avvertenza (sulla scorta ancora di Lloyd-Jones 1983, 145ss.) di Mikalson 1991, 156: «we should not assume that the inability of the characters in this play to secure and benefit from the gods' help reflects Euripides' view of the human condition in general»; vd. anche Wildberg 1999/2000, 237s.

⁶² Nel senso, cioè, che alla stregua del naufragio acheo, sancito da una Atena cui Poseidone rimprovera (v. 67) un arbitrario *πηδᾶν ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους*, la *περιπέτεια* di Ecuba soggiace a sua volta all'imprevedibilità delle *τύχαι*, le quali (vv. 1205s.) *ἐμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε / πηδῶσι*: il contegno caratteriale (in entrambi i *loci* designato come *οἱ τρόποι*) degli dèi e del destino si muove su analoghe, irrazionali direttrici, di fatto accomunando le sciagure di Greci e Troiani (cf. Gärtner 2004, 48).

⁶³ Esaustiva la rassegna di Gärtner 2004, 44s., e piuttosto persuasiva la sua interpretazione complessiva del prologo divino, costantemente protesa alla verifica del dato (intra)testuale.

⁶⁴ Si tratta, a parere di Lee 1976, xvi, del principio connettivo della tragedia.

⁶⁵ Si rinuncia, in questa sede, a dare ragione della sterminata bibliografia sui tentativi di leggere *tout court* le *Troiane* come la reazione euripidea alla aggressività politico-militare dell'Atene contemporanea: indubbiamente più mediata la posizione di Croally 1994, la cui tesi di fondo propone piuttosto un Euripide che problematizza

Rimane innegabile come il dialogo tra gli Olimpî (vv. 48-97) possa suscitare qualche (più o meno perplessa⁶⁶) riflessione, ed altrettanto difficilmente obliterabile che la collocazione prologale della sanzione a carico degli Achei trasmetta l'impressione che Euripide voglia 'bilanciare' le sofferenze di parte troiana, nondimeno aderendo ad un dato mitico, il λυγρὸς νόστος degli Achei, che i sinistri sentori di Clitemestra e del Coro nell'*Agamennone* (vv. 338ss., 472) potevano far percepire 43 anni dopo come un 'omaggio' euripideo ad Eschilo: un omaggio che, se realmente tale, doveva necessariamente implicare un atto di *hybris* sacrilega di marca achea, pur palesemente «unterproportional»⁶⁷ e «artificioso»⁶⁸ quale la mancata punizione di Aiace Oileo⁶⁹ da parte dei capi greci; una colpa contro il divino, cioè, che bilanciasse la πρόταρχος ἄτη dei Troiani rappresentata nell'*Alessandro*, e costituisse l'appendice 'blasfema' della condanna a morte del giusto Palamede nella seconda *pièce* della trilogia⁷⁰, sancendo l'antinomica valenza della guerra di Troia sul terreno di una sofferenza che accomuna Achei (nel tempo extra-drammatico) e Troiani, in una prospettiva certamente eschilea (ma ancor prima, evidentemente, iliadica⁷¹): Ζεὺς γὰρ κακὸν μὲν Τρωσί, πῆμα δ' Ἑλλάδι / θέλων γενέσθαι ταῦτ' ἐβούλευσεν πατήρ

l'ideologia della πόλις (sulle risonanze, poi, dei fatti di Melo nella percezione del pubblico nel corso della rappresentazione della tragedia, cf. 232 n. 170).

⁶⁶ Così Pertusi 1952, 262: «questa predizione e questa invettiva del prologo vanno al di là dell'economia della tragedia stessa»; Canfora 1991, 30: «il dialogo Poseidone-Athena resta del tutto inefficace sul successivo svolgimento del dramma»; Di Benedetto-Cerbo 1998, 132 n. 23, in riferimento alla tonalità simpatetica della prima parte del prologo: «in realtà nelle *Troiane* è il discorso iniziale di Poseidone ad essere sintonizzato con il tono della tragedia, e la linea di Athena resta senza uno sbocco effettivo»; Gärtner 2004, 45: «mit Athene hat man also eine überaus kapriziöse, auf Respektierung und Ehrung durch die von ihr geförderten Sterblichen erpichte und gegebenenfalls auf ein Unterlassen derartiger Respektsbekundungen mit überproportionalen Sanctionen reagierende Göttin vor sich».

⁶⁷ Gärtner 2004, 45.

⁶⁸ Pertusi 1952, 263.

⁶⁹ Variante euripidea rispetto alle versioni dell'*Iliouperis* ciclica (*IP* arg. 15-18 Bern.) e di Apollodoro (*Epit.* 5, 25): cf. Di Benedetto-Cerbo 1998, 134 n. 28 e Susanetti 2008, 150 n. 20.

⁷⁰ Cf. Pertusi 1952, 262s.

⁷¹ Cf. Garner 1990, 33 per la scoperta allusività che permea il raffronto tra *Ag.* 66s., con Zeus θήσων (*sc.* πολλὰ παλαίσματα καὶ γυιοβαρῆ) Δαναοῖσιν Τρωσί θ' ὁμοίως, ed il suo modello omerico, *Il.* II 38ss., che esplicita come, attarverso la guerra, il padre degli dèi intenda θήσειν ἄλγεα Τρωσί τε καὶ Δαναοῖσι.

recita il fr. inc. fab. 1082 K., per il quale non sono mancati tentativi di attribuzione all'*Alessandro*⁷².

Sarà ancora la verifica intratestuale ed intertestuale il terreno privilegiato su cui calibrare, temperandola, la supposta eschileità del progetto trilogico euripideo del 415, all'individuazione dei cui nessi intertematici già molto (e bene) è stato scritto⁷³: che sia una colpevole ed insistita ἀσέβεια di Greci e Troiani ad inibire la reciprocità dei rapporti con gli dèi (antifrastricamente sublimata nell'*exemplum* di Ganimede)⁷⁴, o che la trilogia troiana possa invece essere incorniciata in una prospettiva unitaria da una sorta di 'polifonia della μωρία', la rivelazione cioè della nullità dell'agire umano che confida nella propria εὐτυχία⁷⁵, non può evidentemente essere affermato con certezza, e non rappresenta l'obiettivo di questo studio tentare l'azzardo di un'interpretazione complessiva, alla quale d'altronde l'evidenziazione dei rapporti intertestuali tra le *Troiane* e la precedente tradizione letteraria potrà forse apportare un minimo contributo.

⁷² Snell 1937 lo ascriveva a pieno titolo alla tragedia (fr. 45); cf. le successive discussioni in Coles 1974, 30; Scodel 1980, 39s., Kovacs 1984, 70; Timpanaro 1996, 66ss.; Mazzoldi 2001, 148ss.; Collard-Cropp-Gilbert 2004, 41ss.

⁷³ Lo studio di riferimento rimane Scodel 1980; interessante il più recente Ritoók 1993: ad una sintetica rassegna delle interpretazioni novecentesche sulla presunta unitarietà delle tragedie del 415 segue una trattazione analitica dei collegamenti tematici ravvisabili all'interno di quella che appare necessariamente una «Problemtrilogie» (125), in quanto le *Troiane* dispiegano e portano a compimento le problematiche azionate dagli altri due drammi; particolarmente interessanti e persuasivi i numerosi raffronti tra le *pièces* (specie per il *Palamede*), accanto all'individuazione di scoperti parallelismi strutturali e meccanismi volti a palesare l'impossibilità, per il singolo e la comunità, di evitare il conflitto in un universo valoriale in cui tutto è dubbio.

⁷⁴ Cf. Burnett 1977, 307-316.

⁷⁵ Cf. Gärtner 2004, 56.

CAPITOLO 1

Troia, Atene, *epos* e θρήνος: il filtro eschileo nella rifunzionalizzazione del mito iliupersico

Schol. Eur. Tro. 31 (II 348 Schw.) ταῦτα ἔνιοι πρὸς χάριν Ἀθηναίων Εὐριπίδην λέγειν: che la menzione dei Teseidi nel prologo delle *Troiane* detenga il mero statuto di patriottica *captatio benevolentiae* è affermazione dello scoliaste ben passibile di confutazione, sulla scorta di considerazioni che, sul doppio binario mitico-letterario-iconografico e storico-politico, restituiscono piuttosto un quadro complesso e problematico della produttività del motivo dell'*Ilioupersis* all'interno della temperie culturale ateniese del V secolo⁷⁶; si tratta peraltro di un pregnante ambito di indagine, in grado forse da un lato di arricchire il quadro dei riferimenti extratestuali delle *Troiane*, evidenziando dall'altro il coefficiente di letterarietà della tragedia alla luce di un recupero selettivo ed allusivo, da parte di Euripide, del patrimonio ciclico, sul quale si innesta il pregnante filtro 'iliupersico' eschileo: epicizzante⁷⁷ e 'trenodico' nei *Persiani*, e poi intriso, nell'*Agamennone*, di «fifth-century realism»⁷⁸, nelle pieghe di un tessuto unico per ricchezza di *imagery*⁷⁹.

Termine di un percorso artistico-letterario dalle singolari implicazioni anche ideologiche, la menzione dei Teseidi Acamante e Demofonte in *Tro. 31*, all'interno di una tragedia che è «dramatization of the Ilioupersis itself»⁸⁰, si rivela programmaticamente connotata, misurandosi con una tradizione di cui il dettato epico dell'*Ilioupersis* (con

⁷⁶ Di particolare interesse Ferrari 2000, convincente nell'individuazione dei nessi intercorrenti tra patrimonio epico ciclico, propaganda culturale (nelle sue manifestazioni iconografiche e monumentali) e peculiarità della ricezione tragica di motivi letterari mitici rifunzionalizzati alla luce di brucianti istanze storico-politiche (le guerre persiane e la deriva imperialistica ateniese durante la *Pentecontetia*); cf. anche Dué 2006, 91-116, peraltro largamente dipendente, in merito all'individuazione della valenza politico-ideologica della rivisitazione dell'*Ilioupersis* nell'arte ateniese del V sec., dal contributo della Ferrari.

⁷⁷ Cf. Sideras 1971, 198ss., 212-215; Ferrari 2000, 144; Dué 2006 dedica l'intero capitolo II (57-90) al rinvenimento della matrice omerica dell'*imagery* del lamento nei *Persiani*.

⁷⁸ Leahy 1974, 1.

⁷⁹ Vd. Anderson 1997, 109: «without telling us exactly what happened at Troy, the dramatist nevertheless evokes strong impressions of the conquest through the abstract means of metaphor and imagery. The common tradition of the Ilioupersis, though not adopted unequivocally, peers out through the vocabulary of the eyewitness reports and the general attitudes which the characters form toward the conquest».

⁸⁰ *Ibid.* 157.

inserzioni da *Nostoi* e *Piccola Iliade*)⁸¹ parrebbe aver costituito non più che il tassello iniziale, e nella quale le vicende storico-politiche dell'Atene del V sec. si innestano rifunzionalizzando la polarità etico-ideale del sacco di Troia: conflitti persiani, propaganda cimoniana, politica estera periclea e guerra del Peloponneso determinano, infatti, declinazione e tonalità della ricezione del patrimonio epico all'interno di una variegata gamma di monumenti artistico-letterari (dalle tragedie di Eschilo agli affreschi di Polignoto nella Stoa Poikile⁸², dagli epigrammi celebrativi della presa di Eione⁸³ alle metope nord del Partenone, fino ai drammi euripidei di ambientazione troiana⁸⁴) che, retroproiettando nel mito istanze coeve, restituiscono sovente un approccio complesso e problematico di fronte al potenziale portato identificativo dell' ἔπος iliupersico, irriducibile alla semplicistica dinamica vincitori/vinti⁸⁵.

Paradigma instancabilmente produttivo di una conquista che si macchia di ὕβρις sacrilega⁸⁶, o alternativamente istanza celebrativa della partecipazione ateniese alla vittoriosa

⁸¹ In via evidentemente del tutto congetturale è possibile riferirsi ai contenuti di tali poemi, sulla base degli *argumenta* epitomati da Proclo e di sparse testimonianze scoliografiche: la seconda parte del succitato scolio al v. 31 delle *Troiane* (II 349 Schw.) costituisce peraltro il fr. 6 Bern. dell'*Ilioupersis* ciclica ascritta ad Arctino.

⁸² Paus. I 15,1-3; di ben altro respiro, evidenza e dovizia di particolari la descrizione, ancora di Pausania (X 25-27), della Lesche dei Cnidi a Delfi, affrescata da Polignoto con una monumentale *Ilioupersis* (cf. Anderson 1997, 247-255; Ferrari 2000, 124; Dué 2006, 102-106), «a panoramic view of the Trojan conquest analogous in scale to Euripides' dramatic presentation of the disaster in *Troades*» (Anderson 1997, 247).

⁸³ *FGE* 839-852 (XL): vi appare menzionato (si tratta della prima occorrenza postomerica) Menesteo, qui accostato agli Atridi nell'esplicita ricerca di un parallelismo col nuovo ἡγεμών del contingente ateniese, Cimone, in un quadro che dunque attesta la possibilità di inscrivere il conflitto ancora latente con i Persiani nello schema mitico della spedizione contro Troia, enfatizzandone (*contra Homerum*) il ruolo di Atene.

⁸⁴ I contributi di riferimento, anche per corredo bibliografico, rimangono Anderson 1997 (con le sezioni II e III, pp. 105-246, rispettivamente dedicate alle trattazioni tragiche e all'iconografia dell'*Ilioupersis*) e Ferrari 2000 (eccellente per acume interpretativo ed esaustività dossografica), su entrambi i quali si tornerà; ricco inoltre il capitolo dedicato da Pallantza 2005, 201-310 alla produttività del motivo della guerra di Troia in tragedia; ampia la trattazione, all'interno dei succitati lavori, delle 'referenzialità iliupersiche' di *Andromaca* ed *Ecuba*, che solo tangenzialmente saranno oggetto del presente studio.

⁸⁵ Cf. Ferrari 2000, 150.

⁸⁶ Ad ulteriore testimonianza di una tale valenza cf. *Alc.* fr. 298 V., sul cui *status quaestionis* vd. ora l'esaustivo Pallantza 2005, 47-57: accogliendo le integrazioni di Page (*SLG* S262) ai vv. 15-19, il sacrilegio perpetrato da Aiace riceve immediata e legittima punizione da Atena, ἄ θεῶν / θνάτοι]σι θεοσύλαισι πάντων / αἰνο]τάτα μακάρων πέφυκε (17ss.), e l'orizzonte complessivo dell'*exemplum* (allegoria politica volta a colpire l'ἀσέβεια di Pittaco, come ha ben mostrato Tarditi 1969) può ben riposare sul principio etico secondo cui «an unpunished criminal is a threat to society» (Ferrari 2000, 129); nell'iconografia iliupersica relativa ai vasi di provenienza ateniese, le ἀκμαί hybristiche della violenza di Aiace su Cassandra e dell'assassinio di Priamo sull'altare di Zeus Erceo costituiscono gli episodi più rappresentativi: vd. Ferrari 2000, 122s.

spedizione troiana, il motivo dell'*Ilioupersis* si rivela dunque polisemico e suscettibile di opposte interpretazioni-identificazioni, in un quadro reso maggiormente complesso dal peculiare doppio statuto di Atene: se il trapassato mitico la vedeva coinvolta (pur sotto il segno del luminoso esempio di *pietas* familiare offerto dai Teseidi⁸⁷) nella *πέρσις* di Troia, nella sua storia più recente la città aveva del resto esperito ad opera dei Persiani un distruttivo e sacrilego saccheggio, le cui connotate 'referenzialità' di *exemplum ὑβρεως*⁸⁸ trovano possente attestazione letteraria nell'intertestualità che lega, sul terreno di echi ed *imagery* ilioupersici, i *Persiani* e l'*Agamennone* eschilei, cui la narrazione erodotea del sacco dell'acropoli di Atene, al pari modulata sui *topoi* dell'empia conquista (VIII 53, 55), fornisce una pregnante cornice storiografica.

La profondità della rielaborazione euripidea di questi motivi emerge nelle *Troiane* dalle maglie di un raffinato tessuto intertestuale, alla cui ricchezza contribuisce forse la complessità dell'eredità storica della *Pentecontetia* e del primo quindicennio di guerra, in un quadro nel quale le corrispondenze tra il dettato iliupersico (in enfatizzata posizione prologale nella *pièce*) ed il ruolo di Atene (che pure, lo si vedrà, è investito nella tragedia di un'aura idillico-*'pindarica'*) si fanno necessariamente più fluide, sullo sfondo di significativi *loci* tucididei⁸⁹: dunque la stessa singolare densità letteraria del testo, sigillo conclusivo di una trilogia che certo non elude colpe e responsabilità a carico di entrambi gli schieramenti, parrebbe scoraggiare audaci e macchinosi tentativi di identificazione degli Achei e dei Troiani iliupersici negli Ateniesi o negli Spartani attori del conflitto peloponnesiaco, ed Euripide propone piuttosto, *per allusionem*, una variegata gamma di *exempla* hybristici che

⁸⁷ Il ruolo di Acamante e Demofonte nel sacco di Troia risulta circoscritto alla liberazione della nonna paterna Etra, stagliandosi dunque quale virtuoso contrappunto alla violenza gratuita ed empia, cifra comportamentale dei *duces* achei.

⁸⁸ Si tratta della tesi portante di Ferrari 2000: «the destruction of Troy prefigures that of Athens» (139).

⁸⁹ Cf. Roisman 1997, 45ss.: atti sacrileghi di marca spartana nei confronti di Atena (I 128,2, 134: assassinio di Pausania nel tempio della dea *χαλκίοικος*, epiteto identificativo di Atena anche in *Tro.* 1113 *χαλκόπολόν τε θεάν*) e Poseidone (massacro di iloti supplici presso il santuario del Tenaro in I 128), in aggiunta al ricordo di Platea, *ἐκπορθεῖσα* dagli Spartani (III 51-68). Interessante il recente Rogkotis 2006, in merito all'intertestualità che lega la disamina tucididea della componente psicologico-ideologica alla base del lancio della spedizione siciliana, nel libro VI delle Storie, alla scaturigine *'tirannica'* dell'invasione persiana della Grecia come presentata nel VII di Erodoto: «Thucydides deliberately exploited the literary presentation of oriental despots in his own characterization of the Athenians in the period culminating in the decision to invade Sicily. In so doing, Thucydides appears to be conveying an implicit negative judgment on Athens' intellectual deterioration and acquisition of tyrannical features - in sum, its emergence as a new Persia - a view that resonates with the general perception of Athens by a great part of Hellas in the period following Persian Wars» (59).

restituiscono al dramma dell'immobile ed impotente sofferenza un portato mitico di adeguato spessore lirico e concettuale⁹⁰.

Delle quattro menzioni di Atene nelle *Troiane*, infatti, tre occorrono in sezioni corali (parodo e II stasimo), e condividono con il richiamo prologale ai Teseidi il connotato riferimento ad un passato che, qui idealizzato «in terms that are curiously Pindaric and suggestive of blessedness»⁹¹ (τὰν κλεινὰν εἶθ' ἔλθοιμεν / Θησέως εὐδαίμονα χώραν, vv. 207s.; μετὰ τὰν ἱερὰν / Θησέως ζαθέαν ἐλθεῖν χώραν, 218s.), ci restituisce all'apparenza una Atene «where all brightness and glory lie»⁹² (nell'immagine di Salamina poggiata ὄχθοις ἱεροῖς, ἴν' ἐλαίας / πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνα, / οὐράνιον στέφανον λιπαράϊσι κόσμον Ἀθήναις, vv. 801ss.): se il Telamone συναριστεύων⁹³ (vv. 804s.) del II stasimo introduce, attraverso il *medium* pindarico (*N.* 3,35; *I.* 5,26ss.), l'inquietante ed ominosa figura di Laomedonte, il *background* mitico che lega Teseo alla saga troiana contiene i germi di una ὕβρις (il rapimento di Elena, poi liberata dai Dioscuri che devastano Atene e rapiscono Etra: cf. Apollod. *Epit.* I 23⁹⁴) 'riscattata' dalla partecipazione di Acamante e Demofonte alla spedizione lanciata contro Paride, nuovo ἀπάζων di Elena, che porterà i Teseidi al recupero della nonna paterna (*IP* arg. 21s., Apollod. *Epit.* V 22)⁹⁵; un paradigma

⁹⁰ Evidentemente non assimilabile al Coro delle *Fenicie*, *in primis* sotto il rispetto della categoria di 'marginalità' (nell'accezione utilizzata da Medda 2006, 20 n. 24), e dunque per composizione, contiguità emotiva con i personaggi e condivisione del πάθος, dal punto di vista della funzionalità drammaturgica la voce corale delle prigioniere troiane detiene (specie nel II stasimo) un importante statuto: il collegamento col passato mitico relativo al primo sacco di Troia introduce istanze decisive alla comprensione dell'abbandono divino nei confronti della città (cf. Burnett 1977), in una modalità riproposta da Euripide nelle *Fenicie*, con il Coro designato ad esplicitare «il legame profondo che sussiste fra la contesa dei figli di Edipo e il passato lontano di Tebe» (Medda 2006, 24). Cf. l'interessante Rehm 1996/1997, 52, in merito a «the active role of the chorus in shaping – and reshaping – the past».

⁹¹ Burnett 1977, 308 n. 29.

⁹² *Ibid.*, 301.

⁹³ Si tratta di un ἄπαξ, come segnala Barlow 1986, *ad l.*, a fronte dell'*usus* omerico della forma semplice ἀριστεύω.

⁹⁴ In numerose altre fonti (Alcm. *PMGF* 21= fr. 210 Cal.; Hdt. IX 73; Hellan. *FGrHist* 4 F 134; Str. IX 1, 17; Diod. IV 63,2-5; Plut. *Thes.* 31-34; Apollod. III 10,7) la città devastata dai Dioscuri, sede della prigionia di Elena, è Afidna (in Schol. *Il.* III 242 = *Cyp.* fr. 13 Bern., Castore e Polluce, dopo aver raso al suolo Afidna, λαφυραγωγῶσιν Atene, approfittando dell'assenza di Teseo); cf. Calame 1983, 610: «la guerre menée par le Dioscures contre l'Attique se déroule bien en deux lieux différents: Aphidnai et Athènes».

⁹⁵ Cf. Anderson 1997, 100: «Aithra reappears at the Ilioupersis as a physical reminder of the campaign against Attika and the sack of Aphidnai. As a consequence of that previous abduction a city was sacked and its women were taken captive – the fate now suffered by Troy and its inhabitants».

reduplicativo pare peraltro agire attraverso la figura di Elena (nella cui vicenda Etra costituisce una connotata ‘inserzione’ ateniese), al centro di un doppio rapimento (esito rovinoso della ὕβρις di Teseo e di Paride) e di una doppia πέρσις (di Afidna/Atene da parte di Castore e Polluce, di Troia da parte degli Achei): certamente (come ottimamente rilevato dalla Meridor⁹⁶) un intento allusivo presiede, nelle *Troiane*, all'associazione tra i Teseidi (menzionati, ai vv. 30s., assieme ad Arcadi e Tessali nelle operazioni di spartizione delle prigioniere κληρούμενοι) ed Elena stessa (v. 35 νομισθεῖς αἰχμάλωτος ἐνδίκως, detenuta assieme alle nobili Troiane ancora ἄκληροι), nel solco della versione iliupersica della liberazione di Etra (il già citato *IP* arg. 21s. Δημοφῶν δὲ καὶ Ἀκάμας Αἴθραν εὐρόντες ἄγουσι μεθ' ἑαυτῶν, immediatamente successivo ad una notazione sulla divisione del bottino, καὶ τὰ λοιπὰ λάφυρα διανέμονται⁹⁷), differente dal racconto della *Piccola Iliade* (fr. 20 Bern. = Paus. X 25, 8).

Nelle pieghe del macromotivo iliupersico Euripide ‘investe’ Atene, nelle *Troiane*, della partecipazione a due ulteriori πέρσεις, che in conformità al paradigma mitico siglano gli esiti di una rovinosa ὕβρις, inequivocabilmente all'opera nei casi in questione: se la devastazione subita dalla città per mano dei Dioscuri vede punita la tracotanza di Teseo, il primo sacco di Troia perpetrato da Eracle e Telamone⁹⁸ (rievocato nel II stasimo della tragedia nella tonalità idealizzata di un «heroic exploit from the romantic past»⁹⁹) col ricorso all'Ἑλλάδος ἄνθος (v. 809) risulta al pari legittimato dalla perfida condotta dell'ἄσεβής Laomedonte; l'*Iliouperis* tematizzava d'altronde un ulteriore rischio hybristico, legato agli eccessi sacrileghi della conquista militare, ed anche in tale orizzonte etico le referenzialità di Atene mantengono intatta produttività, da verificare lungo l'asse drammaturgico Eschilo-Euripide e l'impianto intertestuale che lo sostiene.

⁹⁶ Meridor 1984, 22-28; 25: «the characteristic shared by all the off-stage characters mentioned in the opening soliloquy of the *Troades* is, then, the existence of (traditional or newly invented) rival mythological variants relating to them».

⁹⁷ Interessante, in proposito, ancora Meridor 1984, 23: «Euripides seems to have this version in mind when he appended the Theseids to the Arcadians and the Thessalians (= the Greek army). The young men probably searched for their grandmother among the many anonymous captives herded together for the sortition»; la sequenza euripidea pare procedere *per variationem* rispetto all'*Iliouperis* (in cui i destini di Elena, Cassandra, Polissena e Andromaca precedono l'accenno a τὰ λοιπὰ λάφυρα), menzionando dapprima le anonime prigioniere κληρούμενοι e poi, tra le nobili τοῖς πρώτοισιν ἐξηρημέναι / στρατοῦ (vv. 33s.), la sola Elena.

⁹⁸ Del padre di Aiace e Teucro Burnett 1977, 301 annota che «by way of Salamis, brings Athens into the song»; sull'episodio mitico vd. Anderson 1997, 92-97.

⁹⁹ *Ibid.* 298.

L'esperienza di una *πέρσις* che, subita o perpetrata, pare dunque caratterizzare il sostrato mitico dell'Atene pre-ilioupersica delle *Troiane*, riemerge con enfasi nell'archetipica sequenza epica (da Euripide drammatizzata nel prologo della *pièce*) che ne palesa l'intima connessione con il motivo del *λυγρὸς νόστος*¹⁰⁰, ancora attraverso il *medium* di una ὕβρις sacrilega: il dettato euripideo non elicit, in questo caso, attualizzanti associazioni con la parabola storico-politica ateniese nel corso del V sec. (cui pure la dialettica πόλις πορθεῖσα/πορθοῦσα si attaglierebbe, all'apparenza, senza forzature), ma pare aver recepito in profondità la lezione eschilea (e, sul versante storiografico, erodotea) di rifunzionalizzazione dell'*Ilioupersis* che ne fa un paradigma «of wrongful conquest», ed in particolare (alla luce degli avvenimenti del primo quarto del V sec.) «the perfect vehicle for a metaphor of the Persian invasion: an overwhelming force crossing the sea; the slaughter of suppliants; the plunder and burning of the shrines of Athena; death at sea for the invaders by the will of the gods»¹⁰¹.

Le rare e connotate occorrenze eschilee del termine di ascendenza epica νόστος si concentrano in *Persiani* (8, 861, 935) ed *Agamennone* (812, 989)¹⁰², drammi in cui il motivo del 'ritorno del re'¹⁰³ risulta enfaticamente tematizzato e (nel caso di Serse) reca ineludibili allusioni al naufragio acheo, 'figura' del disastro navale persiano: l'immagine dello stretto di Salamina ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν (*Pers.* 419)¹⁰⁴ andrà forse ricondotta ad un recupero dell'*imagery* iliupersica¹⁰⁵ (alimentato forse, nel 472, dal vivido ricordo degli Ateniesi a pochi anni dalla battaglia), da Eschilo stesso poi sublimata nella celeberrima

¹⁰⁰ La *iunctura* omerica (*Od.* III 132) è da Euripide recuperata, con leggera *variatio*, nel *πικρὸς νόστος* di *Tro.* 66, e poco dopo (v. 75) sottoposta al gioco etimologico-ossimorico *δύσνοστος νόστος*. Sulla produttività dell'associazione tra *πέρσις* e *νόστος* nei poemi omerici cf. Anderson 1997, 75-79: «retribution binds together persis and nostos in a simple cause-and-effect relationship» (77).

¹⁰¹ Ferrari 2000, 139.

¹⁰² Cf. Sideras 1971, 34.

¹⁰³ La cui menzione prologale nei *Persiani* (v. 8 ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ, in cui peraltro la costruzione del nesso è di marca prettamente eschilea, nella predilezione per l'aggettivo rispetto al genitivo tipico dell'*usus* omerico: cf. ancora Sideras 1971, 34), «both announces the content of the play and sets up an epic frame of reference» (Ferrari 2000, 144).

¹⁰⁴ Cf. Belloni 1988, 158s. per una rassegna di *similia*, a cominciare dal *locus classicus* odissiaco (XII 67s.).

¹⁰⁵ Come testimoniato anche da *Tro.* 84 πλῆσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν, su cui indubbiamente avrà agito il modello di *Ag.* 650-670.

metafora del mare che fiorisce di cadaveri in *Ag.* 659s. ὀρώμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς / ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις¹⁰⁶.

Il terreno su cui l'intertestualità tra *Persiani* ed *Agamennone* attorno al motivo iliupersico si fa maggiormente serrata è però indubbiamente rappresentato dal portato sacrilego e hybristico delle devastazioni, perpetrate dagli eserciti persiano ed acheo, di monumenti ed istituti religiosi; in *Pers.* 807-828 l'εἶδωλον di Dario sanziona la ὕβρις dell'armata guidata da Serse¹⁰⁷, che giunta in terra greca οὐ θεῶν βρέτη / ἠδοῦντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς: / βωμοὶ δ' ἄιστοι δαιμόνων θ' ἰδρύματα / πρόρριζα (809-812): il v. 811¹⁰⁸ torna, quasi identico, nella *rhesis* dell'araldo in *Ag.* 527 βωμοὶ δ' ἄιστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα, in un contesto di metaforismo 'agricolo'¹⁰⁹ che incornicia, esaltandola, l'opera

¹⁰⁶ Persuasive le considerazioni di Ferrari 2000, 147s., in merito al tessuto intertestuale che lega *Persiani* e *Agamennone* sul terreno metaforico del «blossoming of *ate*» (p. 147), la cui ricorrenza in *Pers.* 820ss. arricchisce altresì le valenze di *Ag.* 659: «the corpses strewn over the sea are the flowering of *hubris*, producing blooms of *ate*» (p. 148); cf. Leahy 1974, 3s. sulla contiguità tonale tra la descrizione della tempesta in *Ag.* 650ss., 658ss. e l'affresco erodoteo (VIII 12, 1) del violento nubifragio al Capo Artemisio.

¹⁰⁷ Sull'orizzonte etico-religioso ed ideologico-didattico dell'intervento di Dario nei *Persiani* cf. il tuttora fondamentale Di Benedetto 1978, 16-43.

¹⁰⁸ L'ipotesi di Perdrized 1921, 77ss. secondo cui i δαιμόνων ἰδρύματα designerebbero le tombe degli antenati è confutata da Belloni 1988, 217s. sulla scorta di convincenti *loci paralleli*, in larga parte erodotei (in part. VIII 144, 2, in riferimento alla devastazione dell'Acropoli); Di Benedetto 1971, 191 n. 99 menziona l'interpretazione di Perdrized funzionalmente all'accostamento tra *Tro.* 95ss. e *Pers.* 807, rinvenendo nella *gnome* euripidea, attraverso il *medium* di Hdt. VIII 109, «la concezione erodotea della *hybris*»; calzante la sintesi di Judet de La Combe 2001, 180: accanto alla distruzione materiale dei monumenti sacri (θεῶν βρέτη, νεώς), i vv. 809-813 dei *Persiani* restituiscono, attraverso la menzione di βωμοὶ e δαιμόνων ἰδρύματα, l'affresco di una «destruction radicale, envisagée d'une manière plus abstraite, qui touche moins les objets que ce qui fonde leur valeur, le culte et les "assises" des dieux, leur implantation dans le sol d'Athènes».

¹⁰⁹ Vv. 525-528, all'interno dei quali il 527 – a parere del Fraenkel (*ad* 525ss.), che lo atetizza (in questo seguito anche da West 1990a) sulla scorta di Salzmänn 1922, 10 e dell'intervento di Headlam 1902, 439 (di cui vd. anche 1898, 246s.) – «intrudes like a foreign substance», e dunque «is shown by its content not to be genuine», dal momento anche che «to the poet and his contemporaries the destruction of holy places by the enemy seemed an unparalleled atrocity»: il parallelo prodotto da Salzmänn ad indicare l'ostilità divina nei confronti dei sacrileghi è *Tro.* 15 ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα φόνῳ καταρρεῖ, non del tutto calzante però, come fa ben notare Judet de La Combe 2001, 178 n. 43, e del resto la leggera variante καὶ θεῶν produce difficoltà all'ipotesi di un'intromissione del verso dei *Persiani*, che avrebbe potuto/dovuto essere inserito nella sua veste originaria. Denniston-Page 1957, *ad l.* difendono l'autenticità del verso, asserendo opportunamente che «without this line, the question raised by 338ff. would be nowhere answered»; cf. ora l'esautiva discussione in Judet de La Combe 2001, 177-180, in cui è passata in rassegna l'intera vicenda esegetica relativa al v. 527: di estremo interesse, ai fini del presente lavoro, risulta il congruo riferimento a due *loci* delle *Troiane* (1260, 1317) contigui, nella

distruttrice di Agamennone (Τροίαν κατασκάψαντα τοῦ δικηφόρου / Διὸς μακέλλη vv. 525s.), palesando peraltro, con il tramite di una connotata intratestualità condotta attraverso i θεῶν ἰδρύματα¹¹⁰, il compimento degli «ominous warning against sacrilegious misconduct»¹¹¹ paventati da Clitemnestra ai vv. 338-344¹¹². Si tratta peraltro di *loci* eschilei tradizionalmente chiamati in causa tra i *similia* di *Tro.* 95ss. (*vexatissima quaestio* testuale e cifra emblematica dell'ἥθος religioso della tragedia), e dunque il tentativo di inquadrarne la portata in merito al 'coefficiente' iliupersico vorrebbe contribuire ad arricchire il piano della densità letteraria della pièce euripidea: fondamentale contributo in questa direzione è la segnalazione, da parte di Judet de La Combe (2001, 179), dell'intertestualità che lega il v. 1263 delle *Troiane* (l'ordine, da parte di Taltibio ai λοχαγοί achei, di appiccare il fuoco a Troia), attraverso il costrutto participiale κατασκάψαντες Ἰλίου πόλιν, ad *Ag.* 525 Τροίαν κατασκάψαντα, sul comune terreno di una *imagery* 'agricola' che pare sanzionare la legittimità di una radicale azione distruttiva da parte dell'esercito vincente, in una *gradatio* sacrilega per cui, nelle *Troiane*, «à l'abandon des sanctuaires, dénoncé par Poséidon dans le prologue, succède leur disparition, quant le héraut donne l'ordre d'anéantir Troie par le feu».

La gravidanza del dettato eschileo nel rilevare il paradigma iliupersico all'opera attraverso l'ἄσέβεια di chi oltraggia i templi degli dèi pare dunque autorizzare, per i *Persiani*, una lettura del sacco della Grecia (e, in filigrana, di Atene) quale reduplicazione della presa di Troia: una rifunzionalizzazione dell'*Iliupersis* che, declinata quattordici anni più tardi, nell'*Agamennone*, nella tonalità altrettanto poco convenzionale di un «unglamorous realism»¹¹³, si rivela poi assai produttiva per l'elaborazione erodotea del concetto di ὕβρις

tonalità, al passo eschileo; a favore della *lectio* trādita (si tratta del resto di un *link* decisivo in merito alla produttività e continuità, sulla linea *Persiani-Agamennone*, del motivo iliupersico) si vedano anche Anderson 1997, 119s. n. 15, e Ferrari 2000, 149s. n. 93.

¹¹⁰ Cf. Judet de La Combe 2001, 178: «καὶ θεῶν (ἰδρύματα), qui s'est substitué au δαυμόνων θ' des *Perses*, rappelle plus exactement les mots employés par Clytemnestre en 339 s.».

¹¹¹ Anderson 1997, 116.

¹¹² Le referenzialità iliupersiche del passo (cf. Anderson 1997, 116-119, ricco di spunti felici; Pallantza 2005, 258s.) sono puntualmente segnalate anche da Fraenkel 1950, *ad l.*: «the warning delivered in ll. 338-344, as Paley among others points out, hints in the first place at the younger Ajax's desecrations of the cult-statue of Athena, as described in Epic». L'associazione, al v. 342, del verbo πορθεῖν con un oggetto inerente la sfera religiosa (ἄ μὴ χρῆ) risulta peraltro significativa in merito all'esegesi di *Tro.* 95ss., a parziale integrazione della rassegna, proposta da Dyson 1991, 31, dei *loci* (Aesch. *Th.* 582s.; Eur. *Ph.* 604; Thuc. VII 29,4) in cui πορθεῖν «has objects drawn from the religious sphere»: si rimanda, per una discussione maggiormente analitica, all'analisi puntuale di p. 000.

¹¹³ Leahy 1974, 9.

persiana, e perviene dunque ad Euripide già decodificata e provvista di una connotata cifra letteraria, a fronte di un panorama politico affatto mutato, in cui nuova potenziale attrice del πορθεῖν πόλεις è Atene stessa (e con essa Sparta¹¹⁴)¹¹⁵.

La tonalità della descrizione erodotea del saccheggio e dell'incendio dell'Acropoli (VIII 53,2, con i Persiani che, dopo aver ucciso i supplici ateniesi rifugiatisi nel tempio, τὸ ἶρὸν συλήσαντες ἐνέπρησαν πᾶσαν τὴν ἀκρόπολιν) riverbera il modulo iliupersico¹¹⁶ attraverso il filtro del dettato eschileo (la megalomane ἀσέβεια di Serse, ἐμπιπράς τε καὶ καταβάλλων τῶν θεῶν τὰ ἀγάλματα VIII 109, 3, è incappata nella sanzione divina, come ricorda Temistocle all'esercito ateniese): l'associazione che gli Ateniesi istituiscono, nel passare in rassegna le ragioni che impediscono loro di μηδίζειν (VIII, 144, 2), fra θεῶν ἰδρύματα e θυσίαι, potrebbe alludere a quella eschilea (*Pers.* 811) tra βωμοὶ e δαιμόνων ἰδρύματα¹¹⁷, all'insegna della riproposizione di istanze e simboli religiosi di cui si avvertiva

¹¹⁴ Nel proporre un'assai rischiosa identificazione tra i sacrileghi Achei delle *Troiane* e gli Spartani, Roisman 1997 si appoggia, oltre che al dato di una «Euripides' hostility toward Sparta» (45, con relativa nota bibliografica), alla distruzione spartana di Platea, («between the outbreak of the Peloponnesian war and the first performance of our play, the only city to have been razed to the ground», 46), atto criminale cui ben si attaglierebbe la *gnome* pronunciata da Poseidone in *Tro.* 95s.: «it is unlikely that the Athenians applied this maxim to themselves. They did not raze vanquished cities to the ground neither in Melos nor in Scione», e l'ampio resoconto tucidideo della perorazione difensiva dei Plateesi (III 51-59) presenta effettivamente singolari consonanze lessicali e tonali, su cui si tornerà, col prologo delle *Troiane*.

¹¹⁵ Cf. l'equilibrata posizione di Burian 2003, 35-46 in merito al dibattito sulla politicità delle *Troiane*, che lo studioso declina e conduce piuttosto sull'individuazione della tipologia e della natura della politicità di cui la *pièce* è intrisa, rilevando la componente di «esasperata retorica del potere che questa tragedia, insieme ad altre di Euripide, condivide con certi brani di Tucidide» (46): piuttosto, dunque, che puntare alla corretta identificazione dei presunti, puntuali riferimenti all'attualità o alla loro completa obliterazione (in proposito Burian si premura di discutere Roisman 1997 e Kovacs 1997), «avrebbe più senso parlare di risposte, più o meno ugualmente possibili, del pubblico che assisteva allo spettacolo nel teatro di Dioniso» (44); siamo cioè all'interno dell'orizzonte critico tracciato da Croally 1994, a parere del quale (253s.) «*Troades* is not merely concerned with the material effects of war on the *polis*, the *oikos*, the body and so on; nor with its spiritual effects on the characters. It represents, in addition, the consequences of war for the structures of thought, the beliefs, values – the ideology – in which Athenians lived, and in which tragedy and its function were conceived».

¹¹⁶ E certamente i presagi ominosi (VII 42,2, 43,2) inviati da un'Atena irata «against the men who will plunder her shrines» (Ferrari 2000, 139), che accompagnano Serse ed il suo esercito durante il cerimonioso (VII 43,2 τῆ Ἀθηναίῃ τῆ Ἰλιάδι ἔθυσσε βοῦς χιλίας, χοὰς δὲ οἱ μάγοι τοῖσι ἥρωσι ἐχέαντο) omaggio alla rocca di Ilio (ἐς τὸ Πριάμου Πέργαμον ἀνέβη ἕμερον ἔχων θεήσασθαι), confermano la valenza blasfema della tracotante ed improvvida autoinvestitura, da parte del re persiano, di vendicatore dei Troiani; sull'episodio vd. anche Pallantza 2005, 142-145.

¹¹⁷ Cf. Belloni 1988, 217s.

lo statuto identificativo e fondativo; una simile condivisione ‘culturale’ parrebbe rivelarsi produttiva altresì nel parallelo che, attorno all'associazione di templi e tombe quale simbolo privilegiato della vita spirituale di una comunità, affianca a *Tro.* 96 ναούς τε τύμβους θ' , ἱερὰ τῶν κεκμηκότων (la desolazione delle istituzioni e dei simboli religiosi della città), *Pers.* 403ss. (il grido di incitamento della flotta greca ribadisce l'intima associazione tra i θεῶν πατρῶων ἔδη e le θῆκαι προγόνων, inseriti nel novero dei beni supremi cui garantire libertà e continuità di sopravvivenza) e *Thuc.* III 58,5 ἱερά τε θεῶν οἷς εὐξάμενοι Μήδων ἐκράτησαν ἐρημοῦτε καὶ θυσίας τὰς πατρίους τῶν ἐσσαμένων καὶ κτισάντων ἀφαιρήσεσθε (l'abbandono in terra nemica, vale a dire tebana, se Platea verrà ceduta ai Tebani, dei padri e dei progenitori dei Plateesi, privati degli onori ad essi dovuti, e in aggiunta a ciò la menzione della desolazione dei templi degli dèi che gli antenati degli Spartani pregarono prima della vittoria sui Persiani): l'utilizzazione, in un contesto di indubbia e connotata valenza politico-sacrale, di un certo lessico, assieme all'emergere di istanze di tenore molto vicino, potrebbe indurre ad ipotizzare per Euripide e Tucidide¹¹⁸, sulla scorta del precedente eschileo, percezioni e sensibilità comuni rispetto allo statuto di gravità e pericolosità che la cessazione di pratiche religiose e istituti culturali di salda stratificazione implicano per la cittadinanza.

Veicolo espressivo privilegiato (accanto all'inesausta ricchezza di *imagery*) di problematizzazione del motivo iliupersico¹¹⁹ nelle maglie di una tragedia ‘dantesca’ per ambizione di disegno teologico, il realismo descrittivo che permea, nell'*Agamennone*, la seconda parte della *rhexis* di Clitemnestra (vv. 320-350) «with its imaginative portrayal of the sack of Troy»¹²⁰ e le narrazioni del κῆρυξ relative alle condizioni materiali dell'assedio acheo

¹¹⁸ Cf. il recente Canfora 2006 sulla *vexata quaestio* della cronologia tucididea: ne emerge ancora una volta l'impossibilità di determinare, in caso di consonanze lessicali con Euripide, la direzione dell'eventuale dialogo intertestuale; in proposito cf. l'impostazione di Finley 1938, 27s.: «resemblances therefore between Euripides and Thucydides might indicate: first, that the historian was himself influenced by ideas current in Athens before his exile; then, that he attributes to his speakers ideas and arguments familiar at the time when he represents them as speaking; finally, that both authors reflect a common rhetorical tradition which can only be thought of as well known in Athens and, therefore, as the common ground between Thucydides and the men whom he represents as speaking».

¹¹⁹ Vale ancora la pena di menzionare, a motivo della chiarezza espositiva e della puntualità di analisi, il cap. 7 (pp. 107-132) di Anderson 1997, dal titolo *The image of the Iliupersis in Aischylos' Agamemnon*.

¹²⁰ Leahy 1974, 3; nel constatare come (8) «the cumulative effect of the contemporary realism in the play is thus to present the War in an antiheroic, disillusioned tone, which robs even victory of its glamour», lo studioso correla l'aspetto del realismo espressivo «to the deepest level of the play, its theology» (15): «the realism centres on those facets of the War which, together with the sacrifice of Iphigenia which preceded them, represent the

(vv. 551-573, in cui «the Greek army is represented as investing the city walls closely, in conformity with fifth-century practice»¹²¹) e alla tempesta che ne travaglia il νόστος (vv. 648-670, di cui pare ravvisabile un'eco nel resoconto erodoteo relativo ai fatti del Capo Artemisio in VIII 12, 1¹²²), conferma la plasmabilità e la funzionalità dell'*Iliouperisis* nei confronti di riletture 'eterodosse' ed attualizzanti: se il lamento delle nobildonne di Troia¹²³ nella Ἰλιουπερσιχωτάτη fra le tragedie non è riducibile ad un'espressione di lutto, rivelandosi piuttosto «un potente stimolo (e, direi anche, autorizzazione) per i tentativi di consolazione, di preghiera, di vanto, di rivendicazione, di resistenza, di dibattito»¹²⁴, è ancora nel solco dell'*auctoritas* eschilea che Euripide pare muoversi, nelle *Troiane*, nel modulare l'espressione del θρήνος.

Nell'analisi, condotta da Suter 2003, dei pervasivi *lament features* che punteggiano le *Troiane*, pare emergere come anche il prologo della tragedia evidenzi tratti riconducibili alla topica del lamento (p. 7): «Poseidon describes the dead city of Troy which he must leave, using the standard lament *topos* of the contrast of then and now (νῦν δὲ), in standard vocabulary: ἔρημα (15), λείπω (25), ἐρημία (26), κωκυτοῖσιν (28)»; se, indubbiamente, la matrice omerica di buona parte di tale lessico¹²⁵, al pari della tonalità elegiaca che avvolge

disastrous guilt incurred by Agamemnon in fighting the War, a guilt which is in turn a prerequisite for the final punishment of the House» (19). Gli Achei che ἐν δ' αἰχμαλώτοις Τρωικοῖς οἰκήμασιν / ναίουσιν ἤδη (*Ag.* 334s.) e ὡς δ' εὐδαίμονες / ἀφύλακτον εὐδήσουσι πᾶσαν εὐφρόνην (336s.) «are following in the footsteps of their victims, and their move into the homes of their former enemies is a symbolic first stage in the process of succession» (Anderson 1997, 116).

¹²¹ *Ibid.* 5.

¹²² Su cui cf. *ibid.* 4 n. 12; Harrison 2000, 93 n. 83 sottolinea come il dettato erodoteo assuma, qui, una coloritura poetica.

¹²³ Assunto di partenza di Suter 2003 è che le *Troiane* rappresentino (1, *abstract*) «from both the minute technical, and the overall structural, point of view, a lament», la cui valenza strutturale conferisce organicità poetica (attraverso un novero di peculiarità metrico-stilistiche) all'intera tragedia; merito del contributo di Suter è altresì una puntuale rassegna della dossografia sul motivo del lamento tragico (2 n. 3) che, assieme al capitolo introduttivo del più recente Dué 2006 (1-29), restituisce un quadro esauriente dello *status quaestionis* critico relativo alla rielaborazione letteraria, all'interno del genere tragico, delle forme del lamento rituale, prendendo le mosse dal seminale Alexiou 2002.

¹²⁴ Burian 2003, 53; il carattere di 'politicalità eversiva' del lamento femminile è ben inquadrato nella seconda parte del contributo (50-53), sulla scorta di interessanti considerazioni: «Euripide, dal momento che scrive una tragedia delle donne che è anche (eccezionalmente) la tragedia di un'intera *polis*, lascia intravedere (per quanto riguarda le donne) ciò che il sistema sociale cerca di reprimere e controllare, e apre (per quanto riguarda la *polis*) almeno la possibilità di sollevare dubbi sul consenso sociale attuale e la politica che ne deriva» (53).

¹²⁵ Suter 2003, 7 n. 14.

l'*explicit* della tragedia, concorrono a proiettarla nell'intertesto del XXIV libro dell'*Iliade*¹²⁶, il modulo trenodico del lamento per la città caduta¹²⁷ che accomuna, nell'unicità della soluzione formale¹²⁸, i *kommoi* finali di *Persiani* (in parte differente il caso dei *Sette*¹²⁹) e *Troiane* si configura come il portato maggiormente significativo del tessuto intertestuale della *pièce* euripidea.

Drammi autonomisticamente trenodici¹³⁰, *Persiani* e *Troiane* si concludono con un *θρήνος* la cui modulazione esplicita la consapevole rielaborazione euripidea del modello, declinato all'insegna di un'irritualità che corrode l'antifonalità eschilea attraverso una marcata tendenza all'assimilazione del motivo patetico in strutture monologiche¹³¹: la strutturazione del *kommos* dei *Persiani*, con Serse che, in canonica funzione di *ἔξαρχος*¹³², guida il lamento

¹²⁶ *Ibid.* 17: «the lamentation and burial of Astyanax, accomplished by Talthybios and Hekabe and all the opposites that they represent, and the lament for Troy which follows them, are a perfect parallel to the reconciliation of Achilles and Priam and the death ritual of Hektor's funeral»; sull'interazione, nel lamento epico, dei piani del κλέος e del πένθος cf. Dué 2006, 39-44 (con riferimento al paradigmatico *Il.* XXIV 725-745).

¹²⁷ Si tratta di una delle modalità individuate da Alexiou 2002 attraverso cui si esplica la ricezione delle forme del lamento rituale all'interno della struttura tragica: peculiarità formale ne è «the recurrent use of the perfect tense» (85), e gli *exempla* prodotti dalla studiosa sono costituiti da *Pers.* 1002s. βεβᾶσι γὰρ τοίπερ ἀγρέται στρατοῦ / βεβᾶσιν, οἷ, νόνημοι e *Tro.* 582 βέβακ' ὄλβος, βέβακε Τροία. Ulteriori ambiti d'indagine che fanno dello studio di Alexiou un imprescindibile riferimento riguardano la catalogazione del lessico del lamento femminile (102-108, con la distinzione tra *θρήνος*, γόος, κομμός, ἰάλεμος) e la puntuale analisi della struttura antistrofica ed antifonale in cui si estrinseca il modulo trenodico (131-141).

¹²⁸ Si tratta, com'è noto, delle sole tragedie, tra quelle pervenute integralmente, che si concludono in metro lirico.

¹²⁹ Il *θρήνος* antifonale che chiude la tragedia (a patto, evidentemente, di considerare spurî ed atetizzare i vv. 1005-1078: sulla questione vd. Battezzato 1995, 143 n. 20) è in realtà pronunziato dai due semicori (il che comporta l'espunzione dei vv. 861-864: così anche Hutchinson 1985, *ad l.* e West 1990) sui cadaveri di Eteocle e Polinice, di cui si compiangono il destino fratricida.

¹³⁰ Puntuale l'analisi di Dué 2006, 57-90, sul *background* iliadico dell'*imagery* del lamento nei *Persiani*, attorno alla valenza metaforica di termini-chiave della sfera erotica quali ἄνθος, ἦβη, πόθος, rappresentativi di un utilizzo, da parte del Coro (pur a composizione maschile), di «terminology, themes, and imagery of Greek women's love songs and lament» (77); la dialettica ὄβρος-ῦβρις rivela piuttosto una matrice teognidea ed erodotea, ancora legata (vv. 821s. ῦβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν / ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾶ θέρος) alla «dominant imagery of the play, with its floral/botanical metaphors for the fallen Persians warriors» (87). In merito alle referenzialità trenodiche delle *Troiane* cf. le opportune considerazioni di Loraux 2001, 21.

¹³¹ L'individuazione e l'analisi sistematica della progressiva inversione dei ruoli dell'*ἔξαρχία* antifonale nei *kommoi* trenodici euripidei, che tendono ad assumere una progressiva connotazione monologica, si deve a Battezzato 1995, 141-157.

¹³² Cf. Schauer 2002, 126ss., all'interno di un'ampia rassegna su lessico e modalità espressive del pianto nella λέξις tragica.

del Coro, consta, a séguito degli anapesti d'ingresso del re (vv. 908-917) e del proodo¹³³, di un ampio sistema antistrofico, concluso da un epodo, che vede Serse prendere costantemente la parola per primo, dando istruzioni al Coro sulle modalità di esecuzione del θρήνος in un progressivo infittirsi ritmico della cadenza (1002-1075). Il modulo espressivo del riecheggiare, da parte del Coro, ordini ed interiezioni dell'ἔξαρχος si rivela altamente produttivo (vv. 1002s., 1004s., 1008s.), accanto ad occorrenze del procedimento inverso (1031s., 1070ss.), a sottolineare una consonanza di fondo tra le due componenti che officiano il rito, e che sintomaticamente lasciano insieme la scena; la linea del pianto¹³⁴ sussume altresì il motivo della responsabilità di Serse, accennato dal Coro ai vv. 922ss. γὰρ δ' αἰιάζει τὸν ἐγγαίαν / ἦβαν Ξέρξᾱ κταμέναν, Ἐιδου / σάκτορι Περσῶν, ma ormai del tutto organico alla tonalità trenodica del *kommos*, funzionalmente al proposito eschileo di «sollecitare un procedimento di immedesimazione almeno parziale del pubblico ateniese con Serse e il Coro alla fine della tragedia»¹³⁵.

Tra gli strumenti espressivi costitutivi dell'antifonalità del θρήνος, il modulo della ripresa lessicale si conferma produttivo nel *kommos* dei *Sette* (vv. 878s., 932s., 962, 963, 964) ad un livello ancora più intenso rispetto ai *Persiani*, nel contesto di una sostanziale mancanza di una dialettica ἐξαρχία-esecuzione tra i due semicori, i quali «costituiscono due *partners* che si pongono alla pari»¹³⁶; nelle *Troiane* il modulo commatico trova nel lamento finale (vv. 1287-1332)¹³⁷ 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

¹³³ Cf. Belloni 1988, 235, che spiega come il proodo «conclude il sistema anapestico dell'esodo ed è il preludio alla parte commatica»; per l'analisi del θρήνος ci si riferirà costantemente a Di Benedetto 1991, 15-19.

¹³⁴ Di cui un connotato contrassegno lessicale è il γοᾶσθ' ἄβροβάται del v. 1072, con il pregnante termine γόος che torna ancora ai vv. 1047 (nell'aggettivo γοεδνός poi ripetuto al v. 1057), 1050 e chiude la *pièce* al v. 1077, e che ritroviamo nelle *Troiane* (v. 315ss. ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ / γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε / φίλαν καταστένουσ' ἔχεις), come inserzione trenodica nell'ossimorico imeneo di Cassandra.

¹³⁵ Di Benedetto 1991, 19.

¹³⁶ *Ibid.* 20; persuasiva la lettura di Di Benedetto in relazione alla mancanza «di accenni al compimento di una gestualità del lutto, nel senso di atti visibili agli spettatori»: la preponderanza del motivo luttuoso relativo al destino di Eteocle e Polinice sovrasta le esigenze espressive relative all'esteriorità dei riti; similmente Hutchinson 1985, 202s. rimarca come la parentela/familiarità col defunto definisca lo spettro delle relazioni tra le due componenti del θρήνος: «the singers here will be, not the sisters of Eteocles and Polynices, but two anonymous members of the chorus. The 'dialogue' can be so formed as to fix our whole attention on the dead».

¹³⁷ Sugli strumenti espressivi del pianto in questo *kommos* vd. Schauer 2002, 107s.

sottomissione delle sue compagne di prigionia»¹³⁸, la cui funzione è circoscritta al riecheggiamento interiettivo delle parole della regina¹³⁹, fino allo scambio finale di battute che, nell'esortazione di Ecuba alle proprie membra ἴτ' ἐπί, τάλαινα, / δούλειον ἀμέραν βίου (vv. 1329s.), restituisce il Coro ad una funzione esecutiva-imitativa (ὅμως δὲ / πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν, vv. 1331s.).

Il modulo espressivo dell'iterazione definisce, del resto, un significativo ambito di dialogo intertestuale tra i θρῆνοι di *Persiani* e *Troiane*¹⁴⁰ sul terreno, ad esempio, dell'esclamazione ὄτοτοτοτοῖ (Pers. 1043, 1051; Tro. 1287, 1293): è però nella tessitura complessiva dei due *kommoi*, nella tonalità recriminatoria nei confronti degli dèi (Pers. 1005ss., Tro. 1288-1292), nella mesta uscita di scena (Pers. 1077, Tro. 1331s.) che è possibile rinvenire i cardini di una raffinata operazione allusiva.

L'assunzione della topica trenodica all'interno di moduli monologici detiene nelle *Troiane*, come segnalato da Battezzato¹⁴¹, uno statuto esemplificativo, trattandosi di una tragedia interamente scandita dal motivo e dall'espressione di un θρῆνος che non riesce però a trovare la compiutezza antifonale del modello eschileo («i lamenti antifonali sono destinati agli assenti, e per Astianatte, l'unico morto che compare in scena, il coro fatica ad ottenere da Ecuba le risposte giuste del rito»), in conformità ad uno dei motivi tematici portanti della tragedia, «the disruption of ritual patterns»¹⁴², che trova espressione paradigmatica nell'inversione dei ruoli dell'ἐξαρχία rituale in occasione del *kommos* epirrematico performato sul cadavere di Astianatte (vv. 1209-1250) dalla regina e dal Coro¹⁴³, del resto un rito costitutivamente 'eterodosso' nel dato stesso dell'essere celebrato dalla nonna e non dalla

¹³⁸ Battezzato 1995, 156s.

¹³⁹ Cf. Di Benedetto 1991, 22.

¹⁴⁰ Cf. Dunn 1996, 217 n. 11: «given the similar content of *Persians* and *Trojan Women*, Euripides' finale seems designed to recall that of Aeschylus».

¹⁴¹ 1995, 152-157, da cui la citazione che segue (153); si tratta peraltro di un'analisi particolarmente profonda e acuta.

¹⁴² Cf. Battezzato 2005a, 77: «in the play, ritual patterns of song performance are constantly re-staged and disrupted. Wedding songs and ritual lament (*threnoi*) are conspicuously distorted».

¹⁴³ Cf. l'innovativa analisi di questo θρῆνος in Segal 1993, 29ss.: «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*: «the intertextual echo of the Homeric Hecuba's lament over Hector in the *Iliad* deepens this overlay of tragic suffering on epic commemoration. Euripides' Hecuba literally empties out the tokens of epic heroization and converts them into icons of loss and absence».

madre del fanciullo¹⁴⁴: la dimensione monologica e desintonizzata del lamento di Ecuba (che si rivolge al corpo del nipote) trova un coerente e connotato veicolo espressivo nell'utilizzo dei trimetri giambici, in continuità con il vero e proprio monologo dei vv. 1156-1205 (un dialogo, in realtà, con il morto Astianatte¹⁴⁵, intriso di un *pathos* sapientemente modulato¹⁴⁶), ed il θρήνος è condotto all'insegna dell'assunzione 'forzata', da parte del Coro, del ruolo di *leader* del rito (a cui Ecuba si limita a rispondere con esclamazioni, vv. 1229s.; l'invito a percuotere il capo dei vv. 1235ss. cade del pari nel vuoto, ottenendo la straniata invocazione¹⁴⁷ ὦ φίλταται γυναῖκες), alternata a tentativi di ristabilire l'ortodossia rituale (attraverso una «volontaria subordinazione»¹⁴⁸ del Coro, espressa da οἴμοι δῆτα in risposta all'οἴμοι di Ecuba, ai vv. 1230s.) non recepiti dalla regina, sintonizzata su una tonalità sentenziosa (vv. 1248s. δοκῶ δὲ τοῖς θανοῦσι διαφέρειν βραχύ, / εἰ πλουσίων τις τεύξεται κτερισμάτων) che palesemente disattende e rovescia le sue precedenti attitudini nel corso della tragedia, votate ad una sostanziale 'correttezza exarchica'¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Differente l'interpretazione di Dyson-Lee 2000, a parere dei quali la gravidanza simbolica del funerale di Astianatte, che «must substitute for all the burials that ought to have been carried out but were not, so as to be almost the very funeral of Troy itself» (20); i due studiosi vedono nei riti funebri performati da Ecuba, pur se «distortion of a norm is evident in some features» (30), le tracce di un «proper funeral. As such, it is an advance on what could be done for Polyxena, and of course the opposite of the exposure of the rest of the dead» (28): conferendo rilievo, attraverso una profonda e puntuale analisi dei versi, al portato di significanza che il θρήνος per Astianatte comunque pare detenere (in relazione all'enunciato sentenzioso di Poseidone προλογίζων sulla follia dell'abbandono delle tombe, ἱερὰ τῶν κεκμηκότων, v. 96) rispetto al dato della mancata sepoltura di Polissena e degli altri cadaveri (cf. vv. 598ss.), Dyson e Lee inferiscono che «not only is the burial right, but this particular form of burial has its own peculiar rightness for this particular child» (31).

¹⁴⁵ In continuità, stavolta, nota Dué 2006, 147, con «the traditional structure of both ancient and modern laments for the dead, as outlined by Alexiou, consisting of a direct address, a narrative of the past or future, and then a renewed address accompanied by reproach and lamentation»: non altrettanto centrata la valutazione del *kommos* epirrematico dei vv. 1216-1231, in cui Dué rinviene un'esemplificazione della (146) «interaction between the mourner and surrounding women», che invece viene palesemente a mancare nei versi in questione.

¹⁴⁶ Cf. Battezzato 1995, 154: «simmetrie rovesciate e inversioni reggono sia al livello retorico-stilistico, sia al livello ideologico, i lunghi discorsi di Ecuba».

¹⁴⁷ Nella quale Battezzato rinviene «un modulo di inizio di discorso tipico per la presa di contatto del personaggio con il coro» (156).

¹⁴⁸ *Ibid.* 155.

¹⁴⁹ Sintomatico l'accostamento tra l'invito di Ecuba ai vv. 280ss. ἄρασσε κράτα κούριμον, / ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν e la situazione, completamente rovesciata, dei vv. 1235ss., in cui è il Coro a rivolgere ad Ecuba l'esortazione rituale ἄρασσε κράτα / πτύλους διδοῦσα χειρός. Legate ad un contesto rituale-

Le *Troiane* sembrano dunque palesare, a fronte di una *facies* metrico-stilistico-linguistica di riconoscibile connotazione trenodica (τί δὲ θρηνηῆσαι; si domanda Ecuba al v. 111 in uno slancio metaletterario), una sostanziale inadeguatezza ed incompiutezza dei lamenti antifonali, determinata dall'impossibilità materiale di soddisfare, se non *in absentia*, i requisiti della ritualità: è il caso dell'*amebeo* lirico tra la regina ed Andromaca¹⁵⁰ ai vv. 577-607, la cui 'inappuntabile' veste formale (struttura antistrofica, presenza insistita di *antilabai*, esclamazioni di lamento, riprese ed iterazioni, lessico marcatamente tecnico) si scontra con il dato macroscopico dell'assenza del cadavere di Ettore, evidenza che inficia l'efficacia del rito; e, significativamente, ancora all'interno del contesto di irrivalenza che emerge come uno dei contrassegni drammaturgici delle *Troiane*, si dispiega una simmetria 'sostitutiva' sigillata da un episodio di scoperta intratestualità¹⁵¹ attorno ai πέπλοι: se infatti è Andromaca, in luogo della madre, ad assolvere alle onoranze funebri per Polissena¹⁵² (v. 627 ἔκρυψα πέπλους κάπεκοψάμην νεκρόν), così sarà Ecuba, e non la figlia, a celebrare il compianto per Astianatte, come Taltibio comunica alla regina ai vv. 1142ss. σὰς δ' ἔς ὠλένας / δοῦναι, πέπλοισιν ὡς περιστείλης νεκρόν / στεφάνοις θ'.

Permane il dato certo della singolare produttività dello spettro espressivo del πάθος nel determinare la matrice ed il tessuto dell'*imagery* della tragedia, alimentandone del pari la dimensione di connotata metaletterarietà¹⁵³, all'insegna di una profonda consapevolezza allusiva.

performativo non trenodico sono le due attestazioni del verbo ἐξάρχω al termine della monodia di Ecuba (vv. 147 e 151), su cui si tornerà.

¹⁵⁰ Catalogato da Dué 2006, 13 quale «stunning exemple of the combination of themes and emotions that converge in the captive woman's lament».

¹⁵¹ Cf. Segal 1993, 30.

¹⁵² Cf., in proposito, Dyson-Lee 2000, 19: «this action does not amount to burial, but she performs due funeral rites of dressing and mourning, actions which Euripides wishes to impress upon our minds, because this, a woman's task at a funeral, is what we shall see Hecuba do for Astyanax».

¹⁵³ Significative connessioni tra la dimensione del lamento e la definizione dell'orizzonte metaletterario delle *Troiane* attraverso la categoria della *epic self-reflexivity* vengono istituite dal fondamentale Segal 1993, 13-33.

CAPITOLO 2

Metaletterarietà e *imagery*

Dalla modulazione del $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ rituale all'esplicitazione della valenza metaletteraria della 'Musa/musica del lamento'¹⁵⁴ il passo è breve, e le due dimensioni convivono organicamente nell'ordito poetico delle *Troiane*, «il luogo della riflessione più sistematica che il genere tragico abbia condotto sul rapporto complesso che mette in relazione e talvolta contrappone *Mousa* all'espressione cantata del lamento»¹⁵⁵: una $\mu\omicron\delta\sigma\alpha$, quella tragica, sovente metaforizzata attraverso «the rhetorical figure of negated song ("unmusic singing", "lyreless Muse", "unchorused dance", or the like) to express these paradoxical relations between art, beauty, ritual, and tragic suffering»¹⁵⁶, che Euripide problematizza, in misura maggiore e più esplicita rispetto ad Eschilo e Sofocle¹⁵⁷, enfatizzando l'anomalia della musa trenodica, quasi a volerne rivendicare e ribadire (altresì mediante l'insistita strategia definitoria 'al negativo') la costitutiva parzialità/paradossalità¹⁵⁸ rispetto alla norma sia epica che lirico-corale («the festive happiness that is associated with song in archaic culture»¹⁵⁹).

Le cinque occorrenze del termine $\mu\omicron\delta\sigma\alpha$ nelle *Troiane* presuppongono del resto il programmatico mutamento/ridimensionamento di connotati che le Muse dell'epica subiscono al momento della loro epifania tragica, finendo per ritagliarsi «un ruolo indiretto, minore,

¹⁵⁴ Così Fantuzzi 2007, 185: «non c'è dubbio, in conclusione, che Euripide problematizzi la qualità della musica del *threnos* più spesso che gli altri tragici, e che lo faccia assai spesso attraverso l'indagine delle caratteristiche della sua fonte d'ispirazione, la Musa/*mousa* più o meno personificata»; sulla prima parte di questo recente e denso contributo, dedicata al rinvenimento, in Euripide, dei caratteri di alterità/parzialità della *mousa* del lamento, metafora metaletteraria (e 'metatrenodica') dell'ispirazione del canto, si tornerà con frequenza.

¹⁵⁵ Loraux 2001, 117.

¹⁵⁶ Segal 1993, 16: l'individuazione dell'ossimorica «figure of negated song» costituisce una importante acquisizione critica (cui fanno puntuale riferimento Wilson 1999/2000, 430 n. 11; Loraux 2001, 98 n. 29; Battezzato 2005a, 81 n. 39; Fantuzzi 2007, 173 n. 3; Saïd 2007, 24 n. 10), capace di illuminare la peculiarità della poetica e dell'*imagery* tragica nel recepire, dall'epica, la categoria paradossale della $\tau\acute{\epsilon}\rho\psi\iota\varsigma$ del canto luttuoso, investendola di una nuova dimensione di metaletterarietà attraverso la riflessione sui caratteri della $\mu\omicron\delta\sigma\alpha$ del lamento, veicolo metaforico che altresì misura la distanza e la diversità della tragedia «rispetto alla lirica generalmente festosa del canto nella poesia corale» (Fantuzzi 2007, 173).

¹⁵⁷ Saïd 2007, 25 n. 17 riporta il dato statistico delle occorrenze del termine $\mu\omicron\delta\sigma\alpha$ nei tre tragici: Eschilo 2x, Sofocle 5x, Euripide 44x (escludendo il *Reso*).

¹⁵⁸ Cf. Loraux 2001, 114-119; Fantuzzi 2007, 174.

¹⁵⁹ Segal 1993, 21.

quasi in incognito, [...] una dimensione da iniziale minuscola»¹⁶⁰ e da menzione al singolare, a fronte di sporadiche, stranianti e decontestualizzate appendici simil-epiche¹⁶¹ e di proiezioni nel passato e nel futuro «quand elles restent fidèles à leur rôle traditionnel et sont associées à la fête, à des prières d'actions de grâce ou à des chants joyeux»¹⁶²: l'associazione tra la *mousa* ed il θρῆνος¹⁶³, unitamente al piacere paradossale che scaturisce da una poesia di contenuto luttuoso¹⁶⁴, costituiscono il contrassegno ossimorico dell'ispirazione tragica, a sua volta profondo portato della rielaborazione, ad un alto grado di consapevolezza metaletteraria¹⁶⁵, della tradizione lirico-corale¹⁶⁶.

L'appropriazione/interiorizzazione, da parte della μούσα tragica, del composito universo stilistico-lessicale-musicale dell'epica e della lirica (veicolo poetico 'trenodicamente' rifunzionalizzato), si compie necessariamente «sotto il segno dell'ossimoro»¹⁶⁷; se è vero, cioè, che all'associazione ἀπρεπής fra le Muse (o chi, come i saffici μοισόπολοι, le

¹⁶⁰ Fantuzzi 2007, 175.

¹⁶¹ Saïd 2007, 33 cita i casi di *Med.* 1085s., *Hyps.* fr. 752f,9-14 K. (su cui cf. Battezzato 2005b 187ss.) e *Andr.* 477s.

¹⁶² *Ibid.* 37.

¹⁶³ Tra la scaturigine divina, cioè, dell'ispirazione del canto epico, e la matrice rituale del lamento: «greek tragedy is often self-conscious about the fact that it is an imitation of a ritual within a ritualized communal context» (Segal 1993, 14).

¹⁶⁴ Nel rimarcare ancora una volta il *discrimen* di poetica che separa l'epica τέρψις del pianto («qui désigne précisément l'assouvissement d'un désir et n'établissait aucun lien direct entre la lamentation et le plaisir de la poésie») dal piacere paradossale della tragica Musa del θρῆνος, Saïd 2007, 40 si sofferma su due paradigmatici *loci* delle *Troiane* (vv. 608s., 1244s.) per affermare come «dans les *Troyennes* c'est le malheur humain qui donne aux poètes leur thème».

¹⁶⁵ Ancora a Segal 1993, 14 va il merito di aver posto sistematica attenzione al «tragedy's indirect comment on its desired emotional response», come anche a «the tragedian's self-awareness and self-interrogation of his own poetics», aprendo di fatto la strada ad una rinnovata riflessione sul coro tragico come veicolo di metaletterarietà, confluita nei significativi contributi, ad opera di vari studiosi, apparsi in «Arion» III (1994/1995) e IV (1996/1997), su cui si tornerà.

¹⁶⁶ *Ibid.* 15: «tragedy's assimilation of different choral forms also fosters its artistic self-consciousness»; cf. il quadro, sintetico ma esaustivo, delineato da Saïd 2007, 23ss. in merito alla bibliografia sugli studi dedicati alle modalità di ricezione, da parte del coro tragico, di motivi e forme della lirica corale arcaica.

¹⁶⁷ Loraux 2001, 107; vd. anche Segal 1993, 17: «by transforming the celebratory lyric of choral or symposiac music into the oxymoronic form of the "lyreless tune" or "unmusical Muse", the tragic poet connects his work with the traditional, communal role of the poet in archaic society, but simultaneously also stakes out his unique, problematical place within that tradition», da cui dipende Fantuzzi 2007, 173.

frequenta¹⁶⁸) ed il θρῆνος la norma etico-estetica della lirica arcaica contrappone l'armonioso connubio fra χορεύματα, μολπαί e παιάν sotto l'egida apollinea θοίναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν¹⁶⁹, e la dialettica contrastiva ἀυλός-λύρα¹⁷⁰ pare del resto proiettare tale antitesi, in tragedia, sul piano musicale e performativo (*locus classicus* è Aesch. *Ag.* 990-993 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὕμνωδεῖ / θρῆνον Ἐρινύος ἀντοδίδακτος ἔσωθεν / θύμος), alcuni significativi *loci*, ancora (e sorprendentemente) sul terreno apollineo dell'inno e del peana¹⁷¹, sembrano d'altronde rilevare un'ossimorica e tuttavia intima unione tra i due poli: il canto delle Erinni si fa παιάν e ὕμνος in Eschilo (*Ag.* 644s. τοιῶνδε μέντοι πημάτων σεσαγμένον / πρέπει λέγειν παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων, *Th.* 866-870 ἡμᾶς δὲ δίκη πρότερον φήμης / τὸν δυσκέλαδον θ' ὕμνον Ἐρινύος / ἀχεῖν Ἀίδα τ' / ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν, *Eum.* 328-333 ἔπι δὲ τῷ τεθυμένῳ / τόδε μέλος, παρακοπά, / παραφορά, φρενοδαλῆς / ὕμνος ἐξ Ἐρινύων, / δέσμιος φρενῶν, ἀφόρμιγκτος, αὐονὰ βροτοῖς¹⁷²), ma sono euripidee le occorrenze di maggior pregnanza metaletteraria¹⁷³, a cominciare da una sequenza dell'*Alceste* in cui l'enunciazione paradossale (nell'invito di Admeto ai vv. 422ss.:

¹⁶⁸ Fr. 150 V. οὐ γὰρ θέμις ἐν μοισσοπόλων < δόμῳ > / θρῆνον ἔμμεν' < > οὐ κ' ἄμμι πρέπει τάδε: cf. le opportune considerazioni di Fantuzzi 2007, 174.

¹⁶⁹ Cf. gli *exempla* prodotti da Fantuzzi 2007, 174s., da cui i termini citati: Alc. *PMGF* 98 = fr. 129 Cal., Stes. *PMGF* 232, latori (al pari di Saffo) di un messaggio «non solo etico/sociale, ma almeno in parte metapoetico».

¹⁷⁰ Sulle referenzialità tragico-trenodiche dell'ἀυλός cf. Alexiou 2002, 6; Battezzato 2005a, 75s. nn. 13s.; sulle connotazioni apollinee e festivo-celebrative della lira, e sulle implicazioni luttuose della ἄλυρος μοῦσα tragica, cf. Fantuzzi 2007, 175 n. 9. Vd. anche Wilson 1999/2000, 433: «Euripides develops a poetic inheritance at least as old as Aischylos that describes tragic *mousike* in terms of negation, privation and perverse. This is an area of expression which attracts extensive use of the privative alpha and related forms, producing compounds that suggests both the opposite of their simple form and its negative or perverted form».

¹⁷¹ Sul peana tragico cf. Rutherford 1994/1995, in part. pp. 121s. su Eur. *Alc.* 445ss., in merito anche al concetto (introdotto da Henrichs 1994/1995, 75 e riproposto dal medesimo studioso nell'«integrazione» euripidea del 1996) di *choral projection*. Loraux 2001, 108 segnala, sulla scorta di Aesch. *Ch.* 341s. ed Eur. *IT* 182-185, l'apparente preoccupazione teorico-definitoria della tragedia nel «distinguere le categorie, contrapponendo ad esempio il treno cantato sulla tomba al peana gioioso, o affermando che la Musa dei treni funebri, essendo il canto di Ade, si tiene lontana dai peani», soffermandosi poi su occorrenze di tenore opposto (Soph. *OT* 5 ὁμοῦ δὲ παιάνων τε καὶ στεναγμάτων) che delineano un modello di *coincidentia oppositorum* organico al genere tragico.

¹⁷² Sulle valenze metaletterarie del Coro delle Erinni nelle *Eumenidi* (vd. anche la *iunctura* μοῦσαν στυγερῶν, v. 308) cf. Wilson-Taplin 1993, 174.

¹⁷³ I *loci* euripidei su cui ci si soffermerà, già segnalati da Loraux 2001, 116, costituiscono l'oggetto della puntuale analisi di Fantuzzi 2007, 176-182, a cui sovente si farà riferimento.

ἀντηχήσατε / παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῶ¹⁷⁴) trova immediato statuto di dichiarazione di poetica nell'antistrofe del II stasimo (vv. 445-454), dove la ricomparsa dei μουσοπόλοι intenti a celebrare la defunta Alceste¹⁷⁵, καθ' ἐπτάτονόν τ' ὄρειαν / χέλυν ἔν τ' ἄλυροις κλέοντες ὕμνοις (vv. 446s.), ripropone l'ossimorico accostamento tra gli ἄλυροι ὕμνοι ed i canti eseguiti con la lira (qui designata con la perifrasi eziologica ἐπτάτονος ὄρεια χέλυσ, che rimanda ad *H. Hom. Merc.* 32s.). Carattere di spiccata programmaticità metapoetica detiene altresì il modulo recusativo dell'«aporia retorica»¹⁷⁶, che in *HF* 1025ss., *Hel.* 146ss. *Ph.* 1498-1501¹⁷⁷, 1515-1518, *Hyps.* fr. 752h,5-9 K.¹⁷⁸, esprime la difficoltà di reperire una μοῦσα in grado di ispirare, rispettivamente al Coro e ad Elena¹⁷⁹, una musica/canto che sia sintomaticamente σύννοχος e συνωδός all'indicibile sofferenza: i tecnicismi δάκρυα, θρήνοι, πένθη, γόος, μέλος enfatizzano ulteriormente l'«eterodossia» della *mousa* tragica, percorsa altresì da una dimensione di alterità di ordine etnico-geografico, riconducibile all'origine asiatica, e dunque «barbara», del canto funebre¹⁸⁰, che nella sua

¹⁷⁴ ἄσπονδον è congettura dello scoliaste, accolta (tra gli altri) da Diggle 1984 e Kovacs 1994: i codici hanno ἀσπόνδω, pienamente accettabile ma, forse, banalizzante.

¹⁷⁵ E dunque in apparenza, esplicita polemica letteraria con *Sapph.* 150 V.; in realtà la tonalità encomiastica del μέλπειν (o meglio del μέλπειν, data la pregnanza della proiezione futura del canto) costituisce verosimilmente un riferimento al successivo trionfo sulla morte da parte di Alceste: cf. ancora Fantuzzi 2007, 178.

¹⁷⁶ Fantuzzi 2007, 178.

¹⁷⁷ Con un'ulteriore ricorrenza del saffico μουσοπόλος, qui in probabile funzione aggettivale: su sintassi e assetto testuale di questi versi vd. Mastronarde 1994, *ad l.*

¹⁷⁸ Stabilire la cronologia, assoluta e relativa, di *Fenicie* ed *Issipile* (forse appartenenti, assieme all'*Antiope*, ad una stessa trilogia) è questione complessa: cf. Mastronarde 1994, 11-14; Collard-Cropp-Gibert 2004, 183; Medda 2006, 77-81.

¹⁷⁹ Sulla singolarità, di probabile matrice stesicorea, dell'incipitaria invocazione alle Sirene (vv. 167-173) con cui Elena dà inizio alla parodo amebaica dell'*Elena*, cf. Cerri 1985; in *Hel.* 1107-1116 l'ispirazione poetico-musicale del θρήνος prende le sembianze e la voce dell'usignolo, che assurge all'inedito statuto di «musaica divinità ispiratrice che garantisce della possibilità del canto di lamento, e nello stesso tempo ne qualifica la diversità e ne richiama le difficoltà» (Fantuzzi 2007, 182).

¹⁸⁰ Non inutile risulterà, forse, passare brevemente in rassegna le occorrenze maggiormente significative di tale *topos*: su *Aesch. Ch.* 423s. ἔκοψα κομμὸν Ἴαριον ἔν τε Κισσίας / νόμοις ἠλεμιστρίας Garvie 1986, *ad l.* nota come «the two Persians names are chosen because such passionate lamentation was thought to be an oriental practice»; in *Hyps.* fr. 752g,9s. K. Ἰασιάς ἔλεγον ἰήιον / Θρηῆσ' ἐβόα κίθαρις la congettura di Beazley Ἰασιάδ' restituisce la topica provenienza asiatica al lamento (cf. la discussione in Collard-Cropp-Gibert 2004, 233s.; vd. inoltre *Erecht.* fr. 369d K. Ἰασιάδος κρούματα); altamente programmatico è *IT* 178-185 ἀντιψάλμους ὄδᾶς ὕμνων τ' / Ἰασητᾶν σοι βάρβαρον ἄχάν, / δέσποιν', ἐξαυδάσω, τὰν ἐν / θρήνοις μοῦσαν νέκυσιν μέλεον, / τὰν ἐν μολπαῖς Ἰαίδας ὕμνεῖ / δίχα παιάνων, in cui la poetica della μοῦσα

declinazione ‘frigia’ permea in profondità il motivo della *μοῦσα*/musica nelle *Troiane*, veicolo dell'ambiziosa strategia metaletteraria euripidea¹⁸¹.

L'«alliance paradoxale»¹⁸² tra la *mousa* ed il lamento si dispiega infatti, nella *pièce*, lungo un'inedita gamma di sfumature, attraverso un sapiente utilizzo di lessico «carico di risonanze letterarie»¹⁸³ ed intriso di autoreferenzialità metapoetica e, si vedrà, ‘metaperformativa’, fino alla *variatio* finale in cui le Muse torneranno, ancora e sempre attraverso il filtro allusivo («epic self-reflexivity», per dirla con Segal 1993, 32) della metaletterarietà, «tradizionali e plurali, epicamente depositarie del *kleos*»¹⁸⁴; di séguito si riportano i *loci* in questione, nell'ordine in cui verranno presi in esame¹⁸⁵:

- *Tro.* 115-121: οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων / πλευρῶν θ' , ὥς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων / ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρύων ἐλέγους. / μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι / ἄτας κελαδεῖν ἀχορεύτους
- *Tro.* 608s.: ὡς ἠδὲ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσι / θρήνων τ' ὄδυρμοὶ μοῦσα θ' ἠλύπας ἔχει
- *Tro.* 384s.: σιγᾶν ἄμεινον τᾶσχαρά, μηδὲ μοῦσά μοι / γένοιτ' αἰοιδὸς ἥτις ὑμνήσει κακά
- *Tro.* 1242-1245: εἰ δὲ μὴ θεὸς / ἔστρεψε τᾶνω περιβαλὼν κάτω χθονός, / ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν / μούσαις αἰοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν
- *Tro.* 511-515: ἀμφὶ μοι Ἴλιον, ᾧ / Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδᾶν ἐπικήδειον· / νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω.

trenodica, intonata da Ade ed estranea ai peani, esplicita la propria esecuzione musicale e coreutica, che «probably had ‘Asiatic’ features» (Cropp 2000, *ad l.*): un motivo, lo si vedrà, di forte pregnanza già nelle *Troiane*; il grido barbaro torna infine in *Ph.* 1302s. βοᾶ βαρβάρῳ στενακτὰν ἰαχὰν / μελομένην νεκροῖς δάκρυσι θρηνήσω.

¹⁸¹ La cui individuazione si deve a Battezzato 2005a, contributo innovativo (specie in merito alla complessa interpretazione ‘poetologica’ di *Tro.* 511-515, recepita da Susannetti 2008, 167s.: su questi versi, nodali altresì a motivo della menzione della *Μοῦσα* di ascendenza epica, gli accenni di Davidson 2001, 77, Loraux 2001, 117, Fantuzzi 2007, 183s., Said 2007, 32s. risultano meno significativi) e oltremodo ricco di felici spunti anche nella direzione dell'intertestualità.

¹⁸² Said 2007, 39.

¹⁸³ Di Benedetto 1971, 224.

¹⁸⁴ Fantuzzi 2007, 184.

¹⁸⁵ Una sintetica rassegna delle occorrenze di *μοῦσα* nelle *pièce* anche in Biehl 1989, *ad Tro.* 1244s.

L'evidente valenza metaletteraria dei vv. 120s.¹⁸⁶ trova nell'aggettivo ἀχόρευτος un termine di forte pregnanza¹⁸⁷, di cui emerge la connotante componente etimologica della 'privazione'/'rinuncia'/'estraneità' alle danze e ai cori: effettivamente la postura stessa di Ecuba, distesa a terra¹⁸⁸ ed anelante ad un movimento ondeggiatorio del corpo sui fianchi «evidenziato attraverso una metafora ispirata al rollio della nave»¹⁸⁹, unitamente al ritmo scandito dagli anapesti recitativi, tanto inibisce l'accompagnamento della danza tradizionale quanto, evidentemente, presuppone (stante il contesto monodico) l'assenza del Coro¹⁹⁰; d'altronde il πόθος espresso al v. 116 dalla regina, e consistente nel «cantare accompagnandosi con il movimento del corpo»¹⁹¹, trova una formulazione ricca di tecnicismi del lessico coreutico (εἰλίξαι, v. 116; ἀχορεύτους, v. 121) e musicale (ἐλέγους, v. 119; μοῦσα, v. 120; κελαιδεῖν, v. 121), quasi ad implicare una sofferta tensione verso il canto, immediatamente sublimata dagli anapesti lirici della seconda parte della monodia (vv. 122-152), la cui ricercatezza e complessità metrico-lessicale sembrano costituire «un segnale della diversità di esecuzione nelle due parti»¹⁹². La strutturazione bipartita della monodia è peraltro tramata su simmetrie e richiami 'metaperformativi', e la seconda sezione si chiude, al pari della prima, con l'enfasi sul motivo della danza (vv. 146-152 μάτηρ δ' ὡσεὶ τις πιανοῖς / ὄρνισιν, ὅπως ἐξάρξω ἄγ' / κλαγγάν, μολπάν, οὐ τὰν αὐτὰν / οἶαν ποτὲ δὴ / σκήπτρω

¹⁸⁶ Già chiaramente individuata da Di Benedetto 1971, 224s.: «la "poesia" di cui Ecuba parla nei vv. 201-21 è pertanto essenzialmente - anche se ella si esprime in termini generalizzanti - il canto di dolore che ella stessa sta facendo risuonare sulla scena»; lo studioso rileva nel tecnicismo letterario ἔλεγος il filtro attraverso cui il pianto di Ecuba sussume «una ben precisa tradizione culturale»; cf. Di Benedetto-Cerbo 1998, 73.

¹⁸⁷ E il sigillo della consueta associazione paradossale tra la μοῦσα/musica ed il lutto, nel caso specifico i *joyless troubles* (trad. Kovacs 1999) che «do not know the joy of the dance» (Battezzato 2005a, 81).

¹⁸⁸ Cf. Telò 2002, 34 n. 54, che cita come «prove indubitabili che del fatto che Ecuba sia ancora distesa a terra» i vv. 112ss. e 116-119.

¹⁸⁹ Perusino 1995, 253s.: su questa puntuale analisi metrico-strutturale si tornerà; molto bene Battezzato 2005a, 81, sulla densa *imagery* della monodia di Ecuba: «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'».

¹⁹⁰ Quella della monodia di Ecuba è in effetti «una posizione tradizionalmente destinata alla parodo, della quale il monologo ripropone il metro anapestico per sottolineare, attraverso un ritmo pesante e spezzato, la spossatezza fisica e la disperazione della protagonista» (Perusino 1995, 253).

¹⁹¹ *Ibid.* 255.

¹⁹² *Ibid.* 254; la studiosa ipotizza dunque per i vv. 98-112 «la recitazione in παρακαταλογή, in analogia/opposizione agli anapesti che scandivano la marcia del coro verso l'orchestra» (255); la sequenza recitativo/canto all'interno della monodia di Ecuba è segnalata inoltre da Battezzato 2005a, 81.

Πριάμου διεριδομένα / ποδὸς ἀρχεχόρου πλεγαίς Φρυγίαις¹⁹³ / εὐκόμποις ἐξήρχον θεούς), ora, finalmente, all'interno dell'ortodossia antifonale (almeno nella forma): il bivalente statuto di ἔξαρχος rivendicato da Ecuba¹⁹⁴ misura la bruciante distanza tra un passato gioioso¹⁹⁵, di cui è tratteggiata «a distinctive musical and choreographic tradition peculiar to the Trojans»¹⁹⁶, ed il futuro immediato in cui l'ἔξαρχία potrà unicamente esprimere κλαγγάν e μολπᾶν¹⁹⁷, «il canto che si fa urlo e l'urlo che è un canto»¹⁹⁸.

La μοῦσα ἢ λύπας ἔχει torna al v. 609, in una γνώμη pronunciata dal Coro, al termine dell'amebeo lirico-trenodico tra Ecuba ed Andromaca, al quale la *iunctura* θρήνων τ' ὄδυρμοί¹⁹⁹ sembra fare puntuale riferimento²⁰⁰, evidenziando una 'vocazione' metaletteraria che percorre l'intero arco della tragedia rifunzionalizzando e problematizzando gli affioramenti dall'ipotesto omerico al servizio di una strategia poetica personale ed innovativa,

¹⁹³ La lezione tràdita Φρυγίαις, corretta da Wilamovitz in Φρυγίους (da concordare con θεούς al v. 152: la congettura è accolta, fra gli altri, da Diggle 1981 e Kovacs 1999; Susannetti 2008 opta, come in altri casi, per il testo tràdito), viene difesa persuasivamente da Battezzato 2005a, 83s., 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 alluding to the specifically Phrygian tradition of music/poetry/dance».

¹⁹⁴ Perusino 1995, 254 n. 3 sottolinea come il tecnicismo ἐξάρχειν ben si presti ad introdurre la parodo dialogica delle *Troiane*.

¹⁹⁵ Un modulo espressivo di cui Di Benedetto (in Di Benedetto-Cerbo 1998, 141 n. 43) rileva un precedente nel *Prometeo* ascritto ad Eschilo, vv. 555-560, nella contrapposizione che il Coro istituisce tra il presente, lamentoso μέλος che gli ispira la sorte di Prometeo, e l'imeneo festoso celebrato per le nozze del titano (peraltro le consonanze tra le monodie di Prometeo ed Ecuba, rispettivamente in *Pr.* 88-113 e *Tro.* 98-152, detengono una significativa valenza intertestuale: cf. l'analisi di Pattoni 1987, 193s.).

¹⁹⁶ Battezzato 2005a, 82; l'interruzione violenta della tradizione musicale-performativa dei Φρύγια μέλεα (v. 545) costituisce un motivo tematico e metaletterario portante nelle *Troiane*.

¹⁹⁷ Sulle valenze anche performative del termine μολπή (*locus classicus* è Aesch. *Ag.* 105s. ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει / πειθῶ, μολπᾶν ἄλκᾶν, ξύμφυτος αἰών, su cui vd. Fraenkel 1950, *ad l.*; del distico, com'è noto, sono discussi testo e senso: μολπᾶν è lezione di M *ante correctionem*, l'accusativo μολπᾶν è correzione di M¹ e lezione degli altri codici) cf. Wilson-Taplin 1993, 170 e n. 15.

¹⁹⁸ Loraux 2001, 114.

¹⁹⁹ Che ritroviamo, leggermente variata, in Tim. *Pers.* 103 Hord. = PMG 791 θρηνώδει ὄδυρμῶ: vd. Hordern 2002, 185.

²⁰⁰ Di Benedetto 1971, 224; ai precedenti omerici del *topos* in questione (*Il.* XXIII 10 ~ 98 τεταρπόμεσθα γόοιο, XXIV 513, *Od.* IV 102, XI 212, XIX 213, 251, 513, XXI 57) è forse di qualche utilità affiancare Aesch. *PV* 637ss. ὡς τὰποκλαῦσαι κάποδύρασθαι τύχας / ἔνταῦθ', ὅπου μέλλοι τις οἴσεσθαι δάκρυ / πρὸς τῶν κλύοντων, ἄξιαν τριβὴν ἔχει, che evidenzia un'indubbia contiguità tonale con *Tro.* 608s.

centrata sulla drammatizzazione dell'interruzione e dello sradicamento violento di una tradizione culturale lirico-musicale (quella frigia), e sulla conseguente impossibilità/inadeguatezza rituale che ne deriva; in questo contesto, l'aposiopesi di Cassandra ai vv. 384ss. parrebbe in qualche misura riproporre come operante la norma saffica, nel tacciare di ἀπρέπεια l'attività ossimorica di una μοῦσα (nel caso specifico) ὕμνησουσα τὰ αἰσκρά²⁰¹ καὶ κακὰ: peraltro dell'autenticità del distico (e del precedente v. 383) si è sospettato²⁰², sebbene il *topos* paradossale di una *mousa* celebratrice di mali (che pure Cassandra recusa) trovi un coerente complemento, ancora all'interno dell'ἐπιτάφιος λόγος pronunciato dalla profetessa, nell'altrettanto paradossale²⁰³ assunto, di retaggio omerico (*Il.* VI 357s., *Od.* VIII 579s.), sulle sorti di Ettore (vv. 395ss.) e di Paride (398s.), nobilitati *ad posterus* dalle stesse vicende che li hanno visti soccombere. È un motivo, questo, che torna emblematicamente ai vv. 1242-1245²⁰⁴ in un ultimo slancio metapoetico²⁰⁵ di Ecuba, in cui la

²⁰¹ In cui Lee 1976, *ad l.* legge un riferimento «to the specific crime of Aegistus and Clytemnestra which must have come immediately to the mind of the audience». Un αἰσκρὸν ἐπίγραμμα sarebbe costretto a scrivere un μουσοποιός sulla tomba di Astianatte, ucciso dai Greci δέισαντες (vv. 1188-1191): sulle valenze del composto μουσοποιός, il cui il senso attivo («Muse-fashioning poet» in Segal 1993, 29) ribalta il rapporto poeta-*mousa*, vd. Saïd 2007, 34s.

²⁰² Diggle 1981 e Kovacs 1999 lo atetizzano, sulla scorta di Reichenberger; per una difesa del testo trådito cf. Biehl 1970 (in apparato) e 1989, *ad l.*, che richiama opportunamente la continuità con la *praeteritio* del v. 361 ἀλλ' αὐτ' ἑάσω πέλεκυν οὐχ ὕμνησομεν. A favore della lezione manoscritta anche Lee 1976 e Susanetti 2008.

²⁰³ «Ironique» in Saïd 2007, 41; cf. anche Battezzato 1995, 60: «la riflessione dei personaggi su quegli stessi eventi pateticissimi viene condotta con un gusto per il paradosso».

²⁰⁴ Sul cui assetto testuale vd. Susanetti 2008, 190, favorevole alla difesa della lezione trådita εἰ δ' ἡμᾶς al v. 1242: si accoglie qui invece la congettura εἰ δὲ μὴ dello Stephanus.

²⁰⁵ Fantuzzi 2007, 184 scorge nelle parole di Ecuba una precisa volontà «di superare il livello del lamento di commiserazione o autocommiserazione», in direzione di una orgogliosa rivendicazione delle ragioni del κλέος, di cui le Muse epiche risultano topicamente garanti: si tratta di un'interpretazione in linea con Scodel 1980, 142 e con Loraux 2001, 118 («sostituendo *in fine* la gloria al lamento e le muse alla Musa, Ecuba reintegra appunto le dee della musica in tutte le loro antiche prerogative»), e che indubbiamente rende ragione della connotata menzione delle μοῦσαι al plurale come sigillo conclusivo del percorso metapoetico sull'ispirazione del canto nelle *Troiane*. Di differente tenore le considerazioni di Segal 1993, 32, maggiormente orientate ad una valutazione del contesto drammatico («Euripide's tragic heroine makes a much harsher juxtaposition between the heroic tradition - fame included - and the brutality, vanity, and shame into which her world has disintegrated») e del portato metaletterario, che suggerisce piuttosto lo scarto tra tonalità tragica ed epica («by adapting this remark of the Homeric Helen to Hecuba's lament, Euripides makes another insertion of tragic sorrow into the tradition of epic commemoration. His version of epic self-reflexivity shows us the process of transforming suffering into tragic art»); perentoria Saïd 2007, 41: «prononcée sur le cadavre d'un enfant, la citation homérique

regina «explicitly prophesies the invention of epic»²⁰⁶, proiettando la propria vicenda (oggetto di ὕμνοι e motivo d'ispirazione per le μοῦσαι ὑστέρων βροτῶν) sulla «Greek epic and tragic tradition»²⁰⁷, capace a sua volta di sussumere come oggetto di canto il rovinoso destino di Troia, e al pari «to incorporate elements from the Phrygian musical and ritual tradition»²⁰⁸; il motivo iliupersico detiene dunque, nelle *Troiane*, una decisiva valenza metaletteraria, nel raffigurare l'appropriazione, da parte della Μοῦσα greca, della tradizione culturale (qui tratteggiata nella dimensione musicale-rituale, i Φρύγια μέλεα del v. 545) frigia²⁰⁹: un «pattern of cultural appropriation»²¹⁰ che Euripide drammatizza, nel I stasimo della tragedia²¹¹, attraverso il canto di un Coro dai connotati caratteri di *self-referentiality*²¹².

se change en sarcasme»; ed effettivamente l'insistenza, nel finale della tragedia, sul motivo dell'ἀφάνεια di Troia e dei suoi abitanti (vv. 1278 τὸ κλεινὸν ὄνομ' ἀφαιρήσῃ τάχα, 1319 τάχ' ἐς φίλαν γὰν πεσεῖσθ' ἀνώνομοι, 1322ss. ὄνομα δὲ γὰς ἀφανὲς εἴσιν· ἄλλαι δ' / ἄλλο φροῦδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ τάλαινα Τροία), pur «contradicted by the play just performed» (Battezzato 2005a, 91, in merito al peculiare modulo retorico euripideo del *self-effacement*), sembrerebbe svuotare di significato l'omaggio alle μοῦσαι perpetuatrici del κλέος (in tale direzione anche l'asserzione, ai vv. 1246-1250, circa la vanità di ricchi corredi funebri per chi è morto; cf. Di Benedetto 1971, 229ss.; ma vd. anche, in direzione opposta, Dyson-Lee 2000, 29: «the two views are not incompatible. In view of the role credited by the Greeks to posthumous fame as a way of securing immortality, Hecuba's conclusion is not rendered untenable because the physical elimination of the city was complete»).

²⁰⁶ Battezzato 2005a, 90.

²⁰⁷ *Ibid.* 91.

²⁰⁸ *Ibid.* 92.

²⁰⁹ Sulla ἀρμονία frigia e le sue connessioni con l'αὐλός cf. Arist. *Pol.* 1342b,2ss. ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἢ περὶ αὐλός ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικά καὶ παθητικά, e vd. West 1992, 180s.; Battezzato 2005a, 76 menziona, nel contesto di una breve rassegna sulle testimonianze letterarie circa le connotazioni della *Phrygian music*, un'interessante occorrenza euripidea sull'esistenza di un αὐλός frigio (*IA* 576ss. Φρυγίων / αὐλῶν Οὐλύμπου καλάμοις / μιμήματα πνεύων).

²¹⁰ Battezzato 2005a., 92; vale evidentemente, nella convenzione mimetica della *factio* teatrale, il dato per cui «some of these Trojan songs are imagined as falling into genres corresponding to those found in Greece» (77 n. 21), a cominciare dallo straniato imeneo di Cassandra (vv. 308-341).

²¹¹ All'interno della sterminata messe dossografica sui vv. 511-515 delle *Troiane* si prenderanno unicamente in esame i contributi orientati a rilevarne la valenza metaletteraria ed allusiva.

²¹² Cf. Lada-Richards 2002, 84: «I suggest that a mirror-image of poetic creativity in Tragedy can be found in the 'dance-and-song' performance of the Chorus», ed il caso di *Tro.* 511-515 si pone come paradigmatico della possibilità, da parte dei coreuti, di «cast themselves in the role of the Poet by perceiving themselves as the recipients of divine inspiration from the Muse»; antipodale la lettura offerta da Saïd 2007, 32s.: lo statuto di mera convenzionalità dell'invocazione alla Musa risulterebbe presupposto dalla successiva occorrenza di ἰαχήσω, esplicito e programmatico contrassegno di poetica che marca la sostanziale discontinuità culturale tra

Gli episodi di *choral-projection* nelle *Troiane*²¹³ enfatizzano, attraverso la nostalgica rievocazione di un passato di solida ed armoniosa vivacità coreutica, il drammatico sconvolgimento di un universo civico, artistico e culturale: i tecnicismi del lessico musicale-performativo metaforizzano, in un tessuto poetico di profonda coerenza espressiva, la *περιπέτεια* di un'intera civiltà, con la *ἄρμονία* frigia mutata in *μοῦσα* trenodica, peraltro incapace di ritagliarsi uno spazio di ortodossia rituale; così i *χορῶν εὐφημοὶ κέλαδοι*, le *παννυχίδες*²¹⁴ *θεῶν*, le *Φρυγῶν ζῆθεοὶ σελᾶναι συνδώδεκα πλήθει* rivivono nella recriminatoria invocazione a Zeus che apre la prima antistrophe del III stasimo (vv. 1071-1075), e la menade Cassandra, nel dare inizio (sostituendosi alla madre ed al Coro di fanciulle) ad una perversa parodia di un'imeneo²¹⁵ (vv. 325-328 *πάλλε πόδα. / αἰθέριον ἄναγε χορόν· εὐὰν, εὐοῖ· / ὥς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις / τύχαις· ὁ χορὸς ὄσιος*), proietta la bacchica, eterea danza nel passato delle *πατρὸς μακαριώταται τύχαι* (dando seguito, peraltro, all'incipitario *μακαρισμός* dei vv. 311s., profondamente intriso di ironia tragica).

l'aedo epico, 'recipiente' della musaica ispirazione, ed un Coro che «se considère comme le véritable auteur du chant». In un contributo precedente ad Henrichs 1994/1995, *πρῶτος εὐρετής* della *choral self-referentiality*, Wilson-Taplin 1993 ne definivano le sostanziali caratteristiche e l'impiego nell'*Oresteia*: «in its song, the Greek *choros* often sings of the genesis, conduct and nature of its songs or of other songs – it sings of itself as a *chorus*» (170); nella trilogia eschilea l'autoreferenzialità metapoetica, condotta attraverso un sorvegliato e connotato utilizzo di lessico coreutico-musicale (*μολπή*, *ῥυμος*, *χορός*, *νόμος*, quest'ultimo dotato di pregnanti ricadute politiche) attorno al tema della «'corrupted music'» (174; vd. inoltre Fleming 1977, 229), approda ad una autentica 'reificazione' nel Coro delle Erinni, che rappresenta «*the incorporation of tragedy itself within the city of Athens*» (175).

²¹³ Segnalati in Henrichs 1996, 54 n. 17: si tratta dei vv. 325-342, 544-559, 1071-1076.

²¹⁴ Cf. Henrichs 1994/1995, 76ss. sulla valenza rituale delle danze notturne (*χοροὶ πάννυχτοι*) nel culto dionisiaco (in Soph. *Ant.* 152ss. e 1146-1152).

²¹⁵ Antifrastica la notazione del v. 324 *ἔ νόμος ἔχει*, considerata la natura corale dell'imeneo; bene Henrichs 1996, 54: «the perversion of choral dancing and Dionysiac rituals serves as the ultimate tragic metaphor for madness and violence»; spicca inoltre, nel medesimo ambito di antifrastica tonalità, l'epiteto di matrice pindarica (cf. P. 3,25) *καλλίπεπλοι*, riferito alle *Φρυγῶν κόραι* (vv. 338s.); cf. anche Rehm 1994, 129s.; la menzione di *Ἵμέναιος* nel fr. 4,52 N. di Erinna suggerisce a Neri 2003a, 427 l'ipotesi che la poetessa «concludesse il suo γόος sulle note concitate di un tragico imeneo per le nozze di Baucide e Ade»: esaustiva nelle testimonianze letterarie e ricchissima di riferimenti bibliografici la carrellata (423-427) sul genere imenaico, le sue declinazioni liriche e tragiche e le connesse *features* stilistico-lessicali.

Il modulo retorico dell'ἀρχὴ κακῶν (la partenza delle navi achee alla volta di Troia) incornicia la seconda sezione, in anapesti lirici, della monodia di Ecuba (vv. 122-152)²¹⁶, e nel miniaturismo descrittivo costellato di omerismi²¹⁷ ('figura' metaletteraria dell'invasione della μοῦσα/musica/poesia epica greca) l'inserzione dell'odioso ἀλῶν παίων (v. 126) costituisce un'allusione alla futura vittoria achea, motivando da parte della regina l'intonazione antifonale (ἐξάρξω v. 145) di una κλαγγή, di una μολπή che, necessariamente, dovranno acquisire una tonalità trenodica: l'apprendimento forzato di una musica nuova e luttuosa da parte dei Troiani sconfitti è un motivo che compare già nel III stasimo dell'*Agamennone* (vv. 709ss. μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον / Πριάμου πόλις γεραιὰ / πολύθρηνον μέγα που στένει), con la topica marca ossimorica dello ὕμνος che si sostanzia di *threnoi*, ma la significativa novità apportata da Euripide nelle *Troiane* consiste nella rappresentazione stessa, sul piano narrativo e metaletterario, della trasformazione della musica frigia ad opera della Μοῦσα degli invasori, la cui matrice epico-citarodica fa allusiva comparsa, per bocca del Coro di prigioniere troiane, nell'*incipit* del I stasimo.

Il modulo espressivo proemiale dell'ἀμφιανακτίζειν²¹⁸, tipico del νόμος citarodico terpandreo, è integrato dall'inserzione epica dell'invocazione alla Musa²¹⁹, ed il contenuto dello stasimo (l'ultima notte di Troia) potrebbe suggerire un precedente poetico iliupersico: «non è detto che il modello concreto dovesse essere necessariamente l'Ἰλίου Πέρσις ciclica; Euripide potrebbe aver alluso invece in questi versi anche all'Ἰλίου Πέρσις di Stesicoro, cioè

²¹⁶ Che Di Benedetto 1971, 239ss. individua quale sorta di manifesto della nuova lirica euripidea, la 'poesia bella': la dimensione visuale oblitera la cogenza del *pathos*, e «l'accento batte sull'evocazione di immagini preziose o addirittura sul preziosismo dell'espressione».

²¹⁷ Cf. Battezzato 2005a, 82 n. 41.

²¹⁸ Su cui cf. Fleming 1977, 225; sulla testimonianza di Suda α 1701 A. = PMG 697 = fr. 2 Gost. ἀμφιανακτίζειν ὄδειν τὸν Τερπάνδρον νόμον, τὸν καλούμενον ὄρθιον, ὅτι αὐτοῦ προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχεν· ἀμφί μοι ἀδῆτις ἀναχθ' ἑκαταβόλον / 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).

²¹⁹ Ampio corredo di *similia* in Battezzato 2005a, 85 n. 54: tale formula incipitaria si rivela produttiva negli inni omerici (in part. *H. Hom. Pan.* 1 Ἀμφί μοι Ἑρμείαιο φίλον γόνον ἔννεπε Μοῦσα, *H. Hom. Dioscur.* 1 Ἀμφί Διὸς κούρους ἐλικώπιδες ἔσπετε Μοῦσαι, ma cf. anche *H. Hom. Bacch.* 1, *H. Hom. Nept.* 1); vd. inoltre adesp. PMG 938e Μοῦσά μοι ἀμφί Σκάμανδρον ἐύρροον ἄρχομ' ἀείδειν, singolarmente contiguo al terpandreo fr. 2 Gost. nel dato dell'identità tra poeta-soggetto cantore (o la sua φρήν) e destinatario del canto (μοι).

ad un poema epico non esametrico, ma citarodico»²²⁰; certamente la struttura metrica di base dei versi (sequenze dattilo-epitritiche in responsione per i vv. 511-514/531-534, seguite da enopli ai vv. 515s./535s.)²²¹ enfatizza la coloritura epico-citarodica della *facies* linguistica²²² e dunque, in sostanza, la matrice culturale greca dell'invocazione alla Μοῦσα (cui l'essere pronunciata da prigioniera troiane conferisce estrema pregnanza metaletteraria²²³), ed il ritorno a sequenze giambiche scandisce poi, in un tipico episodio di *choral-projection*, la *performance* musicale-coreutica delle παρθένοι troiane (vv. 542-547, con la menzione di Λίβυς λωτός e Φρύγια μέλεα), che il Coro ricorda con tono commosso e (probabilmente) esegue sulla scena accompagnato dall' αὐλός. Al pari della monodia anapestica di Ecuba, lo stasimo è intessuto di significativi riferimenti al lessico tecnico rituale, di rimandi interni, di impegnative dichiarazioni di poetica; la polivalenza del termine βοή viene da Euripide posta al servizio di una studiata strategia metaletteraria, che proietta il conflitto acheo-troiano sullo sfondo della dinamica di «cultural colonization»²²⁴, per cui la μοῦσα/musica greca di fatto interrompe, fa propria e sostituisce la tradizione culturale/rituale frigia²²⁵: il grido di gioia dei Troiani (v. 522 ἀνὰ δ' ἐβόασεν λείως) alla vista del cavallo diviene poco dopo veicolo espressivo di letizia rituale²²⁶ (v. 547 βοᾶν ἔμελλον εὔφρον'), per rivelarsi infine φοινία βοά degli Achei²²⁷ che κατεῖχε Περγάμων ἔδρας (vv. 555ss.), di fatto appropriandosi del grido musicale-rituale frigio per rifunzionalizzarlo e ri-performarlo con voce e tono greci.

È d'altronde sul terreno della 'rivendicazione' di novità poetica²²⁸ (annunciata dall'utilizzo del connotato aggettivo καινός²²⁹) che i vv. 511-515 esplicitano il loro portato

²²⁰ Cerri 1985, 173s. e n. 53: la menzione di *Tro.* 511-514 risulta funzionale a supportare l'ipotesi della matrice stesicorea dell'*incipit* della parodo dell'*Elena*; sull' *Ἰλιονπέρις* stesicorea vd. ora l'aggiornato *status quaestionis* in Pallantza 2005, 94-98.

²²¹ Su cui cf. l'appendice metrica di E. Cerbo in Di Benedetto-Cerbo 1998, 271-274.

²²² Epicismi sono ravvisabili nella tmesi al v. 522 ἀνὰ δ' ἐβόασεν, nel genitivo λίνου al v. 537, nel tessuto di epiteti (ξεστός, κελαινός, μέλας).

²²³ Persuasiva e illuminante l'osservazione di Battezzato 2005a, 86: «the characters of the Trojan saga 'quote' epic/kitharodic music and poetry in the tragic genre, alluding to their literary future just at the time when they relate the end of their own Phrygian tradition of song and poetry».

²²⁴ Battezzato 2005a, 89.

²²⁵ Sulle peculiarità del *Phrygian mode* vd. il fondamentale West 1992, 180s.

²²⁶ Sulle valenze musicali-rituali di βοή cf. Battezzato 2005a, 87s. n. 66: lo studioso ipotizza peraltro che la Φρύγια ἀρμονία potesse costituire il tessuto armonico dello stasimo.

²²⁷ Cf. Di Benedetto-Cerbo 1998, 182s. n. 151, in merito all'utilizzo di βοή.

²²⁸ Su cui insiste altresì Timoteo nei *Persiani* (peraltro menzionando la Μοῦσα, ispiratrice di poesia, ed il peana, contrassegno della matrice apollinea del νόμος ὄρθιος citarodico): vv. 203ss. Hord. ἀλλ' ὦ χρυσεοκίθαριν ἀέ-

metaletterario: la *iunctura* καινοὶ ὕμνοι misura lo scarto tra la ὠδὴ ἐπικήδειος (contrassegno ossimorico della Μοῦσα θρήνων nelle *Troiane*²³⁰) e il πολύθρηνος ὕμνος di *Ag.* 708ss. sul terreno della μουσική epico-citarodica greca, che nasce dalle ceneri della musica frigia e ne perpetua il ricordo, per essere infine sussunta all'interno del genere tragico²³¹; pertanto la καινότης che necessita della musaica consacrazione non sarebbe da circoscrivere ad una declinazione luttuosa della materia e dei moduli espressivi epici, ma piuttosto pare segnalare l'ambiziosa operazione metamusicale euripidea: nell'evocare le vicende dell'ultima notte di Ilio, il Coro di prigioniere 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. All'incipitario colorito epico-citarodico segue, nel tessuto stilistico-linguistico dell'ode, una marcata tendenza all'aggettivazione rara e sovrabbondante²³², agli ἄπαξ λεγόμενα²³³ e a soluzioni sintattiche 'forzate'²³⁴, strumenti espressivi tradizionalmente ricondotti alla *new music*²³⁵ dei ditirambografi:

/ ζων Μοῦσαν νεοτευχῆ, / ἐμοῖς ἔλθ' ἐπίκουρος ὕ- / μνοις {ιν} ἴητε Παιάν, e 211s. ὅτι παλαιότεραν νέοις / ὕμνοις Μοῦσαν ἀτιμῶ (vd. Hordern 2002, *ad l.*: «poetic novelty [...] was an obsession not merely of Timotheus', but of the poets of the New Music in general»).

²²⁹ Cf. Battezzato 1995, 59ss. nn. 115s., in part. sul poliptoto καίν' ἐκ καινῶν (*Tro.* 1118, ma vd. anche *Or.* 1503), che marca come un colpo di teatro di inedita intensità patetica l'arrivo del cadavere di Astianatte in scena.

²³⁰ La 'titolarità' del lamento femminile a declinare un motivo tradizionalmente ad appannaggio dell'*epos* machile ed eroico determina, a parere di Barlow 1986, 184, la καινότης dello stasimo: «this is the lyric lament for Troy's destruction seen uniquely not through the eyes of warriors, but through those of a group of women»; nel rinvenire in *Tro.* 511-515 un'intenzionalità allusiva di Euripide nei confronti dell'*incipit* della *Piccola Iliade* (fr. 1 Bern. Μοῦσά μοι ἔννεπε ἔργα, τὰ μήτ' ἐγένοντο πάροιθε / μητ' ἔσται μετόπισθεν) Di Benedetto (in Di Benedetto-Cerbo 1998, 178 n. 139) colloca il portato dei καινοὶ ὕμνοι nell'orizzonte del θρήνος: «a livello più propriamente formale, l'attacco dello stasimo innova rispetto ai moduli di attacco dei poemi epici (e anche quello della *Piccola Iliade*) in quanto il canto della Musa è presentato come correlato al pianto. E invece del racconto epico esametrico si ha qui il canto lirico, adatto al pianto».

²³¹ Cf. Battezzato 2005a, 90: «Euripides dramatises the archaeology of Greek epic and lyric poetry and, through that, of tragedy».

²³² Di conio euripideo, ed attestato unicamente in sezioni liriche (dunque nella forma dorica) è τετραβάμων, in genitivo al v. 516; piuttosto raro il composto δοριόλωτος al v. 518, al pari di καράτομος al v. 564.

²³³ Su χρυσεοφάλαρον del v. 520 cf. Barlow 1986 e Biehl 1989, *ad l.*; altri ἄπαξ, discussi in Panagl 1971, 46, sono ἀμβροτοπόλου al v. 536 e ἀμφιβώμιοι al v. 562.

²³⁴ Cf. Di Benedetto 1971, 243ss.; Di Benedetto-Cerbo 1998, 178 n. 139.

²³⁵ 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 "New Dithyramb" (con cui dunque non si identifica) e, attraverso il *medium* culturale/culturale dionisiaco (vd. 417s.: «often the language of the songs is chosen for its

nell'interpretazione poetologica di Kranz (1933, 238s.) i *καινοὶ ὕμνοι* annuncerebbero, esplicitandola, l'adesione euripidea alla nuova lirica²³⁶ di matrice ditirambica, che permea il I stasimo delle *Troiane* e buona parte delle sezioni corali dell'ultimo Euripide²³⁷; approccio problematico e sistematicità nel riscontro dei dati²³⁸ permettono in realtà di ricondurre la presunta dipendenza dell'ultima lirica euripidea dal ditirambo ad una coerente tendenza stilistico-musicale che, a fronte dell'incremento di musica e canto nelle parti degli attori (il portato dell'influenza della 'nuova musica' è spesso rappresentato da monodie tramate sul virtuosismo di cantanti professionisti), enfatizza nelle sezioni corali²³⁹ (ed ecco la matrice culturale-performativa che determina la contiguità con il ditirambo) la componente dionisiaca e metaletteraria (*self-projection*) nei riferimenti alle modalità della danza e agli strumenti musicali legati al rituale.

L'ambiziosa strategia metaletteraria euripidea appronta, ad opera di un Coro di prigioniere troiane e nel contesto di uno stasimo 'ditirambico', un'archeologia drammatizzata

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 (attraverso un'opportuna revisione dei criteri cronologici kranziani in merito all'adesione del tragediografo alla nuova lirica; preziosa, inoltre, la rivisitazione di concetti quali *self-containment*, relativi alla presunta autonomia compositivo-formale degli stasimi ditirambici, che fuggono ogni pretesa di accostarli agli aristotelici ἐμβόλιμα); 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), dunque, «gained in strenght and exclusivity» (425s.), guadagnando alla "New Music" il biasimo dei *musical theorists* antichi (e, sulla loro scorta, dei moderni sostenitori di un anacronistico 'decadentismo' *ante litteram*: cf. 404s., 416).

²³⁶ 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': 262ss.).

²³⁷ Vd. Kranz 1933, 228-266: vengono rubricati come stasimi 'ditirambici' *El.* I (432-486) e II (699-746), *Tro.* I (511-567), *IT* III (1234-1283), *Hel.* II (1301-1368), *Ph.* I (638-689) e III (1019-1066), *IA* (751-800) e III (1036-1097); agli stasimi 'ditirambici' euripidei è interamente dedicato Panagl 1971 (peraltro l'analisi di *Tro.* 511-567, alle pp. 42-78, è ampia e ricca di spunti); cf. anche il più recente Hose 1990,1991, II 302-308.

²³⁸ Si tratta degli evidenti meriti dello studio di Csapo 1999/2000, su cui vd. *supra* n. 235.

²³⁹ Da notare come «descriptions of dance in monody also fit this patterns» (Csapo 2000, 419): è il caso della dionisiaca danza circolare (tradizionale contrassegno coreutico del ditirambo) a cui Cassandra invita la madre nel contesto rituale dell'imeneo, in *Tro.* 332ss.

del genere epico-citarodico²⁴⁰, all'insegna di una programmatica κοινότης musicale che riceve il crisma della Μοῦσα: il linguaggio della μουσική dispiega nelle *Troiane* una gamma singolarmente ampia di sfumature, e metaforizza efficacemente, attraverso l'enfasi sulla costante inadeguatezza ed impossibilità dell'ortodossia rituale/musicale (che sfocia nel paradossale ribaltamento dell'antifonalità trenodica), la rovinosa περιπέτεια militare e civile di Troia, in conformità con l'asserto del teorico musicale Damone, secondo cui (Plat. *Resp.* 424c) οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγιστῶν. In questo senso, la corrispondenza tra νόμος musicale (e sua corruzione) e norma socio-politica si rivela un campo metaforico di estrema pregnanza già nell'*imagery* dell'*Oresteia*, che dunque rappresenta, per Euripide, un modello ben riconoscibile altresì nella dimensione della riflessione sulla valenza metaletteraria della musica; dall'*Agamennone* alle *Eumenidi* Eschilo esplora in profondità il modulo del disordine rituale²⁴¹ (il νόμος ἄνομος di Cassandra, v. 1142, la στάσις-Erinni evocata dalla profetessa al v. 1117²⁴²) e della *choral self-referentiality*, che culmina nello ὕμνος δέσμιος e ἀφόρμιγκτος delle Erinni (v. 306, 333), puntualmente (e coreuticamente) performato con l'accompagnamento dell'ossimorica, tragica μοῦσα: ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἄψωμεν, ἐπεὶ / μοῦσαν στυγερὰν / ἀποφαίνεσθαι δεδόκηκεν (vv. 307ss.). La finale trasformazione, sotto l'egida di Atena, delle Erinni in Eumenidi si realizza ancora nella duplice dimensione politico-civile²⁴³ e musicale-performativa: l'ispirare αἰοιδάς (v. 954) ad alcuni uomini (τοῖς μὲν), da parte delle divinità ctonie, potrebbe implicare un metaletterario riferimento al genere tragico²⁴⁴, e forse l'utilizzo eschileo del termine αἰοιδή (ᾠδή), contrassegno epico del canto (e della materia del canto; cf. i *loci classici* omerici *Il.* VI 357s., *Od.* VIII 580), può aver costituito un significativo filtro poetico

²⁴⁰ La ricezione del νόμος citarodico (monodico e astrofico) all'interno di una struttura corale (il ditrambo) è ricondotta dalle fonti antiche (Clem. Al. *Strom.* I 16,78) all'opera di Timoteo: cf. Gostoli 1990, XXVIss.

²⁴¹ Interessante Wilson-Taplin 1993, 172 sulla valenza polisemica, nella trilogia eschilea, del termine ὀλολυγή, che «strikes the note of ominous oxymoron that is the hallmark of virtually all musical or ritual expressions in *Agamemnon* and *Choephoroi*»: una dimensione, quella dell'irritualità, di cui è evidente la risultanza nelle *Troiane*.

²⁴² Attraverso l'utilizzo di un verbo di conio eschileo, ἐπορθιάζω, la cui radice riporta al terpendreo νόμος ὄρθιος. Cassandra, nel presente della visione profetica, prefigura (v. 1186-1190) la 'reificazione' drammatica della στάσις ἀκόρετος nel χορός/κῶμος delle Erinni: cf. Wilson-Taplin 1993, 172s.

²⁴³ Sulla valenza di τὸ δεινόν e di φόβος nelle *Eumenidi* e, complessivamente, nell'architettura etica dell'*Oresteia*, cf. Di Benedetto 1978, 205-229.

²⁴⁴ Cf. Wilson-Taplin 1993, 175s. n. 37: l'introduzione dei χοροί tragici nel tessuto civico-culturale di Atene fornisce, a parere dei due studiosi, una sorta di 'eziologia' della tragedia nell'*Oresteia*.

rispetto al sorvegliato *usus* euripideo del sostantivo nelle *Troiane* (le cinque occorrenze segnalano altrettanti episodi di autoreferenzialità poetico-coreutica²⁴⁵). Tornando per un attimo all'*imagery* musicale dell'*Oresteia* e alla raffinata trama metaforica azionata dalla polisemia del νόμος, sarà forse possibile rinvenirvi il paradigma letterario (rifunzionalizzato da Euripide nelle *Troiane*) della problematizzazione della musica in quanto 'figura di conflitto'²⁴⁶: l'ipotesi (evidentemente destinata a rimanere tale allo stato attuale delle conoscenze su citarodia e auletica) di presunte affinità metrico-stilistiche che la parodo dell'*Agamennone* presenterebbe con il νόμος ὄρθιος citarodico²⁴⁷ poggia sulla testimonianza aristofanea²⁴⁸ e sulla singolare frequenza, nella trilogia, delle occorrenze del termine νόμος (e degli aggettivi derivati come ἄνομος ed ἔκνομος), il cui portato normativo nell'orizzonte musicale ed etico misura, da un lato, la paradossalità del θρήνος delle Erinni (costantemente definito *per negationem* e in contrasto con la norma apollinea²⁴⁹), dall'altro l'orrore blasfemo del sacrificio di Ifigenia (θυσία ἄνομος, v. 151²⁵⁰), la profezia di Cassandra relativa agli

²⁴⁵ Vv. 335ss. βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ, / μακαρίαις ἀοιδαῖς / ἰαχαῖς τε νόμφαν, vv. 384s. (in cui il termine impiegato è ἀοιδός), v. 513 ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὴν ἐπικήδειον, vv. 529s. καχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς / δόλιον ἔσχον ἄταν, vv. 1244s. ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημην ἂν / μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν.

²⁴⁶ Cf. Fleming 1977, 232: il contributo illumina con chiarezza l'oscillazione semantica ed il portato metaletterario del concetto di νόμος nell'*Oresteia*, delineando la strategia eschilea attraverso il conforto di puntuali riscontri altresì sul terreno dell'analisi metrica.

²⁴⁷ *Ibid.* 227: «no other dramatic ode is so reminiscent of the content and technique of archaic lyric narrative»; Fleming rende conto dei tentativi di rinvenire le *features* del νόμος ὄρθιος nella parodo dell'*Agamennone*: cf. e.g. vv. 105s. ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει / πειθῶ, μολπᾶν ἀλκάν, σύμφυτος αἰών, in cui lo studioso rinviene i caratteri «of the hymnic and kitharodic tradition». Sull'argomento vd. anche Gostoli 1990, XXVII s.: «la parodo dell'*Agamennone* può essere stata assimilata ad un *nomos* citarodico per l'uso di strutture metriche *kat'enoplion* e *katà daktylon* ritenute tipiche dei *nomoi* citarodici».

²⁴⁸ *Ra.* 1281s. μὴ πρὶν ἀκούσης χᾶτέραν στάσιν μελῶν / ἐκ τῶν καθαρῶδικῶν νόμων εἰργασμένην, e cf. *schol. ad l., vetera* (Dübner 1842, 309,3ss.) e *recentiora* (Chantry 2001, 213); l'Euripide aristofaneo cita, nello scimmiettare Eschilo, alcuni *loci* della parodo dell'*Agamennone*: *Ra.* 1276 = *Ag.* 104; *Ra.* 1284s. = *Ag.* 109; *Ra.* 1287ss. (con l'inserzione dell'onomatopoeico v. 1288 φλαττοθραττοφλαττοθρατ, forse imitazione del suono della lira) = *Ag.* 111s.; nella risposta che l'Eschilo di Aristofane fornisce a Dioniso (*Ra.* 1296-1300) in merito all'origine del proprio, personalissimo stile (τὸ φλαττοθρατ), Fleming 1977, 228 ravvisa un'allusione all'introduzione delle «traditions of kitharodic lyric into tragedy», comprese dunque le peculiarità musicali.

²⁴⁹ Vd. *Ag.* 990s., 1186s.; *Eum.* 308, 330-333.

²⁵⁰ In cui il riferimento alla sfera etico-religiosa non oblitera valenze rituali-musicali, legate forse all'associazione (qui negata) tra il peana apollineo e il sacrificio: cf. Fleming 1977, 230, con opportuni riferimenti alla menzione del peana nella parodo, vv. 146ss. e 243-247.

orrori (passati e futuri) della casa di Atreo (νόμος ἄνομος è la musica disarmonica della profetessa, la cui matrice trenodica è esplicitata dalla topica similitudine con l'usignolo, vv. 1140-1145) e l'assassinio di Agamennone (il Δαίμων degli Atridi ἐκνόμως²⁵¹ / ὕμνον ὕμνεῖν ἐπέυχεται, vv. 1473s.); il modulo dialettico così individuato è da Eschilo sottoposto ad una ulteriore problematizzazione, che prevede una ossimorica giustapposizione di senso tra νόμος ἄνομος e νόμος ὄρθιος nella scena di Cassandra, la cui δύσφατος κλαγγή ὀρθίους ἐν νόμοις (*Ag.* 1152s.) è espressione di un invasamento apollineo ormai riconciliato con l'ἐπορθιάζειν dell'Erinni²⁵² (v. 1119s.): la norma di una vendetta che inesorabilmente giunge a compimento assume i connotati di un νόμος ὄρθιος sia sul piano etico che su quello musicale, sublimata nella finale ὀλολυγή delle Erinni (*Eum.* 1043, 1047) al ritmo dattilico che ricorda la parodo dell'*Agamennone* e che, dunque, può ben rappresentare «a final, musical allusion to the kitharodic Nomos»²⁵³.

Il modello eschileo sembra rivelarsi produttivo per la modulazione dell'*imagery* musicale nelle *Troiane*, a sua volta veicolo metaletterario funzionale alla rappresentazione della fine di una tradizione culturale (e della nascita di un nuovo genere poetico che la sussume perpetuandola) e problematico manifesto poetico della μοῦσα θρήνων: il trapasso tra le due dimensioni è da Euripide tramato sulla polivalente connotazione di alcuni termini ed immagini di cui è riconoscibile, in filigrana, la matrice eschilea; la κλαγγή, il grido (lanciato ὀρθίους ἐν νόμοις) con cui Cassandra²⁵⁴ intona τὰ ἐπίφοβα in *Ag.* 1152, diviene lo strumento espressivo del lamento di Ecuba (ἔξαρχος di un incubo²⁵⁵ e madre-uccello a cui sono stati sottratti i piccoli in *Tro.* 146ss.²⁵⁶), alla stregua dei falchi-Atridi eschilei²⁵⁷ (μέγαν ἐκ θυμοῦ

²⁵¹ Correzione triclinaiana del trådito ἐννόμως.

²⁵² Le occorrenze del verbo nell'*Orestea*, nota Fleming 1977, 231, ne rivelano l'impiego in contesti di tipo celebrativo-vendicativo (*Ag.* 28s., *Ch.* 954).

²⁵³ Fleming 1977, 233.

²⁵⁴ E, prima di lei, Calcante: cf. *Ag.* 156, 251; si tratta, dunque, di un grido 'manticamente' connotato.

²⁵⁵ Barlow 1971, 51 rileva come l'*imagery* da Euripide impiegata nella monodia iniziale di Ecuba, attraverso l'insistito utilizzo di linguaggio nautico, evidenzi come la regina si trovi «in a nightmare state, half-dreaming, half-waking».

²⁵⁶ Interessante la considerazione di Pattoni 1991, 51: «È significativo che per contrassegnare il canto di dolore di Ecuba, in luogo della similitudine dell'usignolo, tipica del lamento femminile malinconico e solitario, venga qui rievocata l'immagine dell'uccello-madre che lancia il suo grido di richiamo ai piccoli, a caratterizzare l'intimità affettuosa del legame che unisce protagonista e Coro».

²⁵⁷ Il cui lo straziante οἰωνόθροος γόος δξυβόας, giunto sino all'Olimpo, motiva l'invio di una Erinni ὑστερόποιος (vv. 55-59): il ribaltamento dell'immagine in 109-120, con l'οἰωνῶν βασιλεύς nel ruolo di divoratore della prole altrui, concorre a problematizzare l'*imagery* ilioupersica e il tessuto concettuale della pièce

κλάζοντες ἄρη, *Ag.* 49): che il grido del volatile privato dei figli²⁵⁸ detenga una connotata valenza ilioupersica sembrerebbe mostrarlo altresì la similitudine di *Tro.* 826-832 ἠόνες δ' ἄλιαι / ἵακχον οἰωνὸς οἶ- / ον τεκέων ὑπερ βοῶ²⁵⁹, / ᾧ μὲν εὐνάτορας, ᾧ δὲ παίδας, / ᾧ δὲ ματέρας γαραιάς, in cui il risuonare delle coste marine (per un'analogia sinestesia cf. vv. 28s., dove è lo Scamandro che grida, βοῶ, per i lamenti delle prigioniere) è paragonato alla βοή di un οἰωνός, un'immagine cui forse non è estraneo il ricordo dell'usignolo ἀκόρετος βοῶς, *illustrans* del νόμος ἄνομος di Cassandra in *Ag.* 1140-1145.

Esemplificativo della distanza che, in termini di tessitura dell'*imagery* ilioupersica, separa la trilogia troiana²⁶⁰ dall'*Orestea* (e, in certa misura, Euripide da Eschilo), è il confronto, proposto da S. Barlow²⁶¹, tra gli anapesti del corifeo che introducono il I stasimo dell'*Agamennone* (vv. 355-366) e la prima coppia strofica del III stasimo delle *Troiane* (vv.

eschilea, di cui la valenza vendicativa del lamento (che puntualmente partorisce un'Erinni) è parte integrante; sulla produttività di questo motivo nelle *Troiane* cf. Dué 2006, 143: «when we understand the lament of the vultures to be a call for vengeance, the songs of the Trojan women take on a new dimension [...]. The Trojan women have much to lament, and much to avenge. They have lost not just children, but husbands and city as well».

²⁵⁸ Per la matrice omerica dell'immagine (riconducibile ad *Il.* XVI 428s. οἱ δ', ὡς τ' αἰγυπιοὶ γαμψώνυκες ἀγκυλοχεῖλαι / πέτρῃ ἔφ' ὑψηλῇ μεγάλα κλάζοντε μάχωνται, e ad *Od.* XVI 216ss., in cui Telemaco e Odisseo, ritrovatisi, κλαῖον δὲ λιγέως, ἀδινώτερον ἢ τ' οἰωνοί / φῆναι ἢ αἰγυπιοὶ γαμψώνυκες, οἵσι τε τέκνα / ἀγρόται ἐξείλοντο πάρος πετεηνὰ γενέσθαι) cf. Fraenkel 1950, *ad l.*; West 1979 rileva un pregnante precedente, altresì sul piano della significazione etica, nella favola archilochea della volpe e dell'aquila (fr. 172-181 W.): Archiloco, in un contesto allegorico-favolistico, designa i piccoli dell'aquila come παῖδες (fr. 179), e negli ἄλγεα παίδων eschilei (*Ag.* 50) lo studioso vede all'opera una chiara strategia allusiva («Aeschylus had to replace the articulate prayer of Archilocus' fox by an οἰωνόθροος γόος ὀξυβάας, but he found the use of παῖδες acceptable», 2); cf. inoltre Garner 1990, 32 (e 33-40 sulla tecnica allusiva dispiegata, nei confronti di Omero, da Eschilo nell'*Orestea*); Dué 2006, 142s. rimanda a due ulteriori *loci* omerici, *Il.* IX 323-327 e *Od.* XXII 302-306.

²⁵⁹ Diggle accoglie qui la congettura βοῶσ' di Wecklein, ma la lezione tradita appare accettabile, anche in considerazione della precedente occorrenza al v. 29.

²⁶⁰ Rispetto, evidentemente, a quanto pervenuto di *Alessandro e Palamede*.

²⁶¹ 1971, 11-14: scaturigine del paragone tra i due brani corali è la considerazione che «their theme and aim is similar enough to invite comparison since they both cast the ode in the form of a prayer to Zeus, and they both use imagery to convey the enormity of the act of destruction» (11); lo studio di Barlow sul linguaggio 'pittorico' dell'*imagery* euripidea costituisce ancora oggi un valido strumento di indagine, e vi si farà dunque frequente riferimento. V. Di Benedetto (in Di Benedetto-Cerbo 1998, 235 n. 277) considera i due stasimi in questione antitetici sul piano dell'ἠθος.

1060-1080)²⁶²: la potente simbologia e metaforica eschilea (il cui sigillo è lo στεγανὸν δίκτυον del v. 358, produttivo lungo l'intero corso della *pièce*) rimanda ai capisaldi etico-concettuali di cui è tramata la trilogia e alla superiore giustizia di Zeus, senza apparentemente ricercare una «visual relation»²⁶³, una contiguità o coerenza di ordito pittorico tra le immagini, il cui portato risiede piuttosto nell'efficacia con cui trasmettono «abstract things such as power, unerring aim and the inextricable predicament of the Trojans»; nello stasimo euripideo, d'altronde, è la dimensione visuale a risultare veicolo espressivo privilegiato del portato concettuale, attraverso un'indole cromatica chiaroscurale²⁶⁴ che gioca con il colore e la luce ed è alimentata dal ricorso ad un'aggettivazione lussureggiante, di matrice pindarica, in modo tale che l'effetto globale dell'immagine «arises only after a synthesis of diverse and contrasted effects»²⁶⁵: l'organicità dell'immagine è garantita dall'enfasi sul motivo rituale e dalla tonalità recriminatoria nei confronti di Zeus – προδούς (e dunque, in fondo, προδότης?) Ἴλιον Ἀχαιοῖς, in uno stridente accostamento con la descrizione della *pietas* e del fasto dell'ortodossia rituale²⁶⁶ – che apre e chiude la coppia strofica, marcando uno dei macrotemi che sostengono e percorrono il tessuto etico-religioso della *pièce*, l'abbandono di Troia da parte degli dèi.

La dimensione pittorico-descrittiva delle sezioni corali delle *Troiane* poggia su un accumulo «of small sensuous details»²⁶⁷, sulla successione di quadri visivi «ognuno dei quali

²⁶² Un pregnante *tertium comparationis* potrebbe essere costituito dagli anapesti che introducono (si tratta di un modulo esclusivo di Eschilo) il I stasimo dei *Persiani* (vv. 532-547): in confronto tra questo attacco e *Ag.* 355-366 è proposto da Di Benedetto 1978, 158s., sul terreno di echi formali (quali l'invocazione incipitaria ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, che ricorre esclusivamente in questi due *loci*), di struttura metrica, di pensiero infine, «in quanto si pone l'accento sull'intervento della divinità come determinante per la sconfitta»; è del resto possibile rilevare una certa contiguità tra la tonalità di *Pers.* 532-547 ed il III stasimo delle *Troiane*, seppure un decisivo *discrimen* è costituito dall'enfasi che il coro euripideo pone sulla totale responsabilità divina (vd. il pregnante προύδοκας al v. 162) nella distruzione di Troia, a fronte della complessa problematica eschilea in merito alla responsabilità di Serse nel disastro persiano, e all'acquisizione di una norma di saggezza e di μετρίότης nella sfera etico-religiosa.

²⁶³ Barlow 1971, 12, da cui anche il virgolettato seguente.

²⁶⁴ Le valli dell'Ida χιόνι κατάρυτα ποταμίᾳ e la cima del monte πρωτόβολος ἄλιφ designano un quadro diurno che l'antistrofe rovescia nella menzione delle παννυχίδες θεῶν e delle misteriose σελᾶναι συνδώδεκα πλήθει: «the chorus' imagination of these things contrasts with their absence in 'reality'» (Barlow 1971, 14).

²⁶⁵ *Ibid.* 9.

²⁶⁶ Cf. *ibid.* 32: vertice climatico della voce corale nella *pièce*, questo III stasimo misura il senso della perdita attraverso la sensualità pittorica delle immagini ed un preziosismo descrittivo teso «to store emotion cumulatively and make the audience sense the magnitude of its (*scil.* of Troy) loss».

²⁶⁷ *Ibid.* 18.

è in se stesso completo e autonomo»²⁶⁸, sulla ricerca dell'effetto chiaroscurale e sull'affresco paesaggistico; 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, restituendo «in sensuously evocative language a sense of the city's life»²⁶⁹ e 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 della tragedia detiene uno statuto paradigmatico nel quadro della strategia pittorica e narrativa euripidea, perseguita attraverso un sorvegliato utilizzo di lessico evocativo²⁷⁰ e volutamente ambivalente: l'aggettivo con cui è indicato il cavallo, χρυσεοφάλαρος (*hapax*), trasmette la magnificenza dell'immagine²⁷¹ e conferma il dato repertoriale della «susceptibility of the Trojans to superficial attractions»²⁷², e così la metonimia ξεστὸν λόχον²⁷³ (v. 532) introduce la descrizione del ligneo simulacro evocandone la sinistra somiglianza ad una nave (vv. 438ss. ναὸς ὡσεὶ σκάφος κελαινόν, in cui emerge l'inquietante valenza dell'aggettivo κελαινός), rinforzando dunque un campo metaforico perspicuo nell'*imagery* della *pièce* (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, 540 δάπεδά

²⁶⁸ Di Benedetto 1971, 244.

²⁶⁹ Barlow 1971, 28; tale è, nelle odi, la centralità tematica della città e della sua sorte, e tale la pregnanza drammaturgica degli stasimi (che di Troia disegnano la vicenda sublimando la ποικιλία cromatica della tavolozza euripidea), che gli episodi stessi paiono «act as commentary» delle sezioni corali: ne risulta ribaltata una lettura (di matrice 'kranziana', e produttiva e.g. nel sempre fondamentale Di Benedetto 1971, 243-249) degli stasimi delle *Troiane* quali inserzioni liriche prive di valenza patetica e di funzionalità drammatica.

²⁷⁰ Di Benedetto 1971, 243s. raffronta questo con un altro stasimo 'ditirambico' euripideo (peraltro precedente alla 'cesura' kranziana del 415: cf. Kranz 1933, 54-60; Panagl 1971, 7-41), il III dell'*Ecuba* (vv. 905-952), anch'esso vertente sull'ultima notte di Troia: ne emerge una inedita enfasi, in *Tro.* 511-567, sui particolari descrittivi, ed un miniaturismo pittorico che mina l'efficacia patetica, risultando in una sequenza di quadri «più lenta ed articolata» rispetto all'*Ecuba*, ma che «non si solidifica in un'immagine precisa», lasciando un'impressione di compiaciuto preziosismo espressivo.

²⁷¹ Arricchita dall'aulica *iunctura* οὐράνια βρέμοντα (vv. 519s.), su cui cf. Battezzato 2005a, 88 n. 67: «Euripides plays on the metaphorical links and contrasts between music and war».

²⁷² Barlow 1971, 29.

²⁷³ *Variatio* dell'omerico κοῖλον λόχον (*Od.* IV 277, VIII 515), come suggerito in Di Benedetto-Cerbo 1998, 181 n. 144.

τε φόνια) 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 espressiva²⁷⁴ (cf. la sinestesia φοινία βοά ai vv. 555s., la personificazione della guerra in Ares che λόχου δ' ἐξέβαινε al v. 560, e inoltre la preziosità di *iuncturae* come σφαγαὶ δ' ἀμφιβόμοι al v. 561, κάρατομος ἐρημία al v. 564). 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 lussureggiante²⁷⁵ (Salamina è omaggiata con due epiteti di conio euripideo, μελισσοτρόφος e περικύμων ai vv. 799s.) e attraverso una sorta di «autogerminazione dell'immagine»²⁷⁶, che si dispiega nell'accumulo di quadri descrittivi²⁷⁷ dai nessi non sempre perspicui: l'alternanza tra il ricordo della prima

²⁷⁴ La gravidanza che l'epodo indubbiamente detiene sul piano della funzionalità drammatica è segnalata da Dyson-Lee 2000, 18; con il I stasimo si ha un ampliamento prospettico del modulo trenodico, che dalla mera contemplazione dei propri mali («early in the play Euripides has presented the pain of Hecuba and the Chorus as chiefly a response to their own situations and not as a feeling of sympathy for the whole community», 17s.) si allarga ad abbracciare l'intera città e, dunque, la sofferenza dei bambini (vv. 57ss.): l'enfasi sul coinvolgimento dei piccoli, sublimato nello straziante quadro della separazione del τέκνων πλήθος dalle braccia delle madri nel III stasimo (vv. 1089s. τέκνων δὲ πλήθος ἐν πύλαις / δάκρυσι κατὰορα στένει), trova evidenza drammatica nella separazione forzata tra Andromaca ed Astianatte (vv. 782-785), in una sequenza che «has the appearance of a deliberate build-up, with the presence of children reserved until they can be introduced to the required effect».

²⁷⁵ Barlow 1986, 200 segnala l'occorrenza di «impressive compound epithets»: τοξοφόρῳ (v. 804), ποντοπόρον (v. 811), καλλιγάλανα (v. 837), λευκοπτέρου (v. 847), τεκνοποιόν (v. 852).

²⁷⁶ Di Benedetto 1971, 246: l'impiego di tale modulo espressivo «dimostra come il poeta accarezzi con l'immaginazione ciò che racconta e indugi nella descrizione senza curarsi troppo di spingere il discorso in avanti».

²⁷⁷ Cf. Burnett 1977, 299s.: interessante l'individuazione, nello stasimo, di un *discrimen* di genere sessuale tra la spedizione greca («imaged as exclusively masculine both in impulse and in composition»), immersa in un tessuto lessicale e visivo epico, e lo statuto 'materno' di Troia (di cui emergono quali unici caratteri distintivi «the original female water and earth»), cui viene meno qualsiasi forma di protezione da parte dell'universo maschile («the masculine towers and wall are gone and [...] there never was a male defense of Troy»); similmente Dyson-Lee 2000, 21s.: «the tragedy to which the natural environment responds is conceived in a new way, as if the whole community were women being torn from three generations of their families [...] Even the children who cry at the gates are girl (μόναν, 1091)»; Burnett rileva inoltre (300 n.12) un contatto tra i vv. 810s., con la menzione del remo che ἄνθος Ἑλλάδος (immagine di matrice eschilea: cf. *Pers.* 59, 252, 925; *Ag.* 197) lascia cadere sul Simoenta, e i cacciatori armati che in Aesch. *Ag.* 695ss. inseguono la fuggitiva Elena κατ' ἵχνος πλατᾶν ἄφαντον / κελσάντων Σιμόεντος ἄ-/κτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους: la studiosa riconduce questo episodio di allusività ad un preciso intento euripideo di rapportarsi, con la trilogia troiana del 415, al modello rappresentato da Eschilo.

Ἰλιούπερσις, capitanata da Eracle e Telamone, e l'indifferente e iperurania serenità di Ganimede (πρόσωπα καλλιγάλανα, vv. 835ss., è la *iunctura* che dipinge l'espressione del giovane coppiere degli dèi) di fronte alla distruzione di Troia e al grido di dolore del mare (vv. 825s.) 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 περγάμων ὄλεθρον, v. 851) per Titono può solo acuire (τὰ θεῶν δὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία, vv. 857s.); pur in un impianto lirico di sapore pindarico Euripide non rinuncia ad inserire un perspicuo segnale della funzionalità e rilevanza che questo II stasimo detiene sul piano dell'*imagery* complessiva della *pièce*: l'enfasi posta sulla vicenda delle mura della città è infatti un motivo che, sul doppio binario letterale-metaforico, percorre l'intero arco delle *Troiane*²⁷⁸, e se la ricercata *iunctura* κανόνων τυκίσματα (v. 814) rimanda scopertamente, attraverso la figura di Febo, alla menzione dell'edificazione della città da parte di Poseidone προλογίζων (vv. 5s. Φοῖβός τε κάγῳ λαίνους πύργους πέριξ / ὀρθοῖσιν ἔθεμεν κανόσιν), quelle stesse mura (ἰ τείχη del v. 817), simbolo dell'amore divino nei confronti della città (attraverso la valenza metaforica del verbo πυργόω²⁷⁹, di cui è illuminante esempio il v. 843 ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας), recideranno i riccioli²⁸⁰ e la vita dell'ultima speranza di Troia, Astianatte (vv. 1173-1178 δύστηνε, κρατὸς ὡς σ' ἔκειρεν ἀθλίως / τείχη πατρῶα, Λοξίου πυργώματα, / ὄν πόλλ' ἐκήπευσ' ἢ τεκοῦσα βόστρυχον / φιλήμασιν τ' ἔδωκεν, ἔνθεν ἐκγελά / ὀστέων ῥαγέντων φόνος²⁸¹). Di matrice ancora pindarica l'*imagery* sottesa alla seconda coppia strofica della parodo (vv. 197-234), in un paradossale contrasto tra lo splendore pittorico del quadro paesaggistico di un Occidente idealizzato, evocato dal Coro attraverso l'utilizzo del

²⁷⁸ La perfetta consequenzialità e transitività tra la sopravvivenza della città e la solidità delle sue mura emerge come un motivo di fondo della tragedia, le cui occorrenze in apertura (vv. 5s.), nel II stasimo (814-818) e in chiusura (vv. 1295ss.) ne richiamano la pregnanza, altresì riconducibile al dato per cui «they are the physical embodiment of the Trojan community» (Barlow 1971, 117).

²⁷⁹ Che conferisce alla *gnome* enunciata da Ecuba ai vv. 612s. un portato di tangibile significatività: ὀρῶ τὰ τῶν θεῶν, ὡς τὰ μὲν πυργοῦσ' ἄνω / τὸ μηδὲν ὄντα, τὰ δὲ δοκοῦντ' ἀπόλεσαν.

²⁸⁰ Cf. Battezzato 1995, 154s., in cui il taglio rituale dei capelli che Astianatte promette ad Ecuba per onorarne la futura dipartita (vv. 1182ss.) riceve compimento nella «singolarità della metafora usata per descrivere lo scempio provocato dalla caduta» del corpo del fanciullo dai bastioni di Troia: nel contesto della strategia euripidea di assunzione dei *topoi* tredici all'interno del modulo monologico, il motivo della morte prematura del giovane «viene inserito in un gioco di rovesciamenti e attese perversamente realizzate».

²⁸¹ Barlow 1971, 117 rimarca opportunamente le connotazioni sinestetiche (vista e suono) del verbo ἐκγελάω: «the blood not only shines, but gurgles like the noise of laughter, as it gushes out from the gaping wound».

modulo espressivo dell'evasione verso terre lontane²⁸², e la cruda realtà di esilio e prigionia che attende le donne di Troia, oggetto della prima sezione, dialogata, della parodo (vv. 153-196, peraltro in anapesti lirici, in continuità di tono e di metro con la monodia di Ecuba): similitudine e metafora sono gli strumenti del lugubre autoritratto della regina (ὡς κηφὴν, ἄδειλαία, / νεκροῦ μορφά, / νεκῶν ἀμενηνὸν ἄγαλμα ai vv. 193ss., scoperta risonanza omerica²⁸³), e la lontananza spaziale (cui corrisponde una conoscenza necessariamente 'indiretta': cf. v. 216 φάμαν ἤκουσα, vv. 222 ἀκούω) proietta in una dimensione esotica la Sicilia (vv. 220s. τὰν Αἰτναίαν Ἡφαίστου / Φοινίκας ἀντήρη χώραν, con l'allusione 'erpinica' ἀκούω / καρύσσεσθαι στεφάνοις ἀρετᾶς, v. 222s.) e la regione di Sibari e Turii²⁸⁴, καλλιστεύων / ὁ ξανθὰν χαίταν πυρσαίνων²⁸⁵ / Κρᾶθις ζαθέαις πηγᾶσι τρέφων / εὐάνδρον τ' ὀλβίζων γᾶν (vv. 226-229).

Manifesto dello stile pittorico della 'nuova lirica' euripidea²⁸⁶, gli anapesti lirici della monodia di Ecuba (vv. 122-152) sviluppano il modulo dell'ἄρχη κακῶν, che 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* della *pièce*, ossessivamente presente lungo l'intero spettro espressivo delle *Troiane*, dal sottile metaforismo lirico (vv. 116ss., 136ss.) al realismo prosastico (vv. 686-696) alle pieghe oniriche dei lamenti di Ecuba (vv. 102ss.), al punto che «the line between the literal and the metaphorical is often hard to draw»²⁸⁷; l'esordio della regina negli anapesti recitativi dei vv. 98-121 appare caratterizzato da un insistito utilizzo di metafore nautiche, di retaggio tradizionale (vv. 102ss. πλεῖ κατὰ πορθμόν, πλεῖ κατὰ δαίμονα, / μηδὲ προσίστω πρῶραν βίπτου / πρὸς κῶμα πλέουσα τύχαισιν) o di inedita espressività, nella descrizione del

²⁸² «L'accentuata tendenza ad esprimersi in una dimensione puramente visiva» è un motivo caratterizzante l'ultima lirica euripidea, come ha ben messo in luce Di Benedetto 1971, 248-258, analizzando in profondità produttività, occorrenze e fenomenologia stilistica del modulo nei drammi del tardo Euripide.

²⁸³ Cf. Garner 1990, 253 n. 53: le quattro occorrenze della *iunctura* νεκῶν ἀμενηνὰ κάρηνα nella νέκυια odissica (X 521, 536; XI 29, 49) ne fanno un modulo altamente riconoscibile (e dunque potenzialmente parte del novero delle Ὁμήρου γλῶτται insegnate nelle scuole).

²⁸⁴ Cf. Susanetti 2008, 157 n. 46.

²⁸⁵ Il verbo, che metaforizza i giochi di luce sulla superficie del Crati, non è altrove attestato in poesia, come nota Di Benedetto 1971, 249, e «compare più tardi come termine tecnico relativo al colore con cui le donne si tingevano artificialmente le loro guance».

²⁸⁶ Cf. *ibid.* 239s., in cui Di Benedetto rileva nella melodia i *topoi* stilistico-sintattici della 'poesia bella': se l'enfasi dello studioso sul compiacimento estetizzante di questi versi rappresenta il portato di presupposti teorici di matrice kranziana, la profondità e puntualità dell'analisi rimane a tutt'oggi intatta.

disagio fisico di un corpo prostrato che si percepisce come (o all'interno di) una nave (vv. 116ss. ὥς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, in cui i τοῖχοι designano i fianchi di una nave²⁸⁸ che ricevono il movimento oscillante del dorso), o nell'accusa, rivolta dalla regina ad Elena, di averla fatta 'approdare' ad una tale ἄτη (vv. 136s. ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν / ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν: il verbo ἐξοκέλλω segnala una «precisa, anche se sottile, corrispondenza tra le navi ed Ecuba»²⁸⁹): l'angosciosa immagine delle navi achee (che incarnano la fine della libertà) è dalla regina a tal punto interiorizzata da definire la cifra espressiva della monodia (nel giustapporsi dei piani letterale e metaforico) e da motivare la perplessa e disorientata reazione del Coro al v. 154 ποῖ λόγος ἦκει; La pregnanza dell'*imagery* nautica risulta dunque funzionale all'accumulo di *pathos*, e supporta il tessuto descrittivo rimandando costantemente al dato, incombente ed angosciante, dell'imminente partenza delle prigioniere sulle imbarcazioni greche, su cui grava l'ombra del naufragio divinamente sancito nel prologo: in una singolare inserzione di lucida riflessività, Ecuba motiva la propria diffidenza nei confronti della navigazione con l'asserzione αὐτὴ μὲν οὐπω ναὸς εἰσέβην σκάφος, / γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι (vv. 686s.), per passare poi ad un'immaginativa 'esplorazione dell'ignoto' nella similitudine tra l'impossibile gestione di una tempesta marina (per cui i marinai ἦν δ' ὑπερβάλη / πολὺς παραχθεὶς πόντος, ἐνδόντες τύχη / παρεῖσαν αὐτοῦς κυμάτων δρομήμασιν, vv. 691ss.) ed il proprio cedere ai metaforici κλύδωνες inviati dagli dèi²⁹⁰ (v. 696 νικᾶ γὰρ οὐκ θεῶν με δύστηνος κλύδων).

Caratteristica della modulazione dell'*imagery* nelle *Troiane* si rivela dunque una singolare «transition between the literal and the symbolic»²⁹¹, che garantisce densità all'ordito descrittivo attraverso un utilizzo sorvegliato di similitudini e metafore²⁹²: i casi menzionati,

²⁸⁷ Barlow 1971, 118.

²⁸⁸ Cf. *ibid.* 145 n. 43, che segnala il precedente omerico di *Od.* XII 421.

²⁸⁹ Di Benedetto 1971, 240.

²⁹⁰ Sulla consuetudine dell'immagine in tragedia cf. Susanetti 2008, 174 n. 120; un ulteriore inserto di *imagery* nautica occorre all'entrata in scena (si tratta degli anapesti di annuncio del Coro ai vv. 568-576) di Andromaca con Astianatte, il quale (v. 570) παρὰ δ' εἰρεσίᾳ μαστῶν ἔπεται: la «metafora marinara del remeggio per indicare il seno in agitazione» (Di Benedetto-Cerbo 1998, 184 n. 155) detiene, a parere di Seaford 1987, 130, la valenza di «an ironic development of the idea, familiar perhaps to the original audience, of the bridal cart as a boat».

²⁹¹ Barlow 1971, 119.

²⁹² Scodel 1980, 76-79 rileva la produttività 'trilogica' dell'immagine della torcia, tramite simbolico-allegorico di Paride, la cui ominosa nascita e fatale vicenda conduce al finale incendio di Troia: nei frammenti enniani

relativi al connotato utilizzo del linguaggio nautico (letterale e figurato) e alla polivalenza del verbo πυργόω (e delle complessive allusioni alle mura della città), risultano paradigmatici della strategia euripidea, costituendo peraltro due dei motivi tematici portanti della tragedia, e contribuendo a determinarne coerenza ed organicità poetica.

dell'*Alexander* il motivo ricorre in posizione prologale (fr. 18 J. *mater gravida parere se ardentem fecem / visa est in somnis Hecuba*) e nel delirio profetico di Cassandra che conduce all'ἀναγνωρισμός di Paride (fr. 17c *adest adest fax obvoluta sanguine atque incendio. / multos annos latuit. cives ferte opem et restinguite*), per poi riemergere 'materialmente', nelle *Troiane*, nelle torce che (figura delle fiamme distruttrici di Troia, vv. 298ss.) costituiscono il corredo rituale dell'imeneo performato dalla profetessa; infine, attraverso lo scoperto, allusivo riferimento di Elena (vv. 921s., con l'accusa al πρέσβυς οὐ κτανὼν βρέφος, / δαλοῦ πικρὸν μίμημ', Ἄλέξανδρον ποτε), «the torch imagery finally reaches its inevitable conclusions in the torches used to set fire to Troy» (vv. 1257ss. τίνας Ἰλιάσιν ταῖσδ' ἐν κορυφαῖς / λεύσσω φλογέας δαλοῖσι χέρας / διερέσσοντας;), e significativamente è nell'incendio stesso della città, tragico compimento dell'onirica visione del tizzone ardente, che Ecuba vorrebbe trovare la fine del proprio incubo (v. 1282 φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμεν).

CAPITOLO 3

Omero ed Eschilo: interferenze intertestuali e allusività contrastiva

Rintracciare il tessuto intertestuale di una tragedia euripidea è operazione che difficilmente può prescindere da una verifica dell'ipotesto omerico ed eschileo²⁹³, e certamente il caso delle *Troiane* parrebbe conformarsi ai precedenti drammi di argomento troiano (*Andromaca* ed *Ecuba*²⁹⁴) nel raccogliere la pervasiva eredità poetica di *Iliade*, *Odissea* ed *Agamennone*: il trittico euripideo, attingendo altresì (in misura che evidentemente non è dato di valutare) al repertorio epico del *Ciclo*, disegna l'orrore del δούλειον ἥμαρ profetizzato da Ettore (*Il.* VI 463; la *unctura* torna, immutata, in *Hec.* 56 e *Andr.* 99, e sigilla con leggera *variatio* il finale delle *Troiane*: δούλειον ἀμέραν βίου, v. 1330), garantendo, sullo sfondo dell'*aftermath* di Troia, tragico compimento ai presagi iliadici dei libri VI e XXII; se, del resto, ambientazione iliupersica ed ineludibili riferimenti a personaggi ed episodi omerici conferiscono una certa opacità e fluidità al decisivo *discrimen* esegetico tra citazione/imitazione²⁹⁵ e riuso allusivo²⁹⁶, Euripide dispiega con parsimoniosa e raffinata

²⁹³ In merito alla questione dell'allusività tragica, dei suoi presupposti teorici e della 'densità' e della pregnanza con cui il fenomeno si manifesta nell'opera di Eschilo, Sofocle ed Euripide, lo studio sistematico di Garner 1990 costituisce un utile sussidio, restituendo un quadro d'insieme nel contesto del quale il portato innovativo della singola tragedia si rende intelligibile in rapporto a complessive linee di tendenza diacroniche: ne emerge la macroscopica produttività (onnipresenza, quasi) del paradigma omerico e dell'*Oresteia*, disponibili, all'interno dell'opera sofoclea ed euripidea, a continue ad allusive rifunzionalizzazioni, spesso condotte contrastivamente a segnalare lo scarto rispetto al modello; significativa ed esemplare, in proposito, l'operazione, approntata da Sofocle e da Euripide (all'insegna peraltro di opposte strategie poetiche) rispettivamente in *Trachinie* ed *Eracle*, di ancoraggio del modulo del 'ritorno dell'eroe' ai precedenti dell'*Odissea* e dell'*Agamennone*, attraverso un complesso tessuto intertestuale di richiami e variazioni (100-116).

²⁹⁴ Sull'ordito allusivo delle due tragedie vd. *ibid.* 129s., 132ss.: in merito agli echi iliadici dell'*Ecuba* vd. inoltre Mossman 1995, 37; il dialogo intertestuale che la *pièce* intesse con l'*Agamennone* è indagato da Thalmann 1993.

²⁹⁵ In riferimento all'*Andromaca* (ma con valenza estendibile ad *Ecuba* e, pur solo in parte, alle *Troiane*) Garner 1990, 133 nota come «there are times when the most natural words to use are Homeric: the reference is directly to the myth rather than to specific Homeric verses». Fuori da un contesto iliadico, connotazione imitativa e non propriamente allusiva detiene, a parere ancora di Garner (129), la ripresa euripidea, nell'*Ecuba*, di due *loci* eschilei dai *Persiani*: la πολλή βοή che infonde ardore ai combattenti greci nei concitati preparativi della ναυμαχία di Salamina (v. 402 ὦ παῖδες Ἑλλήνων: sulla valenza di questo «chiaro, vigoroso canto di guerra», a cui risponde un confuso Περσίδος γλώσσης ῥόθος al v. 406, vd. Cannatà Fera 2007, 76s. nn. 8s.) è 'retroproiettata' nel κέλευσμα degli Achei che squarcia il silenzio dell'ultima notte di Troia (*Hec.* 929s. ὦ παῖδες Ἑλλάνων), mentre il secondo caso (*Pers.* 619s. ἄλλ', ὦ φίλοι, χοαῖσι ταῖσδε νεπτέρων / ὕμνους ἐπευφημεῖτε, riecheggiato in *Hec.* 95s. ἀπ' ἐμᾶς ἀπ' ἐμᾶς οὖν τόδε παιδὸς / πέμψατε, δαίμονες, ἴκετεύω), a

sottigliezza, in *Andromaca* ed *Ecuba*, le tracce di un dialogo intertestuale con Omero²⁹⁷ ed Eschilo²⁹⁸, condotto costantemente su un registro ‘serio’.

La strategia allusiva all'opera nelle *Troiane* pare d'altra parte iscriversi in un orizzonte almeno in parte differente²⁹⁹, lungo un percorso che dall'*Eracle* conduce all'*Oreste* e

fronte di un'evidente similarità, nella situazione e nella tonalità, tra Atossa ed Ecuba (ricorso ai *véρτεροι θεοί* e ai *δαίμονες* ctonii per la salute dei rispettivi figli, unitamente al dato, rilevato da Garner, che «both great eastern queens have just had great blows dealt to their empires by Greeks») non pare effettivamente poter dischiudere ulteriori e più sottili implicazioni di senso.

²⁹⁶ Il *gap* tra quello che Garner 1990, 7 denomina «primary field» (costituito dal testo di partenza, il *tenor*, e dal suo contesto poetico) e il rispettivo «secondary field» (il testo, *vehicle*, a cui il *tenor* allude, ed il suo contesto poetico) determina in larga parte l'efficacia dell'operazione allusiva: «in allusion, it is the interaction of the two fields, all their similarities and differences, and all the implications these have for the tenor, which are used by the audience to bridge the gap between the two texts»; merito principale dello studio di Garner è il costante sforzo esegetico di individuazione del tessuto allusivo, che evita così il rischio di una rassegna compilativa di *loci similes*: l'inevitabile incompletezza nell'analisi puntuale delle singole tragedie non inficia, peraltro, la produttività di un'indagine che restituisce un quadro ampio e variegato (specie nella doppia direzione lirica-tragedia e tragedia-tragedia) del raffinato impianto allusivo/intertestuale tragico (un ambito non toccato, ad esempio, dal fondamentale Bonanno 1990); alle neoformazioni eschilee in Euripide è dedicato il capitolo V (107-158) di Citti 1994, contributo di saldo impianto metodologico e di innovativo approccio nel prospettare, per il fenomeno dell'allusività tragica, l'orizzonte di «un rapporto libresco, condotto in modo che per noi evoca quello della poetica alessandrina, anzitutto tra poeta e poeta, e quindi per cerchi di competenza assai ristretti, in cui condizione prima e necessaria era il controllo testuale dell'opera del poeta» (166): sulla modalità ‘contrastiva’ della strategia intertestuale euripidea nei confronti di Eschilo, Citti rinviene che «Euripide ama osservare le distanze, si richiama spesso ad Eschilo, ma sottolinea sempre la distinzione» (165).

²⁹⁷ Nella seconda parte del *λόγος ἀγγελικός* in cui, in *Andr.* 1085-1165, è narrata la morte di Neottolema, inserzioni iliadiche (XII 154-160, 278-289, XXI 493-496 e, infine, in un impietoso accostamento *in morte* tra i due mariti di *Andromaca*, XXII 367-374) punteggiano il racconto, attivando un tipico episodio di allusività contrastiva: «the echoes draw the Homeric world and the Euripidean one close together so that the differences can be clearly be seen» (Garner 1990, 134).

²⁹⁸ Nel motivo del biasimo di Elena, che, associato alla stigmatizzazione della sua rovinosa unione con Paride, percorre con forza e «in Aeschylean fashion» (131) il II e poi il III stasimo dell'*Ecuba* (vv. 629-656, 905-951), Thalmann 1993, 130-136 rinviene un allusivo terreno di critica euripidea alla presentazione della guerra troiana che emerge negli stasimi I e II dell'*Agamennone* (vv. 355-455, 699-749), con gli affioramenti intertestuali più espliciti in *Hec.* 943-949, in cui è riecheggiato l'οἰζύς di *Ag.* 1461 (cf. anche Fraenkel 1950, *ad l.*), e nell'αἰνόπαρην di *Hec.* 945 che richiama Πάρην τὸν αἰνόλεκτρον di *Ag.* 712; autentica intenzionalità allusiva nell'*Ecuba* è da Garner 1990, 129s. rilevata unicamente nell'assunto misogino di Polimestore (vv. 1181s.) γένος γὰρ οὔτε πόντος οὔτε γῆ τρέφει / τοιόνδ', riecheggiamento scoperto di *Ch.* 585-588 πολλὰ μὲν γὰ τρέφει / δεινὰ δειμάτων ἄχη, / πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων / ἀνταίων βρύουσι, luogo peraltro topico di riprese sofoclee ed euripidee (cf. *e.g.* *Soph. Ant.* 332s., *Eur. Hipp.* 1277).

che si caratterizza per una «technique of distancing allusions» punteggiata di «disturbing effects»³⁰⁰, un gioco (meta)letterario in cui il tessuto intertestuale è in realtà veicolo poetico garante della sostanziale irriducibilità (talvolta quasi una straniata distanza) del singolo dramma ai modelli poetici cui strizza l'occhio e che pure ne fanno «a *palimpsestic text*»³⁰¹: prima ancora, dunque, di verificarne su queste basi la patina omerica ed eschilea, le *Troiane* andranno forse inquadrare in un contesto diacronicamente coerente, sulla scia cioè dello sperimentalismo dell'*Eracle*³⁰², in cui ben ravvisabili emergono istanze metapoetiche e allusive evidentemente ancora produttive nel 415.

Su un ordito di *imagery* di matrice eschilea³⁰³ Euripide trama numerose e pregnanti inserzioni metamusicali³⁰⁴ (tra cui la riproposizione, sotto l'egida delle Μοῦσαι e di Dioniso,

²⁹⁹ Del resto *Andromaca* ed *Ecuba*, pur non databili con esattezza, vengono fatte risalire agli anni 425-422, risultando dunque di quasi un decennio precedenti alle *Troiane*: senza entrare nel merito di complesse questioni di periodizzazione dell'opera euripidea (ed attribuzione alle singole fasi di relativi caratteri drammaturgici distintivi), la contiguità tematica fra le tre *pièces* di argomento troiano tradisce inevitabilmente, sul piano dell'impianto poetico e allusivo, un significativo 'scarto' tracciato dalla tragedia più recente rispetto alle altre due.

³⁰⁰ Garner 1990, 140, la cui sintesi sui caratteri allusivi dell'*Eracle* ben si attaglia anche alla dimensione dell'intertestualità delle *Troiane* (la cui trattazione riceve, da parte dello studioso, spazio e attenzione piuttosto limitati: cf. 165ss.): «with allusions to other plays Euripides creates distance and alienation for his own; what sounds familiar is seen to be inapplicable in its new setting».

³⁰¹ Zeitlin 1980, 54: la definizione attiene all'*Oreste*, «perhaps the first work of literature in which close sustained familiarity with other texts is imperative for any genuine appreciation of its meaning and achievement» (53); le avvisaglie di una tale operazione Euripide ha forse disseminate già a partire dall'*Eracle*.

³⁰² Per la datazione della tragedia ci si appoggia (vd. da ultimo Barlow 1996, 18) a criteri metrici interni (Cropp-Fick 1985, 5), che ne attestano la contiguità, nella percentuale di trimetri soluti (23,2%), con le *Troiane* (26,8%), suggerendone dunque, come *range* cronologico approssimativo, gli anni 417-416 (così anche Kovacs 1998a, 303).

³⁰³ Cf. l'analisi puntuale in Garner 1990, 110-116: nella schematica *appendix F (Poets' allusions by work*, pp. 206-221) *Eracle* ed *Oreste* detengono, nel novero dei drammi euripidei, il più consistente portato allusivo; sull'«autocaratterizzazione» di marca eschilea del Coro di anziani come δόκημα ἐννόχων ὀνειρώτων (*HF* 112s., cf. *Ag.* 82 ὄναρ ἡμερόφαντον ἀλαίνει) cf. Bond 1981 *ad l.* e, ora, il ricco apparato di *similia* (a partire, evidentemente, da Pind. *P.* 8,95s. σκιᾶς ὄναρ / ἄνθρωπος) in Neri 2003b, 66 n. 3; di notevole pregnanza intertestuale, inoltre, la ripresa euripidea della metafora con cui la Cassandra eschilea predice il ritorno di Oreste ἄτας τάσδε θριγκώσων (*Ag.* 1283), funzionalizzata da Eracle alle proprie (e autoprocurate) ἄται (*v.* 1284): τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον, / παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι κακοῖς (*vv.* 1279s.): la sola altra occorrenza tragica dell'immagine si trova in *Tro.* 489s., con Ecuba che lamenta quale θριγκὸς ἀθλίων κακῶν il giungere in Grecia δούλη γυνὴ γραῶς. Citti 1994, 147s. segnala, in riferimento ad *HF* 1203s. ὦ τέκνον, πάρες ἀπ' ὀμματων / πέπλον, ἀπόδικε, ῥέθοσ ἀελίω δεῖξον, l'ipotesto eschileo di *Ag.* 1410 ἀπέδικες ἀπέταμες,

della paradossale associazione tra la lira e l'αὐλός³⁰⁵, «the Dionysian instrument par excellence»³⁰⁶, veicolo della bacchica μουσική che induce l'eroe alla pazzia), un insistito

ἀ<πό>πολις δ' ἔση: ἀποδικεῖν è *proton* (e la sola occorrenza, in Euripide, è costituita dal passo dell'*Eracle*), sebbene verosimilmente non una neoformazione eschilea, e le «evidenti affinità strutturali» tra i due contesti (puntualmente evidenziate da Citti) rendono probabile, nella ripresa euripidea, un'intenzione allusiva (peraltro Eschilo utilizza il verbo con valore traslato, con Euripide che al contrario ne restituisce il senso letterale di "svelare", "togliere il velo", nel caso specifico il πέπλος).

³⁰⁴ I vv. 110s. ἠηλέμων γόων ἀοι- / δὸς ὅσπε πολιοὺς ὄρνις, nell'annunciare il contenuto trenodico della parodo (cf. Gostoli 2007, 184), propongono il *topos* del 'canto del cigno', che risuona dell'eco di *Ag.* 1444s. e ritorna (nella *iunctura* γέρων ἀοιδός) ai vv. 678s. e, in responsione, ai vv. 691-694 (παϊάννας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροις / κύκνος ὅς γέρων ἀοιδός / πολιῶν ἐκ γενύων / κελαδήσω: la tenuta della ripresa *ad litteram* è garantita dalla congettura γέρων di Nauck per il tràdito γόων: cf. Neri 2003b, 66s. n. 4; il peana per Eracle è il canto del cigno del Coro di anziani tebani: cf. anche Henrichs 1996, 60; sul *topos* cf. anche Arnott 1977, Cantilena 1992, 180ss.); l'immagine, poi, dell'uccello che piange la perdita dei figli (di cui si è passata in rassegna la matrice omerica, la rifunzionalizzazione eschilea e la produttività nelle *Troiane*) è dal Coro declinata sull'arrivo di Anfitrione, ai vv. 1039ss. ὁ δ' ὡς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων πρέσβυς ὑστέρω ποδὶ / πικρὰν διώκων ἤλυσιν πάρεσθ' ὅδε (per un'interpretazione del participio καταστένων quale descrittore di un suono che doveva risultare udibile agli spettatori, dunque alla stregua di un'indicazione di regia sonora, cf. Battezzato 1995, 149s. n.38).

³⁰⁵ Nella seconda strofè del II stasimo, in un tipico inserto di *choral projection* (vv. 680-686 ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλινίκον ἀείσω / παρά τε Βρόμιον οἰνοδόταν / παρά τε χέλυος ἐπτατόνου / μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν. / οὐπω καταπαύσομεν Μούσας / αἶ μ' ἐχόρευσαν. Il futuro ἀείσω è lezione del *codex unicus* L, e si fa preferire al presente ἀείδω, proposto da Elmsley, in quanto può ben trattarsi di un *performative future*: cf. Henrichs 1996, 55), l'enfasi sui «regenerative powers of *mousike*» (Wilson 1999/2000, 435) rimarca una dialettica polare che percorre e caratterizza l'intera *pièce*, quella «between Herakles' youthful strenght and the chorus of decrepit old men with their longing for rejuvenation» (Henrichs 1996, 54), e prepara una μεταβολή (κακῶν, v. 734, con antifrastica e tragica ironia) che è altresì musicale (cf. le μεταλλαγὰί δακρύων, che aprono il III stasimo e che <νέας> ἔτεκον ἀοιδάς ai vv. 765ss.: l'integrazione è di Wilamowitz 1895; la prefissazione μέτα-, πάλι-, ἀντί-, cifra espressiva dello stasimo, «emphasizes the reversal epitomized by the overthrow of Lycus»: vd. Rehm 1996/1997, 53), e che raggiunge l'ἀκμή nella dionisiaca apparizione di Lissa (v. 844): certamente «Dionysian music is to play a crucial part in this induction of mania» (Wilson 2000, 436), con l'αὐλός (che di quella μεταβολή è veicolo e simbolo: da accompagnamento musicale dell'imeneo per le nozze di Eracle e Megara, vv. 10ss., a strumento di una terrorizzante «dance of madness», sancita minacciosamente da Lissa al v. 871, τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβω, su cui vd. Henrichs 1996, 61) a guidare con «destructive tune» i terribili e bacchici (sebbene il Coro tenti insistentemente di rimarcarne l'eterodossia' rispetto alla norma: vv. 892s. κατάρχεται χόρευμα τυμπάνων ἄτερ, / οὐ βρομίω κεχαρισμένα θύρσω, 894s. πρὸς αἶματ', οὐχὶ τῶς Διονυσιάδος / βοτρώων ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς) χορεία (vv. 896s. δάιον τόδε / δάιον μέλος ἐπαυλεῖται) di cui l'eroe, nella sua folle azione omicida (perversa inversione di un rituale dionisiaco, come nota Anfitrione al v. 966: τίς ὁ τρόπος ξενώσεως τῆσδ'; Sulla particolare valenza di ξένωσις vd. Bond

utilizzo del modulo espressivo della *choral self-referentiality* (il cui climatico esito è un memorabile episodio di *choral projection*³⁰⁷), una scansione pindarica (nella λέξις e nella ‘categorizzazione’ dei sottogeneri trenodici) delle sezioni corali³⁰⁸, l'impossibilità di una

1981, *ad l.*) si appropria (vv. 977ss. ὁ δ' ἐξελίσσω παῖδα κίονος κύκλω / τὸρνευμα δεινὸν ποδός, ἐναντίον σταθεῖς / βάλλει πρὸς ἦπαρ); in merito al violento disordine rituale, contrassegno del dionisismo di Lissa (che pure «reflects the poet's unique conceptualization of violence in Dionysiac myth») recepito da Eracle, cf. Henrichs 1996, 61s.: «Euripides' dramatization of Heracles' madness represents the Dionysiac realm as a festive and non-violent state of normalcy undermined by the violence inspired by Lyssa». Di «perverse Dionysiac ritual» parla Rehm 1996/1997, 55, rilevando le implicazioni metacoreutiche dell'effettiva esecuzione/evocazione di tale rituale nell'occasione di un festival in onore di Dioniso, un dato che palesa «how fully Euripides has transformed the dance in the theater into its "negative image"». Loraux 2001, 119s. associa l'*Eracle* alle *Troiane* sul terreno dei riferimenti metamusicali alle Μοῦσαι, rilevandone l'incidenza e le interferenze con la sfera dionisiaca (il cui veicolo strumentale, anche nell'*Eracle*, è costituito dall'αὐλός): «per aver conquistato i cori tragici, partendo dai cori apollinei, la Musa può ben dare il suo nome a quel desiderio di musica che la tragedia radica nel lutto» (121).

³⁰⁶ Wilson 1999/2000, 434.

³⁰⁷ «In this most chorally self-conscious of Euripidean tragedies» (Wilson 1999/2000, 437) Henrichs 1996 rinviene un modulo metaletterario produttivo altresì nelle *Troiane*: in entrambi i drammi «the perversion of choral dancing and Dionysiac rituals serves as the ultimate tragic metaphor for madness and violence» (54); ribadendo la valenza metaperformativa dell'αὐλός («tragic choruses [...] employ the *aulós* as a symbol of their own dancing»), lo studioso segnala, all'interno della seconda coppia strofica del II stasimo dell'*Eracle*, un passaggio dalla *choral self-referentiality* (ai già citati vv. 680-686 «choral performance is thus presented self-referentially as an antidote to old age, a felicitous recipe that reconciles the dramatic character of the old men with their performative function as a chorus») alla *choral projection*, con gli anziani corifei tebanici (vv. 692s., γέρων ἄοιδός, *iunctura* in responsione con i vv. 678s.) intenti a performare peani ad Apollo alla stregua di Δηλιάδες εἰλίσσουσαι καλλιχοροί (v. 690: il nominativo καλλιχοροί è congettura di Hermann su καλλιχορον di L): cf. ancora Henrichs (56-60) sulle referenzialità coreutico-rituali di questo «ideal *chorós* of anonymous *parthénoi* performing the dance-song for Apollo and Artemis» (56) sin da *H. Hom. Ap.* 158-161 (cui fa specifico riferimento Thuc. III 104,5, menzionando Omero τὸν γὰρ Δηλιακὸν χορὸν τῶν γυναικῶν ὑμνήσας), e sulle complesse *formal features* della seconda coppia strofica dello stasimo, un «intricate performative movement, in which choreutic, cultic-choral, and encomiastic elements are intertwined» (60).

³⁰⁸ Lungo la singolare estensione (vv. 348-441) del I stasimo (a proposito del quale Garner 1990, 110 ammette che «defies precise classification: it simultaneously resembles a hymn to a god, a victory song for a mortal, and a lament»; vd. anche Rehm 1996/1997, 51, in cui l'ode è descritta come «modeled on a Pindaric threnos, a combination of encomium and dirge»), Euripide dispiega (su una struttura metrica di sapore ‘architettonico’ e su selettivi criteri narrativi ‘mitografici’: cf. Gostoli 2007, 185ss.) la narrazione delle fatiche di Eracle, siglandola come un λίνος (v. 348 αἴλινον) che Febo ἐπ' εὐτυχεῖ μολπῶ ἰαχεῖ: un λίνος, nel caso specifico, di contenuto celebrativo (vv. 355-358 ὑμνήσαι στεφάνωμα μό- / χθων δι' εὐλογίας θέλω. / γενναίων δ' ἄρεται πόνων / τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα: la *facies* pindarica è qui evidente, e scoperti i riferimenti: cf. Bond 1981, *ad l.* per una

modulazione antifonale del θρήνος (con la conseguente inversione dei ruoli dell'ἔξαρχία rituale³⁰⁹), infine una scoperta intenzionalità allusiva nei confronti del *Prometeo* ascritto ad Eschilo³¹⁰: si tratta, nel complesso, dei marchi distintivi di una densità letteraria

puntuale rassegna di *similia*; cf. Garner 1990, 112; vd. infine Barlow 1996, *ad l.*: «the eulogistic words here used are characteristic of epinician odes and funeral speeches», come testimoniato *e.g.* in Thuc. II 42,1s., 46,1), in apparente, paradossale dissonanza con lo statuto trenodico sancitone dal Pindaro 'sistemizzatore' del fr. 128c M. (in cui Λίνος, Ὑμέναιος e Ἰάλεμος sembrerebbero afferire al genere del θρήνος: vd. Cannatà Fera 1990, 139-143 ; su frammento pindarico e τόπος tragico dell'imeneo trenodico vd. Neri 2003a, 426s.; Gostoli 2007, 187 nota come Euripide, nel qualificare la parodo quale ἰήλεμος ed il I stasimo quale λίνος, sembri attenersi alla 'dottrina' pindarica), ma in realtà (come attestano le testimonianze letterarie raccolte da Gostoli 2007, 188ss., da cui il virgolettato seguente) in piena coerenza alla sua connotazione di «lamento fruibile a livello di gioiosità festiva», cui l'esiodeo fr. 305 M.-W. restituisce altresì «una pertinenza epica e simposiale».

³⁰⁹ L'impossibilità di modulare il *kommos* rituale da parte del Coro detiene una tale pregnanza strutturale, nell'*Eracle*, da determinare l'assenza, per l'intera seconda parte della *pièce* (vv. 822-1428), di stasimi o di sezioni liriche antistrofiche (vd. Battezzato 1995, 147s.); il Coro fallisce nei ripetuti tentativi di individuare un adeguato ἔξαρχος, e la sequenza degli interlocutori (Anfitrione da dentro la casa, ai vv. 886-909: in questo caso il Coro prova, senza successo, a convogliare le espressioni di lamentoso terrore del personaggio all'interno di una sequenza trenodica, attraverso il modulo, operante in contesto di θρήνος tragico, della ripresa dell'esclamazione dell'ἔξαρχος seguita da δῆτα, per cui cf. *Tro.* 1231; l'arrivo del messaggero, e dunque l'innestarsi di una sequenza narrativa, blocca il possibile sviluppo antifonale, pur fatto presagire dall'invito al v. 914 στενάζεθ', ὡς στενακτά) conduce, attraverso il *topos* dell'aporia retorica (vv. 1025ss. αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν / ὠδᾶν, ἢ τὸν Ἄιδα χορὸν ἀχῆσω;), al ritorno in scena di Anfitrione annunciato dal Coro ὡς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων (v. 1039), ma che in realtà «mostra di essere un ἔξαρχος al rovescio, di bloccare invece che di provocare il pianto» (Battezzato 1995, 150): l'inversione dei ruoli antifonali ai vv. 1064-1067, con il Coro che impartisce gli ordini rituali al personaggio (riproposta da Euripide in *Tro.* 1226-1231), è dunque la sola strada percorribile, peraltro puntualmente disattesa, ad opera di Anfitrione, dall'ingiunzione σῖγα σῖγα del v. 1068; nel finale della tragedia *Eracle*, impuro e dunque impossibilitato all'espletamento del θρήνος (v. 1361 ἐμὲ γὰρ οὐκ ἐᾷ νόμος), sollecita il padre a garantire l'ortodossia dei riti funebri (vv. 1360-1364), escludendone definitivamente il Coro e recependo numerosi *topoi* trenodici all'interno del monologo finale (vv. 1367-1385), inaugurando così una tendenza espressiva che si è vista fortemente produttiva nelle *Troiane*.

³¹⁰ La scena che introduce la seconda parte della *pièce*, sorta di secondo prologo, è il dialogo divino tra Iris e Lissa (vv. 822-874), «written with plain reference to the prologue of the *Prometheus Bound*» (Burnett 1971, 169), che invita di fatto a stabilire un parallelismo tra il titano e l'eroe, tra Zeus ed Era: le similarità tematiche e tonali (la Lissa euripidea, nella recalcitrante esecuzione degli ordini di Era, chiama a testimone il Sole e soggiace all'ἀνάγκη, vv. 858ss. Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι. / εἰ δὲ δὴ μ' Ἥρα θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει / τάχος ἐπιπροΐβδην θ' ὀμαρτεῖν ὡς κυνηγέτη κύννας, in tal modo modellandosi scopertamente sull'Efesto del *Prometeo*, lui pure ἄκων al v. 19, e parimenti sottostante al giogo della necessità: v. 72 δρᾶν ταῦτ' ἀνάγκη) si proiettano sul piano dell'allusività intertestuale, con la necessità, per entrambi i protagonisti, di δοῦναι δίκην (*Pr.* 8s. τοιασδέ τοι / ἀμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην, *HF* 841s. ἢ θεοὶ

costantemente all'opera nelle *Troiane*, e ancora (e significativamente) sul medesimo terreno della metaletterarietà, dell'intertestualità con Eschilo, della pregnanza del motivo trenodico e della straniante tonalità pindarica di alcune sezioni corali, e infine dell'intersezione culturale tra Apollo e Dioniso, di cui è sostanziato il personaggio di Cassandra.

Non stupisce, dunque, che nelle *Troiane* «there is very little direct quotation of Homer, or very little unambiguous poetic allusion to the Homeric texts»³¹¹, e che il portato allusivo si dispieghi piuttosto «in terms both of situational similarity and development, and also of

μὲν οὐδαμοῦ, / τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην) e di acquisire la norma etica del πάθει μάθος (*Pr.* 61s. καὶ τήνδε νῦν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἴνα / μάθη σοφιστῆς ὢν Διὸς νωθέστερος, *HF* 840s. γνῶ μὲν τὸν Ἥραος οἶός ἐστ' αὐτῶ χόλος, / μάθη δὲ τὸν ἐμόν); *l'Eracle* restituisce un'ulteriore inserzione allusiva nei confronti del *Prometeo* attraverso l'utilizzo del verbo συναμπέχω, *proton* in *Pr.* 521 (ἦ ποῦ τι σεμνόν ἐστὶν ὁ ξυναμπέχεις) e riproposto (unica occorrenza euripidea) in *HF* 1111s. πάτερ, τί κλαίεις καὶ συναμπίσχη κόρας, / τοῦ φιλτάτου σοι τηλόθεν παιδὸς βεβῶς; Significativo, si vedrà, il dato dei riscontri allusivi tra la monodia di Prometeo (*Pr.* 88-127) e quella di Ecuba nelle *Troiane* (vv. 98-152), tracciati con puntualità da Pattoni 1987, 193s.: che l'eco del dramma ascritto ad Eschilo affiori con tale produttività in due sole tragedie euripidee (peraltro verosimilmente in sequenza cronologica), potrebbe, forse, suggerire qualche considerazione in merito alla ricezione del *Prometeo* nell'ultimo ventennio del V sec. (a fronte della pervasiva, trasversale e costante presenza, nella filigrana delle tragedie euripidee lungo l'intero arco 431-405, dei testi di sicura paternità eschilea: cf. *l'appendix F* in Garner 1990, 213-219).

³¹¹ Davidson 2001, 66; il contributo passa in rassegna il tessuto omerico della *pièce*, restituendo esaustivamente il quadro dossografico ed inferendone che «as far as actual language is concerned, then, Euripides is certainly not, in the *Troades*, going out of his way to draw attention to details of the Homeric texts. Where he does, however, ally himself more closely with Homer, is in the more general area which we might call situational allusion» (68): nelle *Troiane* trovano drammatica realizzazione molte delle previsioni sulla fine di Ilio paventate dai personaggi iliadici (il 'catalogo' di lutti stilato da Ecuba in *Tro.* 474-499 si rivela tramato sul quadro iliupersico dipinto a tinte fosche da Priamo in *Il.* XXII 59-76: cf. Anderson 1997, 158, il quale rileva altresì la contiguità di contesto dei due discorsi, pronunciati sull'onda emotiva della perdita, rispettivamente, di Cassandra assegnata ad Agamennone, e di Ettore defunto), cui la frammentaria conservazione dei poemi del *Ciclo* non può del resto garantire «a much more complicated intertextual dynamic» (70). Nella seconda parte del contributo, Davidson indaga la possibilità di rinvenire un sostrato ideologico al modulo del *situational contrast*, proiettandolo sull'ἄγων λόγων tra Ecuba ed Elena in quanto espressione della tensione dialettica tra valori epico-eroici ed istanze intellettuali dell'Atene di V sec.: si tratta di una dialettica che Euripide riesce a rendere produttiva altresì sul piano delle scelte di poetica, nei καινοὶ ὕμνοι del I stasimo, attraverso cui la componente del lamento femminile, presente ma non preponderante nell'*Iliade*, assume nel trapasso al genere tragico un'indubbia centralità espressiva; lo studioso ne conclude che «while we can still validly say that in the *Troades* Euripides is setting off the epic past against the tragic present, he is at same time offering an impassioned footnote [...] to the *Iliad* itself» (79).

situational contrast»³¹²: se l'affioramento intertestuale maggiormente significativo, condotto attraverso la metafora del καλύπτειν della nera morte, illumina lo stridente contrasto tra l'empio assassinio dell'anziano, inerme Priamo (*Tro.* 1315s. μέλας γὰρ ὅσσε κατεκάλυψε / θάνατος ὅσιος ἀνοσίαις σφαγαῖσιν) e l'uccisione in battaglia di un guerriero (Erimante per mano di Idomeneo, in *Il.* XVI 350 θανάτου δὲ μέλαν νέφος ἀμφεκάλυψεν), è nel lamento monologico di Ecuba sul cadavere di Astianatte (vv. 1156-1250³¹³) che Euripide dispiega, attraverso il pregnante *medium* metaforico dello scudo di Ettore³¹⁴, una strategia

³¹² *Ibid.* 70. Solo in parte differente l'approccio alla questione da parte di Di Benedetto (in Di Benedetto-Cerbo 1998, 5-17): le *Troiane* drammatizzano il modulo formulare iliadico ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (4x nell'*Iliade*: XIX 301, XXII 515, XXIV 722, 746), dando compimento alla «forte attesa di morte nell'*Iliade*» (9), e certamente il confronto col poema omerico «punteggia il testo delle *Troiane* in modo sistematico» (13); nella tessitura del personaggio di Andromaca, in particolare, i riusi iliadici (in netta prevalenza dal VI libro, in una costante tensione nostalgica verso Ettore) garantiscono la tenuta di «un confronto competitivo, con l'autore più recente che gareggia con il modello» (14), ed è il modulo allocutivo il veicolo privilegiato dell'intenzione imitativo/allusiva: la profezia di Ettore in *Il.* VI 454s. ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων / δακρυέεσσαν ἄγεται è ormai realtà per Andromaca in *Tro.* 577 Ἀχαιοὶ δεσπότηι μ' ἄγουσιν, e l'invocazione al marito al v. 587 μόλοις, ὦ πόσις, μοι realizza le previsioni di *Il.* VI 462s. (con l'omerico νέον ἄλγος riecheggiato da Ecuba al v. 596 ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται), ma l'affioramento allusivo a maggiore coefficiente letterario è costituito dalla sequenza quadripartita all'interno dell'apostrofe dei vv. 673s. σὲ δ', ὦ φίλ' Ἔκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι / ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία μέγαν, evidente rielaborazione di *Il.* VI 429s. Ἔκτορ, ἀτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ / ἦδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης (per l'individuazione del portato intertestuale di questi versi cf. le considerazioni di Di Benedetto, *ibid.* 197 n. 189: nel segnalare le precedenti *variationes* euripidee, in *Hclid.* 229s. e *Hec.* 281, sulla celebre sequenza iliadica, lo studioso nota come «da una tragedia all'altra la distanza dal modello si accresce. Alla fine, nel verso delle *Troiane* a tre termini caratteristici della idealità aristocratica tradizionale si aggiunge, come elemento volutamente disomologo, un elemento moderno quale è il termine ξύνεσις»). Di semplice «consonanza» parla infine Di Benedetto (*ibid.* 15) nel raffrontare *Tro.* 1186ss., l'allocuzione patetica di Ecuba al cadavere di Astianatte, intrisa di rimpianto per il fanciullo cui è stato negato di τυγχάνεσθαι ἦβης, con *Il.* XXIV 726ss., il γόος di Andromaca sul cadavere di Ettore, in cui la morte prematura del figlio è angosciosamente prevista, e figurata nell'immagine di una ἦβη irraggiungibile (vv. 727s. οὐδέ μιν οἶω / ἦβην ἴξεσθαι).

³¹³ Con il Coro che, dal v. 1215, tenta invano di porsi come interlocutore antifonale di un *kommos*, in un ruolo subalterno, fino poi ad assumere le funzioni di ἔξαρχος ai vv. 1226-1230, 1235ss.: v. *supra* pp. 25ss.; sui caratteri retorico-stilistici del monologo di Ecuba cf. il fondamentale Battezzato 1995, 153-156: del resto, «l'assunzione dei vari temi del *threnos* nel monologo non avviene senza una rielaborazione profonda: uno dei temi più tipici, quello della morte prematura che viene piantata dai vecchi, che si aspettavano di morir prima, viene caratteristicamente inserito in un gioco di rovesciamenti e attese perversamente realizzate» (154).

³¹⁴ Sulla connotata valenza simbolica dello scudo di Ettore (arma rappresentativa dell'antonomastico difensore di Troia, ma non solo: cf. ai vv. 1136s. l'enfasi sull'effetto terrorizzante dell'ἄσπις χαλκόνωτος dell'eroe troiano)

allusivo/contrastiva e metaletteraria di ampio respiro («epic self-reflexivity», secondo la definizione di Segal 1993, 32), che sull'ipotesi iliadica, e dunque sul modulo della «epic commemoration» (30) dell'eroe caduto (i lamenti di Andromaca e di Ecuba su Ettore in *Il.* XXII 431-436, 477-514, XXIV 725-745, 748-759), una volta svuotato dei requisiti eroici e rifunzionalizzato (nelle insistite allocuzioni ad Ettore) «into icons of loss and absence», innesta il paradigma tragico del *θρήνος* per il fanciullo morto; già dalla sua prima apparizione in scena, in braccio ad Andromaca ἀπήνης νότοισι (v. 572), Astianatte viene investito del destino paterno (col termine ἀπήνη, 6x in *Il.* XXIV, è designato il carro su cui Ettore è riportato a Troia da Priamo³¹⁵), ed il compianto funebre tributatogli si alimenta di sistematici riferimenti al padre, cui pure è assimilato lo scudo, oggetto (personificato) di una allocuzione di sostenuto tessuto retorico³¹⁶ (e di matrice epinicia: vv. 1221ss. σὺ τ', ὦ ποτ' οὐσα καλλίνικε, μυρίων / μήτηρ τροπαίων, Ἕκτορος φίλον σάκος, / στεφανοῦ· θανῆ γὰρ οὐ θανοῦσα σὺν νεκρῷ), che sostanzia quella che si potrebbe definire una 'imagery dell'assenza', produttiva sino al termine della *pièce* (nell'ossessivo *refrain* sull'ἀφάνεια di Troia e dei suoi abitanti: cf. vv. 1244 ἀφανεῖς ἄν ὄντες οὐκ ἄν ὑμνηθεῖμεν, 1292 ἄπολις ὄλωλεν οὐδ' ἔτ' ἔστι Τροία, 1322 ὄνομα δὲ γὰρ ἀφανὲς εἶσιν): l'assenza stessa di Ettore, cioè, parrebbe metaforizzare la distanza tra l'*epos* (pur affiorante, in 'iliadica' filigrana, nella seconda parte del dramma) e la dimensione trenodica dell'universo espressivo delle *Troiane*,

cf. Dyson-Lee 2000, 22: «for Andromache the shield seems so close to Hector as almost to stand for him, [...] while for the audience it prepares for the way in which Hecuba will see her own son Hector in his shield»; l'associazione tra lo scudo ed il figlio dell'eroe, destinato a ripercorrerne le gesta, aveva avuto consacrazione letteraria nell'*Aiace* sofocleo (vv. 574-577 ἀλλ' ἀντό μοι σὺ, παῖ, λαβὼν τοῦπώνυμον / Εὐρύσακες, ἴσχε διὰ πολυρράφου στρέφων / πόρπακος ἐπτάβοιον ἄρρηκτον σάκος / τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοῖν' ἐμοὶ τεθάπεται), e l'allusiva *variatio* euripidea gioca sul differente destino dei due fanciulli: «Eurysakes is a boy with a future: he may be expected to take his father's place [...]. Thus the burial is for Astyanax, whose being is likewise determined solely by his father's qualities, a grim travesty of the inheritance of Eurysakes» (26).

³¹⁵ Pari la frequenza di impiego (6x in *Il.* XXIV), ad indicare il medesimo carro, del sostantivo ἄμαξα. Cf. Davidson 2001, 72: «there is an added poignancy, then, in the *Troades*, for a cart to be the conveyance for Hector's widow, fatherless son and empty armour. This same armour itself has been put by Achilles on to *his chariot* at *Il.* XXII 399. Hector's shield, moreover, becomes the bier for the dead Astyanax».

³¹⁶ Ottimo Segal 1993, 31: «the metaphorical "mother" fuses family life with war, as the surrogate human mother invests the inanimate weapon with maternity. The trophy of victory is also the tomb of the defeated warrior's son, and monument itself seems to be involved in his dead».

che all'epica (odissiaca) allude (in questo caso senza svuotarla, ma anticipandone la genesi³¹⁷) attraverso il personaggio di più emblematico portato metaletterario³¹⁸ ed intertestuale nella tragedia, la profetessa Cassandra, «*female version of Teiresias*»³¹⁹ e ‘figura’ dell'omerica Circe nei tetrametri trocaici catalettici³²⁰ dei vv. 427-443, in cui l'annuncio delle future peripezie di Odisseo è scopertamente tramato sui libri X (vv. 488-540, con le istruzioni della maga all'eroe in merito alle modalità della κατάβασις), XI (vv. 100-137: l'anima di Tiresia predice ad Odisseo un ἀργαλέος νόστος) e XII (vv. 37-140: nuove istruzioni di Circe sulle Sirene, su Scilla e Cariddi, sulle vacche del Sole) dell'*Odissea*. Sintomatico, all'interno di questa sezione ‘odissiaca’ delle *Troiane*, un ulteriore inserto di metaletterarietà allusiva, nella ripresa della tessera eschilea οὐκ οἶδεν οἶα (utilizzata da Cassandra in riferimento ad Agamennone in *Ag.* 1228) ad opera della profetessa medesima in *Tro.* 431 (δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἶα νιν μένει παθεῖν: il biasimo è diretto verso Odisseo): la creazione euripidea intrattiene col modello un dialogo allusivo di indole contrastiva, il cui affioramento più esplicito, la dismissione delle bande sacre ad Apollo (*Ag.* 1267 ἴτ' ἐς φθόρον· πεσόντα γ' ᾧδ' ἀμείβομαι, *Tro.* 453s. ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ' οὔσ' ἀγνή χροά / δῶ θοαῖς αὔραις φέρεσθαί σοι τάδ', ᾧ μαντεῖ' ἄναξ), misura il profondo scarto tra la μάντις ispirata di Eschilo e la ἱέρεια apollinea/μαινῶς bacchica di Euripide³²¹. Assodate ormai le

³¹⁷ È quanto afferma Battezzato 2005a, 90 in merito alla valenza metaletteraria delle profezie di Cassandra: «Odysseus is absent from the stage; Cassandra's prophecy is futile, and leaves untouched the traditional story. Odysseus will still need to hear the instructions from Circe and Teiresias».

³¹⁸ A proposito dell'aposiopesi pronunciata da Cassandra in *Tro.* 383ss., Croally 1994, 245s. rileva, nella tonalità complessiva della *rhexis* della sacerdotessa, una presunta strategia euripidea di consapevole e programmatico svuotamento dei contenuti dell'epica, condotta «by concentrating on the effects of the absence of the Greeks from their homes [...] and by ignoring the conventional advantages and glory issuing from military victory»: una volta obliterato lo spazio tematico dell'*epos*, ne emerge con nuova e dirompente autorità il «tragic discourse».

³¹⁹ Battezzato 2005a, 90.

³²⁰ L'utilizzo dei tetrametri trocaici costituisce un recupero arcaizzante, da parte di Euripide, di un tratto espressivo eschileo: la prima attestazione si ha nell'*Eracle* (in cui è già utilizzato in sticomitia ai vv. 855ss.: peraltro si tratta della scena tra Iris e Lissa, e dunque il metro pare assecondare l'intenzione arcaizzante complessiva, nella ripresa del prologo del *Prometeo Incatenato*).

³²¹ Passare in rassegna l'imponente bibliografia su Cassandra personaggio tragico, e sulla ‘riscrittura’ euripidea, nelle *Troiane*, della scena dell'*Agamennone*, esula dagli obiettivi del presente lavoro: si sono dunque presi in considerazione esclusivamente i contributi che segnalano procedimenti formali ed intertestuali produttivi, all'interno della strategia poetica di Euripide, ai fini della creazione di un terreno allusivo nei confronti del modello di Eschilo; a fronte, dunque, di numerosi studi sulla funzionalità drammaturgica del singolo episodio nell'economia della *pièce* (cf. e.g. Papadopoulou 2000, che della scena di Cassandra analizza puntualmente moduli espressivi e struttura, trascurando d'altra parte l'ipotesto eschileo e le implicazioni metaletterarie

consonanze sul terreno della strutturazione dei rispettivi episodi, con l'alternanza tra metri lirici (a base docmiaco-giambica³²²) e trimetri a marcare il passaggio dal momento della visione/possessione alla sezione argomentativa³²³ nella modulazione dialettica di Cassandra

dell'imeneo tragico, e dunque precludendosi una delle dimensioni costitutive delle *Troiane*: la conclusiva individuazione, a p. 527, delle categorie del «'radiant vigour'» della profetessa/menade, «which spreads its light on the Trojan side, giving to it an everlasting glorification» e del complessivo «'ironic optimism'» della tragedia restituisce, evidentemente, una porzione circoscritta della complessità concettuale e della densità letteraria della *pièce* e del personaggio di Cassandra al suo interno), si è preferito orientarsi, per un quadro dossografico possibilmente 'calibrato' (sebbene inevitabilmente incompleto), su contributi in cui il raffronto Eschilo-Euripide venga esplicitamente segnalato e confortato anche in rapporto alla precedente tradizione letteraria su Cassandra (in uno spettro che da Mason 1959, 84-93 conduce ad Aéliion 1983, II 217-233, sino alle rassegne di Neblung 1997, 21-34, 39-58, 68-72 e Mazzoldi 2001, 180-244, lavoro, quest'ultimo, esaustivo, corredato peraltro di un'ampia sezione sul *Peana* 8a di Pindaro e sui frammenti dell'*Alessandro* di Euripide: vi si farà pertanto sovente riferimento, specie in merito al lessico della divinazione e alle connotazioni mantico-sacerdotali della Φοίβου παρθένης) e a questioni più specificamente legate a moduli espressivi ed istanze metaletterarie (cf. Pertusi 1952, 265s.; Seaford 1987, 128; Rehm 1994, 43-49, 128-135; Croally 1994, 228-231; Loraux 2001, 122-137).

³²² Sui metri impiegati da Cassandra nell'amebeo lirico-epirrematico di *Ag.* 1072-1177 cf. Fraenkel 1950, *ad l.*, Denniston-Page 1957, 233ss.; la *facies* metrica dell'imeneo di Cassandra in *Tro.* 308-340 è descritta da E. Cerbo in Di Benedetto-Cerbo 1998, 270s.

³²³ Il procedimento euripideo di *variatio* rispetto al precedente eschileo è da Di Benedetto 1971, 54-59 ricondotto ad un modulo di strutturazione del personaggio tragico che prevede l'alternanza di un momento emotivo-passionale e di un momento di lucida, consapevole e talvolta paradossale razionalità (cf. *ibid.* 5-102: lo studioso rinviene peraltro, nella modulazione della Cassandra delle *Troiane*, i sintomi di una «atrofizzazione del modello»): più recentemente lo stesso Di Benedetto (in Di Benedetto-Cerbo 1998, 45-54) rimarca «il gusto tragicamente euripideo della provocazione intellettuale» (52) nella capziosità dell'argomentare di Cassandra, le cui istanze dimostrative (v. 365 δείξω) sono evidentemente estranee alla profetessa di eschilea memoria, nella misura in cui (vv. 365-405) il personaggio euripideo «non rivela cose ignorate da altri, ma invece interpreta fatti già noti, per estrarne un significato nuovo»; interessanti, in una direzione non dissimile, gli interrogativi posti da Croally 1994, 230s.: «how, then can we explain the fact that Euripides' Cassandra denies a mythical fact normally accepted as given? Whose truth is being questioned? Cassandra's? That of Aeschylus? Of myth? Of Euripides?»; l'attitudine critica nei confronti dell'ἀλήθεια, portato intellettuale della sofistica, parrebbe dunque marcare la rivisitazione euripidea di un personaggio che mito e letteratura tragica consegnavano quale paradigma di una veridicità divinamente sancita: «in Cassandra, then, we can observe the uneasy relation of Euripides' *Troades* to its literary and mythical past: newly equipped with (sophistic) paradoxical instincts, she exploits her main mythical characteristic to question the truth of myth». Per tornare, in conclusione, alla Cassandra eschilea, il passaggio dall'estasi visionaria lirica all'andamento prosastico dei trimetri si compie all'insegna di un «tentativo di mediare la propria chiaroveggenza, di calarla in una dimensione razionale e pertanto intelligibile» (Mazzoldi 2001, 184): con i vv. 1183ss. φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων / καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμως ἔχνος κακῶν / ῥινηλατούση τῶν πάλαι πεπραγμένων, la μάντις si appella, a garanzia del proprio statuto di

(ἐξάριετον di Agamennone in *Ag.* 954s. αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάριετον / ἄνθος, στρατοῦ δῶρημ', ἐμοὶ ξυνέσπετο ed in *Tro.* 249 ἐξάριετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἄναξ), costituiscono ormai salda acquisizione critica altresì le profonde differenze tra i due episodi, in merito alle prerogative attribuite al personaggio, alla tonalità e al contenuto delle profezie, alla natura del rapporto della giovane ἔνθεος con il nume tutelare Apollo e con l'ἄναξ Agamennone, alla desintonizzazione, infine, nei confronti del Coro e degli altri personaggi; la connotazione lessicale³²⁴ si configura come il vero contrassegno della caratterizzazione di Cassandra, profetessa apollinea in tutto e per tutto in Eschilo, παρθένος λάτρις di Apollo (ὁ φίλτατος θεῶν in *Tro.* 450s.), eppure costantemente assimilata ad una menade βακχεύουσα, in Euripide: se il campo semantico-lessicale della μαντεία e della visione³²⁵ punteggia inequivocabilmente la *facies* linguistico-espressiva della Cassandra dell'*Agamennone*³²⁶, certificando il legame «stretto e contrastato»³²⁷ della giovane col dio μάντις suo distruttore (in un crescendo climatico di coinvolgimento estatico, per cui l'invocazione/evocazione ὦπολλων ὄπολλων, al secondo verso nella prima coppia strofica dell'amebeo, passa al primo verso nella seconda, seguita dal modulo allocutivo ἀγυῖατ', ἀπόλλων ἐμός, con la figura etimologica resa esplicita al v. 1082 ἀπόλεσας γὰρ οὐ μόλις τὸ δεύτερον: lo spogliarsi delle insegne apollinee, paramenti amaramente καταγέλωτα, si configura come l'ἀκμή patetica della vicenda³²⁸) e determinando altresì la tonalità

profetessa veritiera, alla μαρτυρία del Coro (nella stessa direzione ἐκμαρτύρησον al v. 1196 e μαρτυρήτέ μοι al v. 1317).

³²⁴ Di grande utilità, in questo senso, l'*Appendice* finale, dedicata al lessico mantico, in Mazzoldi 2001, 285-289.

³²⁵ Su cui vd. Aélion 1983, II 221 n. 31: vi sono riportate le occorrenze dei termini della famiglia di μάντις e di θέσπις nell'*Agamennone*. Lo statuto di visione profetica delle rivelazioni di Cassandra è sostenuto da un impianto espressivo che prevede l'uso sistematico del tempo presente e un ampio utilizzo della deissi: cf. Mazzoldi 2001, 187s.

³²⁶ Dal punto di vista dell'atmosfera evocata e del registro lessicale utilizzato, il III stasimo anticipa la connotazione 'mantica' dell'episodio di Cassandra: la preveggenza del Coro (v. 978 μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά) segna il soccombere della φρήν agli organi controllori delle facoltà irrazionali (v. 977 καρδία, v. 992 θυμός, v. 995 σπλάγχνα, v. 997 κέαρ), per cui i presagi «non possono diventare λόγος» (Mazzoldi 2001, 182); nel caso di Cassandra, all'opposto, μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί (v. 1084), e ne scaturisce la μαντεία fatica.

³²⁷ Mazzoldi 2001, 20: la studiosa rileva inoltre come le bende e le insegne oracolari che Cassandra si strappa di dosso in *Ag.* 1264-1268 vengano connotate come μαντεῖα e χρηστηρία, con allusione pertanto «ad una sacralità che non ha attinenza con il sacerdozio».

³²⁸ I vv. 1264-1276 ridisegnano la parabola di una 'consacrazione mantica' che ha sortito l'unico effetto di ἄτης πλουτίξειν (v. 1268) Cassandra, oltraggiata (vv. 1273s. καλουμένη δὲ φοιτὰς ὡς ἀγύρτρια / πτωχὸς

desintonizzata dell'interlocuzione proposta da Clitemnestra e dal Coro³²⁹, la sacerdotessa euripidea (nella trilogica e coerente continuità che dall'*Alessandro* porta alle *Troiane*³³⁰) dispiega la propria identità, ben prima dell'ingresso in scena, già nel prologale appellativo di παρθένος δρομάς³³¹ (*Tro.* 41s.), e la violazione della sua ἀγνεία³³², ascritta all'ἀσέβεια di Agamennone (v. 43 τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπὼν τό τ' εὐσεβές) colpito da freccia d'amore

τάλαινα λιμοθνής ἠνεσχόμην) ed ora ripagata dal dio μάντις con la morte (vv. 1275s.); sull'*imagery* apollinea della scena cf. Loraux 2001, 129 n. 57.

³²⁹ Che nel linguaggio di matrice mantica di Cassandra scorgono piuttosto una θεία μανία: la reazione della regina al silenzio della ξένη (v. 1064 ἦ μαινεταιί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν) sembra riecheggiata dal Coro al v. 1140 φρενομανής τις εἶ θεοφόρητος: cf. Mazzoldi 2001, 213; l'effettiva impossibilità di interazione dialogica tra la profetessa ed il Coro non impedisce ad Eschilo di perseguire una strategia poetica che prevede la menzione, di pregnante valenza metamusicale, dei νόμοι ὄρθιοι al v. 1153: vd. *supra* pp. 44s.

³³⁰ Già nella *pièce* d'esordio della trilogia troiana Cassandra (la cui rilevanza drammatica nell'*Alessandro*, limitatamente ai frammenti pervenuti, emerge come un dato ineludibile, specie in relazione all'ἀναγνωρισμός di Paride e alla profezia sulle rovinose conseguenze della sua riammissione a palazzo: la trattazione di Mazzoldi 2001, 138-165, nel discutere i tentativi di integrazione dei frammenti papiracei e nel proporre l'attribuzione all'*Alessandro* dei fr. *inc. fab.* 867 e 1082 K., si configura peraltro come ben più di un aggiornato *status quaestionis*) sembrerebbe presentare già scoperti i connotati di bacchica μαινάς (cf. fr. 62e 1s. K.]ης ἤκουσ' ἔπος [/ β]ακχεύει φρένα[) e di sacerdotessa apollinea (cf. fr. 62g K. ἄκραντα γὰρ μ' ἔθηκε θεσπίζειν θεός, / καὶ πρὸς παθόντων κὰν κακοῖσι κειμένων / σοφὴ κέκλημαι, πρὶν παθεῖν δέ, μαινομαι, e fr. *inc. fab.* 867 K. ἀλλ' ἄγχιμος γὰρ ἦδε Φοβεία γυνή, in cui il riferimento alla sposa di Febo ben si attaglia alla caratterizzazione di Cassandra che emerge dalla trilogia troiana); cf. anche Scodel 1980, 69ss., sull'*imagery* bacchica che scandisce le apparizioni del personaggio dall'*Alessandro* alle *Troiane*; di opposto parere Meridor 1989, 26ss., che sulla presunta discontinuità nella caratterizzazione del personaggio lungo le due *pièce* si appoggia per asserire l'infondatezza della teoria trilogica per i drammi euripidei del 415: «Cassandra's untraditional sacred virginity, carefully stressed in the introductory soliloquy of the *Troades*, cannot have been acquired between the end of the first play (where Cassandra already is a "Cassandra", i.e., punished by Apollo) and the beginning of the third (where she is neither)» (28).

³³¹ La 'corsa' del delirio (menadico) configura la prima caratterizzazione di Cassandra (per apollinea sanzione: vv. 41s. ἦν δὲ παρθένον / μεθηῆκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ) e torna, significativamente, all'annuncio della sua entrata in scena (vv. 307 μαινάς θοάζει δεῦρο Κασάνδρα δρόμῳ): agisce peraltro, nell'accostamento tra δρομάς (e δρόμος) e Κασάνδρα, un'evidente attenzione agli effetti fonici.

³³² Mazzoldi 2001, 21 rileva come la consacrazione di Cassandra ad Apollo, con ciò che ne risulta implicato sul piano dell'inviolabilità sacerdotale, detenga nelle *Troiane* lo statuto di γέρας, secondo quanto asserito da Ecuba nella parodo (cf. vv. 252s. ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ᾧ γέρας ὁ / χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζῶαν;), giusto prima di un'ulteriore, esplicita attestazione dell'ufficialità del ruolo cultuale della λάτρις Cassandra, invitata dalla madre a gettare ζαθέους κλη- / δας καὶ ἀπὸ χροῦς ἐνδυ- / τῶν στεφῶν ἱεροὺς στολομούς (vv. 256ss.): ecco che, inevitabilmente, l'enfasi è da Euripide veicolata sull'empietà di un'unione segreta e adulterina (v. 251 λέκτρον σκότια νυμφευτήρια).

nei confronti della vergine ἔνθεος³³³ (v. 255 ἔρωσ ἐτόξευσ' αὐτὸν ἐνθέου κόρης), determina la tonalità del gesto di spoliazione dalle sacre insegne (vv. 451-454), intriso di un rimpianto (χαίρετε) che segnala la valenza contrastiva dell'allusione al precedente eschileo (*Ag.* 1267), giocata sulla ripresa scoperta dell'imperativo ἴτε. La sapiente strutturazione retorica dell'imeneo è tramata di riprese e corrispondenze in responsione³³⁴, e la pregnanza metaletteraria della menzione di Febo, nel contesto 'ctonio' dell'invocazione ad Ecate (v. 323) e in un inserto di *choral projection* di matrice dionisiaca³³⁵ (aperto dall'invito rituale πάλλε πόδα. / αἰθέριον ἄναγε χορόν· εὐὰν εὐοῖ, vv. 325s.), sigilla nel delirio di Cassandra un'alleanza paradossale tra Apollo e Bacco³³⁶ palese altresì agli occhi di Taltibio (vv. 408ss. εἰ μὴ σ' Ἀπόλλων ἐξεβάκχευεν φρένας, / οὐ τᾶν ἀμισθὶ τοὺς ἐμοὺς στρατηλάτας / τοιαῖσδε φήμαις ἐξέπεμπεσ ἄν χθονός) e di cui la stessa βακχεύουσα κόρη (così al v. 342 il Coro, al termine della *performance* coreutica) sembra avere piena consapevolezza (vv. 366s. ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὅμως / τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων³³⁷), fino allo spαραγμός delle insegne apollinee (v. 453 ἴτ' ἀπ' ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς).

³³³ Le cui bacchiche referenzialità dovrebbero, piuttosto, creare imbarazzo agli Achei: αἰσχύνα Ἀργείοισιν è, a detta di Ecuba, Cassandra ἐκβακχεύουσα ai vv. 169ss., a conclusione della I strofe della parodo.

³³⁴ Cf. l'analisi di Biehl 1989, *ad l.*

³³⁵ Cf. Henrichs 1996, 54 n. 17; 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: l'insistenza, in particolare, sull'area semantica della luce (evidentemente emanata dalle fiaccole: vv. 309s. φλέγω λαμπάσι, vv. 320s. ἀναφλέγω πυρὸς φῶς / ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν) «suggerisce il ruolo della componente fotonica nell'estasi dionisiaca e il suo potere di stimolo».

³³⁶ 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'esaustiva disamina della Cassandra baccante nelle *Troiane*, rileva infine la produttività della caratterizzazione bacchica della profetessa all'interno dell'intera produzione euripidea (*Hec.* 121, 676s.; *El.* 1032; *IA* 757s.), 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).

³³⁷ Il passaggio dalla frenesia dei docmi al parlato dei trimetri non interrompe, in un primo momento (vv. 353-360), il flusso divinatorio sui βασιλικοὶ γάμοι, a cui ancora presiede Apollo (v. 356 εἰ γὰρ ἔστι Λοξίας), garante altresì degli oracoli rivelati nell'inserto profetico in tetrametri trocaici (vv. 428: ποῦ δ' Ἀπόλλωνος λόγου . . . ; si domanda Cassandra in merito alla futura sorte della madre).

Campo allusivo e metatestuale di singolare produttività nella definizione del rapporto fra *Troiane* ed *Agamennone* sul terreno della strutturazione del personaggio di Cassandra, il motivo del «tragic wedding»³³⁸ definisce lo spazio di un raffinato confronto tra Euripide ed Eschilo: l'imeneo che, intonato per le nozze di Paride αἰνόλεκτρος, Troia è costretta a rimodulare³³⁹ in un πολύθρηνος ὕμνος (*Ag.* 699-716), viene effettivamente performato da Cassandra nelle *Troiane*³⁴⁰, ed il personaggio euripideo sembra percorso da una costante tensione alla realizzazione/esplicitazione (simbolica, fatica, coreutica ed epidittica) della 'sommersa' mappa di allusioni al tema delle nozze di morte³⁴¹ di cui è punteggiata l'*imagery* dell'*Agamennone*. Le λαμπάδες rituali brandite dalla menade (*Tro.* 308s.) 'materializzano' il fuoco dell'ispirazione profetica apollinea che, veicolo simbolico della matrice erotica della possessione³⁴², si 'avventa' sulla profetessa eschilea (*Ag.* 1256 παπαῖ· οἶον τὸ πῦρ· ἐπέρχεται δέ μοι); i 'velati' (ἐκ καλυμμάτων, *Ag.* 1178) riferimenti di Cassandra, nella sequenza lirico-estatica, al matrimonio/morte tra Agamennone e Clitemnestra (sul terreno metaforico del τέλος³⁴³), le connotazioni trenodico-nuziali della figura dell'ἄηδών (evocata dal Coro in relazione al νόμος ἄνομος intonato dalla μάντις), la similitudine con cui

³³⁸ Si tratta, com'è noto, del titolo del fondamentale Seaford 1987: il breve paragrafo dedicato al rinvenimento, nell'*Agamennone*, di affioramenti allusivi al motivo della «grotesque union in death of Agamemnon and Cassandra» (127), si conclude con un opportuno rimando alle *Troiane* e alla drammatizzazione, nell'imeneo trenodico, di ciò che in Eschilo era «implicit allusion»; su genesi e sviluppi del modulo tragico dell'imeneo trenodico cf. Neri 2003, 426s., esaustivo altresì nei riferimenti bibliografici.

³³⁹ Cf. Neri 2003, 426. Sulla valenza metamusicale del participio μεταμανθάνουσα vd. *supra* p. 39.

³⁴⁰ Della profonda desintonizzazione degli astanti (Ecuba ed il Coro) rispetto al rituale imenaico (del quale non vengono colte le profonde implicazioni trenodiche) è misura l'affermazione della regina (in parte un riecheggiamento del Coro eschileo) ai vv. 351s. ἐσφέρετε πεύκας, δάκρυά τ' ἀνταλλάξατε / τοῖς τῆσδε μέλεσι, Τρωάδες, γαμηλίους.

³⁴¹ Cf. Seaford 1987, 128: nel notare come la scena di Cassandra sia percorsa da una «sustained evocation of the negative elements in the situation of a bride», lo studioso passa in rassegna motivi e immagini evocativi del rituale matrimoniale; vd. anche Rehm 1994, 43-58.

³⁴² Cf. Rehm 1994, 45: «punished for denying children to Apollo (1208), Cassandra is "taken" by prophecy as she was by the god»; sulla valenza erotica dell'immagine del fuoco vd. *ibidem* 173 n. 13.

³⁴³ Cf. Seaford 1987, 127: l'invocazione di Clitemnestra (v. 973) a Ζεὺς τέλειος (la cui associazione con il τέλος matrimoniale è ben attestata: cf. *ibidem* n. 210) mostra come «the death of Agamemnon is envisaged as a kind of marriage», e l'ambivalenza semantica di τέλος si rivela ancora produttiva nel tentativo di Cassandra di 'significar per verba' la visione dell'assassinio di Agamennone: vv. 1107 ἰὸ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς; e 1109 πῶς φράζω τέλος; Rehm 1994, 45s. segnala inoltre le referenzialità, ad un tempo 'nuziali' e funeree, del bagno lustrale attraverso cui Clitemnestra, τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν / λουτροῖσι φαιδρύνασα (vv. 1108s.), «also resembles a wife dutifully (if ironically) washing her husband's corpse before burial».

Cassandra scopertamente assimila il suo profetare in trimetri (v. 1183 οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων) ad una sposa che dismette il velo (vv. 1178s., con riferimento al rito degli ἀνακαλυπτήρια), la finale assimilazione dell'ingresso della reggia alle Ἴδου πύλαι³⁴⁴ (v. 1291), disegnano una sapiente ed evocativa architettura di *imagery* nuziale: a fronte di tale modello, la strategia allusiva euripidea, di scoperta indole contrastiva, è condotta nelle *Troiane* 'forzando' piuttosto il paradosso e l'ironia³⁴⁵, su un tessuto linguistico che lungo l'intera scena di Cassandra dispiega un sistematico utilizzo di terminologia afferente alla radice di γαμέω (dispiegata con particolare densità nella 'formularità' nuziale dell'imeneo³⁴⁶) e a campi semantici attigui, quali λέχος-λέκτρον³⁴⁷. Il precedente eschileo trova un esplicito affioramento nel modulo del «marriage to death»³⁴⁸, di cui la μαινάς Cassandra si appropria attraverso la pregnante ripresa dell'immagine di Ade come sede delle nozze con Agamennone (*Ag.* 1291 Ἴδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω, *Tro.* 445 ἐς Ἴδου νυμφίῳ γημώμεθα), ma è nella sussunzione della natura demoniaca dell'Elena-Erinni dell'*Agamennone* che il personaggio euripideo si arricchisce di una dimensione allusiva inedita: è Apollo a sancire che ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ (iperbole ironica al v. 358) sposerà Cassandra con un matrimonio Ἐλένης δυσχερέστερος (vv. 356s.), e la scerdotessa non esita ad annunciarsi, per la casa di Argo, come μία τριῶν Ἐρινύς (v. 457), attivando una pregnante intertestualità con la νυμφόκλαυτος Ἐρινύς che in *Ag.* 744-749 metaforizza l'arrivo di Elena a Troia ancora sul tessuto di *imagery* delle nozze di morte.

La Cassandra eschilea riappare poi, ancora per via allusiva, nell'ardita e rara³⁴⁹ metafora del θριγκὸς κακῶν con cui l'Ecuba delle *Troiane*, nel proporre un catalogo delle proprie sciagure, ne segnala il culmine nel futuro da schiava in Grecia (vv. 489s.): il ruolo del ποινάτωρ πατρός Oreste è profetizzato, nell'*Agamennone* (vv. 1280-1283), dalla μάντις

³⁴⁴ Felice la sintesi di Rehm 1994, 49: «arrival and death, marriage and murder, the portals of the house and the gates of Hades – these are the foci of Cassandra's inspired perceptions».

³⁴⁵ Allo σκότιον λέχος (cf. v. 252) che definisce il futuro concubinaggio di Cassandra in Grecia (ironicamente denotato come un matrimonio) fa riferimento Taltibio al v. 420, utilizzando l'astratto νόμφευμα.

³⁴⁶ Vd. la modulazione del μακαρισμός: vv. 311ss. μακάριος ὁ γαμέτας / μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις / κατ' Ἴργος ἅ γαμουμένα.

³⁴⁷ Mazzoldi 2001, 75 n. 193 rileva come lungo l'intero episodio di Cassandra (vv. 308-461) la radice γαμ- si riveli produttiva in 13 casi, ed in 4 il nucleo semantico λέχος-λέκτρον: singolare lo statuto di eccezionalità di γαμέω e del sostantivo γάμοι nelle *Troiane*, nel denotare il matrimonio illegittimo.

³⁴⁸ Il titolo dello studio di Rehm 1994 ben sintetizza il motivo, topicamente tragico, della paradossale associazione tra nozze e morte.

³⁴⁹ Cf. *supra* p. 56 n. 333.

veggente come il ritorno del φυγάς che κάτεισιν ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις, quelle stesse ἄται che Clitemnestra accusa Agamennone di aver introdotto in casa (vv. 1523s. οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην / οἴκοισιν ἔθηκ'); e che il Coro delle *Troiane* rifunzionalizza, in posizione enfatica (v. 530 δόλιον ἄταν, a chiusa della strofe del I stasimo), a designare la rovina di Troia caduta per l'inganno del cavallo.

Di differente tenore, al limite forse dell'omaggio citazionistico, la ripresa, in *Tro.* 885 (ὄστις ποτ' εἶ σύ), dell'*incipit* dell'«inno a Zeus» (*Ag.* 160 Ζεὺς ὄστις ποτ' ἐστίν), profondamente decontestualizzata e privata di un adeguato tessuto culturale: il secondo emistichio del verso (δυστόπαστος εἰδέναι) ricorda, peraltro, un'ulteriore formulazione eschilea dell'imperscrutabile volontà di Zeus (*Suppl.* 93ss. δαῦλοι γὰρ πραπίδων / δάσκιό τε τείνου- / σιν πόροι, κατιδεῖν ἄφραστοι); sembra dunque all'opera, nella straniata preghiera di Ecuba in *Tro.* 884-888, una strategia di 'giustapposizione definitiva', la cui matrice culturale (trattandosi di un *locus* carico di pregnanti valenze extratestuali e paradigmatico della 'letterarietà' delle *Troiane*) verrà presa in esame nel capitolo successivo, dedicato alla questione dell'ἦθος religioso della tragedia.

La possibilità di rinvenire un repertorio di *situational allusions* che, sul comune terreno tematico iliupersico, permetta di leggere le *Troiane* nella filigrana eschilea dell'*Agamennone* pare, almeno in certa misura, autorizzata da consonanze e scarti sul 'simile' che punteggiano il tessuto della *pièce*³⁵⁰: il procedimento si rivela produttivo altresì nel caso

³⁵⁰ Lo studio di riferimento rimane Aélion 1983, I 75-80: nell'inferire che «la tonalité générale des *Troyennes*, la leçon de morale qui s'en dégage sont les mêmes que celles d'*Agamemnon*» (77) la studiosa pare, d'altronde, eccedere il dato testuale, asserendo inoltre che il prologo delle *Troiane* detiene la medesima funzione drammatica della parodo dell'*Agamennone* nel rendere esplicita la ὕβρις di cui gli Achei si sono macchiati; tali accostamenti, forse eccessivamente meccanici, non obliterano del resto innegabili consonanze di ordine strutturale: gli eccessi a cui i Greci si abbandonano in terra troiana (*Ag.* 338-342, 525-528, 818-828; *Tro.* 15-17, 41-44), la messa in rilievo della sproporzione tra il rapimento di una donna ed una guerra che porta lutti e miserie senza fine (*Ag.* 62-67, 225-227, 447s., 686s.; *Tro.* 372s.), inoltre il dato della tempesta che l'araldo eschileo descrive in termini non dissimili da come essa viene progettata da Poseidone ed Atena nel prologo delle *Troiane*, in particolare nel motivo dell'unione tra due elementi 'nemici', il mare ed il fuoco, che congiurano (*Ag.* 650ss. ξυνώμοσαν γὰρ, ὄντες ἔχθιστοι τὸ πρῖν, / πῦρ καὶ θάλασσα) a determinare la distruzione della flotta achea (Atena, in *Tro.* 80-84, col fuoco della folgore di Zeus, e Poseidone con i flutti marini: ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεράνιον, / βάλλειν Ἀχαιοὺς ναῦς τε πιμπράναι πυρὶ. / σὺ δ' αἶ, τὸ σόν, παράσχεθ' Αἴγαλον πόρον / τρικυμίας βρέμοντα καὶ δίναις ἄλός).

dei *Persiani*, che per struttura drammaturgica ed incidenza del motivo trenodico avranno rappresentato un paradigma tragico da cui Euripide sembra aver tratto indubbia ispirazione³⁵¹.

Interessanti riscontri intertestuali emergono, per le *Troiane*, nei confronti del *Prometeo Incatenato*, ascrivito ad Eschilo ma di cui è tuttora *sub iudice* l'autenticità³⁵²: che la tragedia sia di paternità eschilea o, piuttosto, un prodotto letterario databile tra il 440 ed il 430 e non estraneo ad influssi della sofistica³⁵³, essa pare aver indubbiamente esercitato una particolare influenza sulla produzione euripidea degli anni intorno al 415, come mostrano altresì gli episodi di scoperta allusività nell'*Eracle*³⁵⁴; il riecheggiamento della monodia di Prometeo (*Pr.* 88-127) in *Tro.* 98-152 costituisce un pregnante affioramento di intertestualità sul più ampio terreno allusivo della modulazione del complesso monodia-parodo (per la quale il *Prometeo* pare, del resto, rappresentare un paradigma assai produttivo nella tarda produzione sofoclea ed euripidea³⁵⁵). La tensione patetica di Prometeo e di Ecuba, che scioglie la tensione

³⁵¹ La linea del pianto, in conseguenza della sciagura provocata dalla divinità, è veicolata da Atossa (come del resto, nelle *Troiane*, da Ecuba) e, in risposta, dal Coro (portatore di un sostrato culturale arcaico che implica la necessità di accettare con rassegnazione i mali inviati dagli dèi) nel primo stasimo (vv. 532-597: all'invocazione a Zeus segue la menzione del pianto delle donne, in particolare delle spose desiderose dei mariti; cf. *Tro.* 1060-1122, con in particolare l'invocazione a Zeus al v. 1063); a livello strutturale, poi, è da rilevare la profonda consonanza tra *Persiani* e *Troiane* nella modulazione del θρήνος lirico finale: il dialogo lirico tra Serse ed il Coro in *Pers.* 907-1077 è condotto secondo moduli espressivi tipici delle lamentazioni funebri; e centrale si ripropone il motivo del δαίμων (vv. 911s. ὡς ὁμοφρόνως δαίμων ἐνέβη / Περσῶν γενεᾷ, ma cf. anche 1005ss.) e dell'inconsapevolezza umana dei mali inviati dagli dèi; il commo tra Ecuba ed il Coro con cui si chiudono le *Troiane* (vv. 1287-1332) presenta il modulo allocutivo dell'invocazione disperata a Zeus (vv. 1288-1290 Κρόνιε, πρύτανι Φρύγιε, γενέτα / πάτερ, ἀνάξια τᾶς Δαρδάνου / γονᾶς, τὰδ' οἶα πάσχομεν δέδορκας; Il v. 1289 è espunto da Diggle 1981, assieme ai vv. 1295ss., 1299s.: si mantiene qui il testo trådito sulla scorta di Lee 1976): di nuovo, la linea vincente è quella del pianto, di fronte all'imprevedibilità dei mali che gli dèi mandano agli uomini.

³⁵² Per un recente rendiconto dello *status quaestionis* cf. l'*Appendix I* in Podlecki 2005, 195-200; lavori di riferimento rimangono Griffith 1977, Pattoni 1987, West 1990b, 51-72, Bees 1993, Lefèvre 2003.

³⁵³ Si tratta della cronologia proposta da West 1990b, 65s.: lo studioso nota altresì come «it should not be considered a serious objection that the composition of trilogies on a connected theme was out of fashion at that time», e menziona tra gli «occasional examples» la trilogia troiana euripidea del 415; tra gli autori di cui il poeta del *Prometeo* «seems to show knowledge» figurano Pindaro, Protagora, Ferecide ed il Sofocle di *Aiace*, *Antigone* e *Trachinie*.

³⁵⁴ Cf. *supra* pp. 59s. n. 310.

³⁵⁵ Cf. il sistematico Pattoni 1989, 39s., nel contesto di uno studio sul modulo della parodo 'simpatetica', la cui prima attestazione sarebbe costituita proprio dal *Prometeo*; una puntuale verifica dei riecheggiamenti di *Pr.* 88-127 in successive monodie tragiche è in Pattoni 1987, 192-195: la studiosa collega lo sperimentalismo dei moduli espressivi all'opera nella monodia del titano nel *Prometeo* con il rinnovamento delle strutture

accumulata nel prologo (in cui entrambi i personaggi compaiono, prostrati e muti, alla vista dei divini προλογίζοντες³⁵⁶) trova una modulazione comune nei motivi e nella *facies* espressiva: l'alternanza di stati emotivi tra la topica ammissione della necessità della sopportazione (*Pr.* 103ss. τὴν πεπρωμένην δὲ χρῆ / αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γινώσκονθ' ὅτι / τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος, *Tro.* 101-104 μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχου. / πλεῖ κατὰ πορθμόν, πλεῖ κατὰ δαίμονα, / μηδὲ προσίστω πρῶραν βίотου / πρὸς κῦμα πλέουσα τύχαισιν) e l'impossibilità di tacere le proprie sventure (*Pr.* 106ss. ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας / οἶόν τέ μοι τάσδ' ἔστι, *Tro.* 110s. τί με χρῆ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν; / τί δὲ θρηνηῆσαι;), assieme alla menzione dell'ἀρχὴ κακῶν (*Pr.* 107-113, *Tro.* 122-137) disegnano un'architettura del lamento lirico che Euripide modella scopertamente sul precedente (eschileo o meno).

L'allusività dispiegata dalle *Troiane* nei confronti dell'opera di Eschilo sembra seguire un paradigma 'sottrattivo', e l'esiguo numero di riprese *ad litteram* della λέξις eschilea³⁵⁷ suggerisce una strategia improntata piuttosto alla ricezione dei meccanismi profondi della metaletterarietà e della metamusicalità, assai produttivi (come si è cercato di mostrare) nel discorso poetico della *pièce*.

drammatiche che emerge nella scena di Cassandra nell'*Agamennone* (con l'inserzione di spunti monologici nel *kommos* tra il Coro e l'attore, e nell'inedita sequenza metri lirici-trimetri, in cui alla profezia segue la *rhesis*), rilevandone una marcata tendenza dell'ultimo Eschilo alla sperimentazione strutturale e formale (nei riguardi della quale l'Euripide delle *Troiane* si mostra indubbiamente ricettivo).

³⁵⁶ Cf. l'espressione di Efesto in *Pr.* 69 ὄραίς θέαμα δυσθέατον ὄμμασιν, e l'insistito uso della deissi con cui Poseidone indica al pubblico l'identità di Ecuba (che giace in terra) in *Tro.* 36ss. τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν, Ἐκάβην κειμένην πυλῶν πάρος, / δάκρυα χέουσαν πολλὰ καὶ πολλῶν ὑπερ.

³⁵⁷ Altresì nella ripresa dell'episodio di Cassandra nell'*Agamennone*, ricco di innovazioni strutturali e stilistico-linguistiche; le *Troiane* risultano, del resto, tra le poche tragedie euripidee a non mostrare alcun utilizzo di *prota* eschilei: cf. Citti 1994, *passim*.

CAPITOLO 4

Confluenze lessicali con autori contemporanei e questioni di ἦθος religioso

La ‘multidimensionalità’ delle *Troiane*, di cui il presente lavoro vorrebbe evidenziare la componente di allusività letteraria delle sezioni liriche, si alimenta nelle sequenze argomentative (*rheseis* e ἀγῶν λόγων) di un marcato tessuto retorico di matrice razionalistico-sofistica, in cui è stato riconosciuto il portato della cultura dell'Atene contemporanea: si tratta (è ben noto) di un terreno di indagine critica assai frequentato, e indubbiamente produttivo ai fini di un adeguato inquadramento della *pièce* all'interno del *milieu* intellettuale che essa pare riflettere; il contesto storico-politico del conflitto con Sparta sembra, in particolare, determinare profonde ricadute sul piano dell'utilizzo del linguaggio e del sovvertimento dei parametri etici³⁵⁸: è il caso del III libro di Tucidide, con i due celebri discorsi (dei Mitilenesi e dei Plateesi) e la descrizione della στάσις di Corcira, è il caso della *rhesis* di Cassandra (vv. 365-405) e dell'ἀγῶν λόγων tra Ecuba ed Elena nelle *Troiane* (vv. 895-1035)³⁵⁹, è infine il caso dell'*Apologia di Palamede* (e, in parte, dell'*Encomio di Elena*) di Gorgia; anche solo tentare di proporre una cronologia relativa tra i testi in questione sarebbe poco prudente, e qui interessano piuttosto gli episodi di confluenza lessicale o tonali, che mostrano la rielaborazione, ad opera dei tre autori, di istanze culturali effettivamente circolanti, ad Atene, negli ultimi tre decenni del V secolo³⁶⁰: produttivi, in particolare,

³⁵⁸ Imponente la bibliografia sulla questione: ai fini del presente studio si segnalano Croally 1994, 47-69, 253s. e Goldhill 1997, 149s. (di cui vale la pena riportare la conclusiva considerazione sull'utilizzo di moduli retorici nelle *Troiane*: «in the *Trojan Women*, Cassandra's prophecies, Andromache's mourning, and Hecuba's rationalism in different ways emphasise the insufficiency of words to deal with the violence and suffering of war, as much as the power of language to explain, define and control the narratives of war»); sulle connotazioni di politicità delle *Troiane* cf. *supra* p. 21 n. 115.

³⁵⁹ Cf. Lloyd 1984, 304: «it is a tragic feature of Helen's predicament that, like the Plataeans in Thucydides (III 53,2) and Gorgia's Palamedes (*Pal.* 4), she must plead for her life against a charge that has not been formally expressed».

³⁶⁰ Riferendosi al rapporto temporale tra l'*Encomio* gorgiano e le *Troiane*, Croally 1994, 155 n.75 sintetizza bene la questione: «the question is not of priority, or even influence, but of similarity», una somiglianza che lo studioso rinviene nel dato secondo cui «three of Gorgia's four arguments are employed by the Euripidean Helen»; Mazzara 1999, 139-189 ipotizza, per l'*Encomio*, una datazione posteriore alle *Troiane* ma precedente all'*Elena*; Spatharas 2002 (vd. 168 n. 9 per una rassegna dossografica sul problema) ribalta i termini della questione attraverso un tentativo sistematico di rinvenimento delle quattro αἰτίαι gorgiane nell'ἀγῶν λόγων delle *Troiane*: gli esiti dell'indagine restituiscono un quadro di profonda disomogeneità di approccio tra i due

risultano i moduli retorici ‘forensi’, in cui il ruolo di un λόγος ‘deformato’ e disorientato dalla guerra si assoggetta alle necessità contingenti della convenienza, e la coerenza logica dei personaggi si piega alla ferocia della vendetta e dell’interesse immediato.

Paradigmatico il caso del tucidideo discorso dei Plateesi, più vicino ad una «parody of a trial»³⁶¹ che ad una drammatica perorazione di salvezza, ed intriso di un *pathos* (la rievocazione di un passato la cui ineffettualità riesce maggiormente cocente alla luce della «Plataeans' lack of freedom and inability to make a case for themselves to Sparta»³⁶²: la menzione stessa delle tombe degli Spartani caduti a Platea nel 479 (III 58,4 ἀποβλέψατε γὰρ ἐς πατέρων τῶν ὑμετέρων θήκας, οὗς ἀποθανόντας ὑπὸ Μήδων καὶ ταφέντας ἐν τῇ ἡμετέρᾳ ἐτιμῶμεν κατὰ ἔτος ἕκαστον δημοσίᾳ ἐσθήμασί τε καὶ τοῖς ἄλλοις νομίμοις³⁶³), nel tentativo dei Plateesi di creare una continuità (anche retorica) tra i loro meriti trascorsi³⁶⁴ e un presente già segnato dalla «law of self-interest»³⁶⁵ spartana, si rivela un appello vano in un contesto in cui, similmente all’universo tragico, «no pity can be raised for a sufferer»³⁶⁶; la funzionalità e ‘plasmabilità’ al tragico del discorso dei Plateesi si estrinseca, nei confronti delle *Troiane*, sul terreno di un lessico valoriale e culturale condiviso: l’abbandono e la desolazione delle tombe (ἱερὰ τῶν κεκμηκότων in *Tro.* 96, in immediata connessione con i templi; in Thuc. III 58,5 i Plateesi paventano, da parte degli Spartani, ἔρημεῖν ἱερὰ τε θεῶν) è un motivo di notevole pregnanza tematica e strutturale

testi, col il breve trattato gorgiano che esaurirebbe la sua portata in una «‘teoretical’ discussion of the four cases» (167).

³⁶¹ Croally 1994, 59; cf. Macleod 1977, 227: «the opening of the Plataeans' speech, like the whole debate, uses the tools of forensic oratory»; lo studioso segnala puntualmente le similarità dell'*Apologia di Palamede* rispetto alle istanze retoriche fatte proprie dai Plateesi nell'esordio del loro discorso. Le referenzialità ‘tragiche’ del discorso dei Plateesi emergono ad un confronto con l'*Ecuba* euripidea, per cui cf. Hogan 1972, *passim* e Macleod 1982, 7ss. (il quale, sui rapporti tra Tucidide e la tragedia, chiosa con scetticismo: «I doubt if tragedy should be numbered among the literary influences on Thucydides»): la presenza in scena, nell'*Ecuba*, di Odisseo ed di Agamennone suggeriva, evidentemente, ad Euripide la sussunzione di moduli retorici forensi in un'architettura drammaturgica che ne sostenesse l'efficacia, attraverso l'enfasi sul confronto dialettico tra vincitori/padroni e sconfitti/servi.

³⁶² Macleod 1977, 231.

³⁶³ Sulla produttività del motivo dell'abbandono delle tombe nelle *Troiane* (v. 96) cf. *supra* p. 22.

³⁶⁴ Cf. Croally 1994, 60: «the Plataean use of the Persian Wars in their defence was by 427 BC a conventional standard in judging the merit of a city».

³⁶⁵ Macleod 1977, 243, il quale sottolinea altresì quanto l'universo etico «is undermined in war».

³⁶⁶ *Ibid.* 246.

nella *pièce*, connesso alla modulazione del θρῆνος e alla sua ἀκμή climatica (il funerale di Astianatte), e strettamente legato all'altro abbandono, quello di Troia da parte degli dèi³⁶⁷.

Il personaggio di Ecuba, *mater dolorosa* e icona della sofferenza assoluta, incarna altresì efficacemente «the ability of human beings to use language and reason to survive and impose order on a universe that may or may not be intelligible»³⁶⁸, al punto da appropriarsi, nell'ἄγων λόγων, di istanze crudelmente vendicative³⁶⁹ nei confronti di Elena.

Prima di verificare, attraverso qualche considerazione circa l'assetto testuale di *Tro.* 95-97, la tenuta di alcuni possibili raffronti intertestuali, è forse appena il caso di accennare alla questione della funzionalità drammaturgica del prologo, che nella *gnome* finale di Poseidone trova, in continuità con il tenore dell'intero dialogo con Atena, un'enunciazione dal tono sarcastico e cinico: l'assenso del dio (che, nella puntuale disamina di Dunn³⁷⁰, rivela prerogative tipiche di un *deus ex machina*³⁷¹) all'istanza punitiva della nipote sanziona il naufragio della flotta achea da una prospettiva che, estranea ad una dinamica causale colpa-punizione, si prende gioco del mancato presentimento dei Greci riguardo alla loro prossima rovina, additandolo come μωρία, e μῶρος è pertanto, nella superiore e onnisciente prospettiva divina, non chi si macchia di ὕβρις sacrilega, ma colui che, in caso di un'impresa a lui

³⁶⁷ Di notevole interesse il collegamento istituito da Dyson-Lee 2000, 22 tra il III stasimo ed il prologo della tragedia, sul terreno della «discontinuation of religious worship» che il Coro lamenta ai vv. 1060-1080 e che Poseidone προλογίζων si trova a constatare: la conseguenza è, per gli Achei, il δύσνοστος νόστος decretato da Atena al v. 75, e specularmente il Coro si augura, nella II antistrofe dello stasimo (vv. 1100-1117), il naufragio della Διὸς κόρα (1109) Elena e di Menelao sulla via del ritorno in Grecia.

³⁶⁸ Gregory 1986, 9, all'interno di un innovativo e stimolante contributo sull'utilizzo, da parte di Ecuba, del linguaggio come *medium* fatico e operativo disponibile a rifunzionalizzazioni e ad adattamenti.

³⁶⁹ Cf. Fitzgerald 1989, 218: «Hecuba herself becomes the embodiment of that which she hitherto has condemned, of the very qualities that have devastated her life; those of vindictive destructiveness»; lo studioso rileva come la *pièce* (ed in particolare l'ἄγων λόγων), disattenda la pretesa interpretativa di ridurla ad un paradigma di dialettica polare («of Greek and Trojan, of immoral adultress and compassionate mother, of guilty and innocent, and so on»), e ciò proprio in virtù del dato che vede la 'purezza' di Ecuba progressivamente erosa dall'emergere di sentimenti di opposto tenore, e la sua capacità persuasiva nell'ἄγων fortemente ridimensionata.

³⁷⁰ Dunn 1993, 31ss.

³⁷¹ Le implicazioni di questa inversione strutturale sono molteplici e, sembrerebbe, funzionali alla modulazione trilogica delle *pièces* del 415: i riferimenti di Poseidone ai luoghi del naufragio che attende i Greci parrebbero autorizzare e realizzare l'istanza vendicatrice di Nauplio al termine del *Palamede*, senza però che ne consegua, da parte degli dèi coinvolti, «any care for this revenge, or for justice of any kind» (Scodel 1980, 67); se dunque, proprio nella prospettiva rovinosa del naufragio, la conquista greca di Troia ribadisce la sua valenza antinomica, la collocazione prologale della profezia oblitera d'altronde l'intero potenziale emozionale e consolatorio-retributivo del disastro nell'ottica troiana.

favorevole, non tiene conto della propria fine imminente, della piena legittimità (ancorché del tutto immotivata) dell'azione distruttiva della divinità.

Del resto, il repentino e capriccioso cambiamento d'opinione di Atena (il cui ruolo nella distruzione di Troia, dato mitico tradizionale e connotato di ulteriori valenze legate al ruolo di Paride all'interno della trilogia troiana, è esplicitamente segnalato da Poseidone in ben tre momenti: *Tro.* 24, 46s., 72) dovuto al sacrilegio perpetrato da Aiace di Oileo (che motiva l'utilizzo del participio ὑβρισθεῖσων in *Tro.* 69, testo 1a del handout), suggerisce a Poseidone, spiazzato ma pronto ad offrire preventivamente la propria collaborazione (*Tro.* 63s.) nella prospettiva di una riappacificazione con la nipote, la perplessa osservazione dei vv. 67s. (testo 1a dell'handout): l'utilizzazione del verbo πηδάω, accanto al riferimento ai τρόποι ('comportamenti caratteriali'), ad indicare il contegno umorale della dea, si rivela una scelta lessicale profondamente connotata, costituendo un ideale *trait d'union* che rafforza ed integra il campo della scoperta intertestualità interna tra *Tro.* 95ss. e 1203-1206 (testi 1 e 1c del handout), arricchendola di pregnanti motivi tematici.

Dell'espressione ἄλλοτ' ἄλλοσε πηδῶσι si serve infatti Ecuba al termine del dramma (*Tro.* 1205s.) nel ripercorrere la propria περιπέτεια, il mutamento cioè delle τύχαι da un estremo all'altro secondo propri τρόποι (qui nella valenza di 'caratteri' del destino), al modo di un ἔμπληκτος ἄνθρωπος, e dunque con connotati 'antropomorfizzati': il paradigma comportamentale degli dèi palesa così una fenomenologia del tutto simile all'azione delle τύχαι, additando la reale dimensione della stoltezza umana nel contesto dell'amara retrospettiva della regina, la quale si trova ad esperire il drammatico ribaltamento della propria sorte (in una prospettiva che, peraltro, ben si presta ad abbracciare le vicende dell'*Alessandro*).

Il campo metaforico del 'saltare' si rivela altresì produttivo nell'esplicita formulazione di (apparente) agnosticismo di *Hel.* 1137-1143 (testo 1d del handout) a proposito dell'operato di τὰ θεῶν, la cui natura riesce sostanzialmente inconoscibile: il participio πηδῶντα trova un suo complemento nella iunctura ἀνεπίστοις τύχαις (ne fa parte anche l'aggettivo ἀντιλόγοις), e il μακρότατον πέρας di ordine gnoseologico attingibile risulta circoscritto alla semplice possibilità di scrutare e riconoscere l'estrema incostanza di ciò che è il risultato dell'azione delle divinità (appunto τὰ θεῶν³⁷²); singolare coincidenza che questa seconda strofe del primo stasimo dell'*Elena* giunga quale stupita riflessione del Coro in seguito alla menzione delle sventure legate al destino di Elena: il dolore straziante delle donne troiane

(1114s.) e il naufragio dei Greci ad opera di Nauplio, μονόκωπος ἄνθρωπος che vendica la morte del figlio (1126-1131), ribadiscono la valenza antinomica della spedizione troiana, che accomuna nel lutto Troiane e Achei.

Principale veicolo dell'intertestualità interna alle *Troiane*, il ritorno della iunctura μῶρος δὲ θνητῶν (nella variante θνητῶν δὲ μῶρος) ai vv. 95 e 1203, comporta altresì rilevanti implicazioni in termini di complessivo ἦθος religioso della tragedia (e, lo si può supporre, della trilogia troiana), se è vero che dietro la sciagura dei Greci e dietro alla περιπέτεια di Ecuba (e dei Troiani tutti, in una prospettiva che pare sottendere una sorta di 'complementarità nell'infelicità' tra i due popoli) agiscono forze capricciose (divinità e τύχαι) e altamente imprevedibili, che avocano a sé la legittimità di punire la μωρία di chi si crede sicuro dei propri successi, colpevolmente inconsapevole del proprio imminente declino: se tale mancanza di presentimento verrà esperita dai Greci (nel tempo extradrammatico), in occasione del naufragio preparato da Poseidone (senza che ciò implichi necessariamente la realizzazione di un'istanza di giustizia), diverrà d'altra parte per Ecuba la dolorosa conquista di una consapevolezza maturata attraverso le sofferenze proprie e dei Troiani tutti.

La rivelazione della nullità dell'agire umano che confida nella propria εὐτυχία riceve un ulteriore attestato di produttività nelle profezie di Cassandra nell'*Alessandro* (limitatamente a quanto i frammenti di Ennio e le ricostruzioni possono suggerire), relative al destino di Paride, e nelle *Troiane*, declinate rispetto alla situazione particolare di Odisseo (431ss. δύστηνος, οὐκ οἶδ' οἶα νιν μένει παθεῖν) e di Agamennone (446s. ἦ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ, / ᾧ δοκῶν σεμνόν τι πρόσσειν): la preconnoscenza profetica di Cassandra, unitamente a quanto detto per Poseidone ed Ecuba (è probabile inoltre che il *Palamede* stesso terminasse con una minacciosa profezia di Nauplio), rafforza quella che appare una sorta di 'polifonia della μωρία' e sembra incorniciare dunque le vicende della trilogia in una prospettiva unitaria³⁷³.

Ecco dunque che, venendo a trattare dei controversi vv. 95-97 delle *Troiane*, questioni di assetto testuale e di punteggiatura risulteranno avere implicazioni e ricadute decisive in merito all'esegesi complessiva del passo, all'individuazione dei possibili interlocutori intertestuali e al tentativo di delineare i termini dell'ἦθος religioso della tragedia.

Se si scorre il sintetico apparato critico proposto emerge quale questione prioritaria quella relativa alla corretta interpunzione dei versi in questione: la virgola a chiusa del v. 95,

³⁷² Cf. Di Benedetto 1971, 288: «ed è significativo che al v. 1140 le cose che concernono il destino degli uomini siano definite τὰ θεῶν - «le cose degli dèi» -, in quanto in realtà sono gli dèi che agiscono».

³⁷³ Cf. il fondamentale contributo di Gärtner 2004, 56s.

dopo πόλεις, è stampata da Murray; l'apparente difficoltà sintattica del testo tradito consiste nella necessità di considerare il τε del v. 96 nella funzione connettiva di coordinazione tra i due verbi di modo finito della proposizione relativa introdotta da ὅστις, cioè ἐκπορθεῖ al v. 95 e l'aoristo gnomico ὄλετο al v. 97; in tal modo diverrebbe meno stringente la correlazione tra ναούς e τύμβους (o tra πόλεις e gli altri due termini, come lo scoliaste, interpungendo dopo il secondo τε, mostra di interpretare) attraverso la sequenza dei due τε: ecco che dunque i tentativi di *emendatio* sono convogliati nello sforzo di rendere ὄλετο un verbo principale, apponendo un'interpunzione forte dopo πόλεις (è la proposta di Biehl, accolta da Gärtner, che pure propone una differente esegesi della *gnome*, come si vedrà in breve) o al termine del v. 96, dopo κεκμηκότων (soluzione adottata da Diggle su proposta di Page, con la costosa aggiunta però del pronome σφε dopo δούς, e inoltre con la necessità di implicare la correlazione tra πόλεις, ναούς e τύμβους posti sullo stesso piano), o infine (West) dopo il participio δούς, con la conseguenza di ottenere una lunga frase participiale.

Ciò che pare innanzitutto opportuno notare, sulla scorta di Kovacs³⁷⁴, è che Poseidone non menziona alcun atto sacrilego nella *gnome*, limitandosi a registrare il proprio disappunto per l'abbandono dei templi e delle tombe conseguente alla distruzione di Troia: ciò si pone del resto in continuità con la tonalità dell'intero prologo, in cui l'ἔρημία emerge come motivo centrale nelle amare considerazioni della divinità che si accinge ad abbandonare la città devastata (cf. vv. 15, 26s., testo 1a del handout), secondo un modulo produttivo altresì in Aesch. *Sept.* 217s. e in Verg. *Aen.* II 351s.; se Poseidone menziona inoltre tra i templi desolati anche i propri (*Tro.* 25), additandone l'abbandono quale causa di «ritual impurity»³⁷⁵ (v. 27, testo 1a del handout), si muove a sostegno della nipote solo alla di lei richiesta di punire l'insolenza greca nei propri confronti (si tratta del crimine di Aiace e della mancata punizione ad opera degli Achei: vv. 69ss., testo 1b del handout): non emerge, da parte delle due divinità, alcun esplicito riferimento ad uno statuto sacrilego della distruzione di Troia in quanto tale, e Kovacs ha buon gioco nel mostrare come, «in terms of normal fifth-century religious and

³⁷⁴ Kovacs 1983, 335: si tratta di una sintetica ma importante nota esegetica, che opportunamente riporta il contenuto ed il senso della *gnome* su binari coerenti col tenore del prologo, discostandosi dalla «usual view» (334) che vede inglobata nella sentenza la lezione morale delle *Troiane* nel senso dell'inevitabile punizione dei Greci sacrileghi.

³⁷⁵ *Ibid.* 336 n. 7.

moral beliefs»³⁷⁶, il devastare una città nemica non cade normalmente nell'ambito del colpevole sacrilegio, configurandosi anzi come un'impresa di successo, il cui contrasto con la successiva rovina legittima, nel nostro caso, il commento sarcastico del dio e, dunque, l'accusa di μωρία. Kovacs accoglie la proposta di Blomfield di emendare il τε del v. 96 in un δέ, che salva la sintassi del testo tràdito (mantenendo l'appartenenza dei verbi ἐκπορθεῖ e ὄλετο alla subordinata relativa), immettendovi un costrutto peraltro non raro in Euripide³⁷⁷.

Il parallelo anche sintattico-strutturale tra *Tro.* 95ss. e 1203-1206 è da Gärtner enfatizzato al fine di motivare un'interpunzione forte dopo πόλεις (dunque in accordo con il testo di Biehl), presupponendo tra il participio δοῦς ed il verbo ὄλετο un rapporto temporale (suggerito altresì dall'ὅσπερον finale) e non causale: come nella *gnome* di Ecuba un'interpunzione dopo χάρει al v. 1204 separa l'incipitaria riflessione sulla μωρία dalla generalizzazione sulla mutevolezza del destino, la sentenza di Poseidone potrebbe risultare similmente ritmata se si considera come autonomo il v. 95 (al pari dei vv. 1203s., riflessione sulla μωρία) e si attribuisce ai vv. 96s. la valenza di una esemplificazione concreta; μῶρος è dunque chi, dopo aver abbandonato alla desolazione templi e tombe, precipita egli stesso nella rovina³⁷⁸.

La devastazione di città straniere ed il proprio declino risultano dunque essere le estreme alternative che il destino umano potenzialmente racchiude: si tratta di un concetto che trova singolari analogie, anche (inter)testuali, con i vv. 471-474 dell'*Agamennone* (testo 3a del handout), col termine di ascendenza epica πολυπόρθης che potrebbe essere riecheggiato in ἐκπορθεῖ πόλεις di *Tro.* 95, seppure il passo eschileo sembra caricarsi di ulteriori valenze concernenti la necessità di μετρίτης nella sfera etica³⁷⁹; i versi di Eschilo riescono peraltro ad illuminare con efficacia un ulteriore aspetto della questione (si tratta come è noto di uno dei nodi tematici dell'*Agamennone*: l'antinomica valenza della spedizione troiana, cioè, che pur autorizzata da Ζεὺς ξένιος cade necessariamente sotto l'ἄγα θεόθεν): la distruzione di città risulta caricarsi di un potenziale portato di pericolosità sacrilega per il vincitore, e l'enfasi che in *Tro.* 96 è attribuita alla desolazione delle istituzioni e dei simboli religiosi della città,

³⁷⁶ *Ibid.* 335s., con bibliografia e apparato di *loci* esemplificativi; cf. anche Dyson 1991, 28: «in Greek literature and history alike the sacking of cities is regularly assumed to be an outstanding achievement and such success is typically achieved with the assistance of the gods».

³⁷⁷ *Ibid.* 337: gli esempi forniti sono *Hipp.* 395ss., 535-544, *Hec.* 311s., 592-598, 813-819; per la struttura sintattica è menzionato come parallelo *Med.* 190-197.

³⁷⁸ Cf. Gärtner 2004, 40ss., che propone quale calzante parallelo sintattico *Hel.* 106 καὶ ξὺν γε πέρσας αὐτοῦ ἀνταπολόμην.

ναούς τε τύμβους, apre interessanti prospettive esegetiche sulla nostra *gnome*, come puntualizza Dyson 1991.

Se infatti i vv. 15ss. delle *Troiane* fotografano i templi degli dèi grondanti sangue, con l'aggravante dell'uccisione di Priamo sui gradini dell'altare di Zeus Erceo, ed Agamennone si impadronisce a forza di Cassandra (vv. 41s.), τὸ τοῦ θεοῦ παραλιπὼν τό τ' εὐσεβὲς, ciò sembra attestare piuttosto l'indifferenza divina di fronte alla conquista di Troia che non la condanna della ὕβρις sacrilega di Serse pronunciata da Dario in *Pers.* 807-812 o l'angosciato e sinistro sentore di Clitemnestra riguardo all'abbandonarsi dell'armata greca a distruzioni empie in *Ag.* 338-342; la differenza di ἦθος rispetto ad Eschilo non oblitera del resto quella che appare la condivisione 'culturale' dell'associazione di templi e tombe quale simbolo privilegiato della vita spirituale di una comunità³⁸⁰: in *Pers.* 403ss. (testo 3b del handout) il grido di incitamento della flotta greca ribadisce l'intima associazione tra i θεῶν τε πατρῶων ἔδη e le θῆκαι τε προγόνων, inseriti nel novero dei beni supremi cui garantire libertà e continuità di sopravvivenza.

La medesima istanza pare altresì emergere nell'appello dei Plateesi agli Spartani in Thuc. III 58,5 (testo 4 dell'handout): l'abbandono in terra nemica (tebana, se Platea verrà ceduta ai Tebani) dei padri e dei progenitori, privati degli onori ad essi dovuti, e in aggiunta a ciò la menzione della desolazione dei templi degli dèi che gli antenati degli Spartani pregarono prima della vittoria sui Persiani, trova risonanze anche testuali nella *gnome* di Poseidone, in particolare nell'occorrenza tucididea del verbo ἐρημέω (la perifrasi ἐρημίᾳ δοῦς in *Tro.* 97 costituisce evidentemente un equivalente di ἐρημώσας); ancora all'interno del discorso dei Plateesi (III 59,2, testo 4a dell'handout), l'invocazione di questi agli Spartani in nome degli dèi comuni ai Greci tutti e dei giuramenti dei padri, alle cui tombe essi si rendono supplici, giunge sino all'implorazione dei morti, τοὺς κεκμηκότας: si tratta peraltro di un participio dalle rarissime occorrenze sia in Tucidide (VI 34,5) che in Euripide (*Suppl.* 756, riportato nei *similia*, testo 1 del handout). L'utilizzazione, in un contesto di indubbia e connotata valenza politico-sacrale, di un certo lessico, assieme all'emergere di istanze di tenore molto vicino, potrebbe indurre ad ipotizzare per i due autori percezioni e sensibilità comuni rispetto allo statuto di gravità e pericolosità che la cessazione di pratiche religiose e istituti cultuali di salda stratificazione implicano per la cittadinanza, si voglia o meno dare credito alla lettura 'antispartana' delle *Troiane* proposta da Roisman, a cui si accennava in precedenza; che poi il termine ἱερά subisca uno slittamento semantico da Tucidide ad

³⁷⁹ Cf. Di Benedetto 1978, 143ss.

³⁸⁰ Dyson 1991, 29.

Euripide, passando a connotare i sepolcri, costituisce forse un'ulteriore conferma dell'enfasi attribuita alla sfera religiosa nei versi finali del prologo delle *Troiane*, un'enfasi che è misura e paradigma della catastrofe patita dai Troiani (culminante nella scena straziante del compianto del cadavere di Astianatte, *κεκμηκώς* per eccellenza) e della *μωρία* dei Greci, incuranti e inconsapevoli dell'enormità della rovina da essi procurata.

La difesa, da parte di Dyson, del testo tradito, si avvale di paralleli euripidei in cui l'occorrenza di due enclitiche *τε ... τε* non presuppone correlazione tra i due membri, e il primo *τε* svolge invece una funzione connettiva tra due proposizioni³⁸¹: la necessità di evitare che *πόλεις*, *ναοὺς* e *τύμβους* vengano intesi come membri di un *tricolon* dipendente da *ἐκπορθεῖ* pare emergere dalle stesse occorrenze del verbo in Euripide (come riportato nell'apparato dei *similia*, testo 1 del handout), dove compare quattro volte, avendo come oggetto costantemente *πόλεις* (*Τροίαν* in *IA* 1398) e mai (considerazione allargabile all'intera produzione letteraria del periodo classico, anche per la forma senza preverbo *πορθεῖν*) termini indicanti templi o tombe.

La tonalità complessiva del prologo delle *Troiane*, con Poseidone che prende atto della devastazione della città e dell'abbandono delle istituzioni e delle pratiche religiose, pare dunque pienamente supportare il testo dei codici, che - forse con l'aggiunta di una virgola dopo *πόλεις* (con Murray) - guadagna in intelligibilità, allontanando la tentazione di considerare *ναοὺς* e *τύμβους* oggetti di *ἐκπορθεῖ*.

Emerge dunque una diade divina poco interessata alla distruzione di Troia o all'empietà a ciò connessa, con una Atena indispettita della mancata punizione di Aiace da parte dei Greci e un Poseidone cinico nell'additare la *μωρία* di chi non prevede il mutare della sorte, e servizievole nei confronti della nipote al punto da assecondarne i piani con pieno e preventivo assenso: incorniciato dalle *gnomai* dei vv. 95ss. e 1203-1206, l'*ἦθος* religioso delle *Troiane* si alimenta di un ampio spettro di posizioni e istanze, se è vero che una delle cifre tematiche e stilistiche della tragedia è rappresentata dal modulo del lamento accorato e recriminatorio nei confronti degli dèi, produttivo lungo l'intero svolgersi del dramma e dunque configurantesi come ben più di un motivo repertoriale o tradizionale.

Tragedia volutamente arcaizzante nella struttura³⁸² e in taluni accorgimenti metrico-formali³⁸³, tanto da mostrare per un attento lettore come David Kovacs «a sensibility that is

³⁸¹ I passi citati da Dyson 1991, 30 sono *Cycl.* 579s., *Alc.* 439s., *Hipp.* 3s., *Tro.* 654s., *Or.* 1636s.

³⁸² Scodel 1980, 139 riscontra consonanze strutturali tra *Troiane* ed *Eumenidi*: «Euripides had a model for giving a whole play to the revelation of the results of earlier action and the exploration of meaning of what had already happened»; Aéliou 1983, 77 giunge ad affermare che il prologo delle *Troiane* detiene la medesima funzione

considerably closer to that of Herodotus' Lydian Logos or the end of the *Iliad* than to the play of war protest it is usually imagined to be»³⁸⁴, le *Troiane* indubbiamente appaiono percorse da linee tematiche afferenti ad un orizzonte culturale 'arcaico': l'instabilità delle τύχαι, la cecità connaturata agli uomini ma acuita dall'intervento di ἄτη inviata dagli dèi (motivo che emerge con forza in *Tro.* 530 e 535, e che, attraverso il *medium* della concezione omerica dell'uomo νήπιος può essere avvicinato ad istanze eschilee), il coinvolgimento dei Greci in un disegno divino di distruttiva retribuzione (Elena che giunge a Sparta come un'Erinni, e Cassandra che, a sua volta nella funzione vendicatrice di Erinni, si recherà ad Argo, v. 457 ὥς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδε μ' ἐξάξων χθονός), sembrano sanzionare l'ossimorica certezza che l'incertezza riguardo al futuro «is the human condition's most salient feature»³⁸⁵, e che la malevolenza divina è interamente responsabile di aver distrutto Troia servendosi di Elena e dei Greci quali suoi strumenti.

drammatica della parodo dell'*Agamennone*, nel rendere esplicita la ὕβρις di cui gli Achei si sono macchiati: pare un accostamento per la verità piuttosto meccanico.

³⁸³ Cf. Pertusi 1952, 255ss., riguardo all'utilizzazione del tetrametro trocaico, ad analogie strutturali del prologo col *Prometeo Incatenato*: tracce che, pur trovando un complemento in innegabili innovazioni (monodia astrofica, forma asimmetrica ed antistrofica del *commos* finale), rivelano «una preoccupazione sostanzialmente eschilea». Alla n. 39 Pertusi fornisce un ricco elenco di corrispondenze tra passi delle *Troiane* e *loci* eschilei.

³⁸⁴ Kovacs 1997, 164.

³⁸⁵ *Ibid.* 176.

BIBLIOGRAFIA

- Aéliou 1983: R. A., *Euripide, héritier d'Eschyle*, I-II, Paris 1983.
- Alexiou 2002: M. A., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, rev. by D. Yatromanolakis-P. Roilos, Lanham 2002² (Cambridge 1974¹).
- Anderson 1997: M.J. A., *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford 1997.
- Arnott 1977: W.G. A., *Swan Songs*, «G&R» n.s. XXIV (1977) 149-153.
- Bambozzi 2001: M. B., *Memorie del teatro, percorsi dell'oblio: sulla fortuna di Eur.* Tr. 884-887, «Koinonia» XXV (2001) 235-245.
- Barlow 1971: S.A. B., *The Imagery of Euripides*, London 1971.
1986: *Euripides. Trojan Women*, ed., transl. and comm. by S.A. B., Warminster 1986.
1996: *Euripides. Heracles*, ed., transl. and comm. by S.A. B., Warminster 1996.
- Battezzato 1995: L. B., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.
2005a: L. B., *The new music of the Trojan Women*, «Lexis» XXIII (2005) 73-104.
2005b: L. B., *La parodo dell'Ipsipile*, in G. Bastianini-A. Casanova (edd.), *Euripide e i papiri*, Firenze 2005, 169-203.
- Bees 1993: R. B., *Zur Datierung des Prometheus Desmotes*, Stuttgart 1993.
- Belloni 1988: L. B., *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988 (Milano 1994²).
- Bernabé 1987: *Poetae Epici Graeci: Testimonia et Fragmenta*, I, ed. A. B., Leipzig 1987.
- Biehl 1970: *Euripides. Troades*, ed. W. B., Leipzig 1970.
1989: *Euripides. Troades*, erkl. von W. B., Heidelberg 1989.
- Bonanno 1990: M.G. B., *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma 1990.
- Bond 1981: *Euripides. Heracles*, ed. with intr. and comm. by G.W. B., Oxford 1981.
- Burian 2003: P. B., *Voce di donna. Le Troiane nella guerra del Peloponneso*, in A. Casanova -P. Desideri (edd.), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*, Firenze 2003, 35-53.
- Burnett 1971: A.P. B., *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.
1977: A.P. B., *Trojan Women and the Ganymede Ode*, «YCS» XXV (1977) 291-316.
- Calame 1983: C. C., *Alcman*, ed. C. C., Roma 1983.
- Caldwell 1974: R. C., *Tragedy romanticized: the Ifigenia Taurica*, «CJ» LXX (1974) 23-40.
- Canavero 2004: D. C., *Ripresa ed evoluzione: Andromaca ed Ecuba nelle Troiane di Euripide*, in G. Zanetto (ed.), *Momenti della ricezione omerica: poesia arcaica e teatro*, Milano 2004, 171-185.
- Canfora 1991: L. C., *Il dialogo dei Melii e degli Ateniesi*, Venezia 1991.
2006: L. C., *Biographical obscurities and problems of composition*, in A. Rengakos-A. Tsakmakis (edd.), *Brill's companion to Thucydides*, Leiden-Boston 2006, 3-32.
- Cannatà Fera 1990: M. C.F., *Pindarus. Threnorum. fragmenta*, Roma 1990.
2007: M. C.F., *Elementi 'corali' nella narrazione tragica e lirica*, in F. Perusino -M. Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 75-94.
- Cantilena 1992: M. C., *Una nuova esegesi di Theocr. 7,47s.*, «Eikasmós» III (1992) 179-197.
- Cerri 1985: G. Cerri, *Dal canto citarodico al coro tragico: la Palinodia di Stesicoro, l'Elena di Euripide e le Sirene*, «Dioniso» LV (1984/1985) 155-174.
- Chantry 2001: *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, ed. M. C., Groningen 2001.
- Citti 1994: V. C., *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam 1994.
- Coles 1974: R.A. C., *A New Oxyrhynchus Papyrus. The Hypothesis of Euripides' Alexandros*, London 1974.

- Collard-Cropp-Gilbert 2004: *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, II, ed., transl. and comm. by C. C.-M.J. C.-J. G., Oxford 2004.
- Conacher 1988: D.J. C., *Euripides and the Sophists*, London 1988.
- Croally 1994: N. C., *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge 1994.
- Cropp 2000: *Euripides. Iphigenia in Tauris*, ed. with intr., transl. and comm. by M.J. C., Warminster 2000.
- Cropp-Fick 1985: M. C.-G. F., *Resolutions and Chronology in Euripides*, London 1985.
- Csapo 1999/2000: E. C., *Later Euripidean Music*, in M. Cropp-K. Lee (edd.), *Euripides and tragic theatre*, «ICS» XXIV/XXV (1999/2000) 399-426.
- Davidson 2001: J. D., *Homer and Euripides' Troades*, «BICS» XLV (2001) 65-79.
- Denniston-Page 1957: J.D. D-D. P., *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.
- Di Benedetto 1971: V. D. B., *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
1978: V. D. B., *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978.
1991: V. D.B., *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A. Cascetta (ed.), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991, 13-43.
- Di Benedetto-Cerbo 1998: *Euripide. Troiane*, intr. di V. D. B., trad. di E. C., Milano 1998.
- Diggle 1981: *Euripidis fabulae*, II, ed. by J. D., Oxford 1981.
1984: *Euripidis fabulae*, I, ed. by J. D., Oxford 1984.
- Di Giuseppe 2001: L. D.G., *Alcune considerazioni sul prologo dell' 'Αλέξανδρος di Euripide*, «ARF» III (2001) 67-73.
- Dübner 1842: *Scholia Graeca in Aristophanem*, ed. F. D., Parisiis 1842.
- Dué 2006: C. D., *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin, Tex. 2006.
- Dunn 1993: F.M. D., *Beginning at the End in Euripides' Trojan Women*, «RhM» n.F. CXXXVI (1993) 22-35.
1996: F.M. D., *Tragedy's End*, New York – Oxford 1996.
- Dyson 1991: M D., *Euripides, Troades 95-97*, «Antichthon» XXV (1991) 27-32.
- Dyson-Lee 2000: M. D.-K.H. L., *The funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, «JHS» CXX (2000) 17-33.
- Erbse 1984: H. E., *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin-New York 1984.
- Erp Taalman Kip 1987: A.M. Van E.T.K., *Euripides and Melos*, «Mnemosyne» s. 4 XL (1987) 414-419.
- Fantuzzi 2007: M. F., *La mousa del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel Reso ascritto a Euripide*, «Eikasmos» XVIII (2007) 173-199.
- Fernandelli 1996: M. F., *Il prologo divino dell'Eneide: il prologo delle Troiane di Euripide e Aen. 1.34-52*, «Lexis» XIV (1996) 99-15.
- Ferrari 2000: G. F., *The Ilioupersis in Athens*, «HSPH» C (2000) 119-150.
- Finley 1938: J. H. F., *Euripides and Thucydides*, «HSPH» IL (1938) 23-68.
- Fitzgerald 1989: G. F., *Euripides and Hecuba. Confounding the model*, «Maia» XLI (1989) 217-222.
- Fleming 1977: T.J. F., *The musical nomos in Aeschylus' Oresteia*, «CJ» LXXII (1977) 222-233.
- Fraenkel 1950: H. F., *Aeschylus. Agamemnon*, I-III, ed., trans. and comm. by E. F., Oxford 1950.
- Garner 1990: R. G., *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Poetry*, London-New York 1990.
- Gärtner 2004: T. G., *Leiden nach dem Krieg. Beobachtungen zu den euripideischen Tragödien Hekabe und Troerinnen*, pt. 1, «QUCC» n.s. LXXVIII (2004) 37-58.
- Garvie 1986: *Aeschylus. Choephoroi*, ed. with intr. and comm. by A.F. G., Oxford 1986.
- Goldhill 1997: S. G., *The language of tragedy: rhetoric and communication*, in P.E.

- Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 133-150.
- Gostoli 1990: *Terpander*, ed. A. G., Roma 1990.
- 2007: A. G., *Genere lirico e struttura metrica del primo stasimo dell'Eracle di Euripide*, in F. Perusino-M. Colantonio (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 183-194.
- Gregory 1986: J. G., *The power of language in Euripides' Troades*, «Eranos» LXXXIV (1986) 1-9.
- 1991: J. G., *Euripides and the instruction of the Athenians*, Ann Arbor, Mich. 1991.
- Griffith 1977: M. G., *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977.
- Halleran 1985: M.R. H., *Stagecraft in Euripides*, London-Sidney 1985.
- Harrison 2000: T. H., *Divinity and History. The Religion of Herodotus*, Oxford 2000.
- Headlam 1898: W. H., *Aeschylea*, «CR» XII (1898) 245-249.
- 1902: W. H., *Metaphor, with a note on transference of epithets*, «CR» XVI (1902) 434-442.
- Henrichs 1994/1995: A. H., *Why should I dance? Choral self-referentiality in Greek tragedy*, «Arion» n.s. III (1994/1995) 56-111.
- 1996: A. H., *Dancing in Athens, dancing in Delos. Some patterns of choral projections in Euripides*, «Philologus» CXL (1996) 48-62.
- Hogan 1972: J.C. H., *Thucydides 3.52-68 and Euripides' Hecuba*, «Phoenix» XXVI (1972) 241-257.
- Holzhausen 1999: J. H., *Abermals zu Euripides, Troerinnen 95-97*, «Philologus» CXLIII (1999) 26-31.
- Hordern 2002: J.H. H., *The fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2002.
- Hose 1990, 1991: M. H., *Studien zum Chor bei Euripides*, I-II, Stuttgart 1990 (I), 1991 (II).
- Hutchinson 1985: G.O. H., *Aeschylus. Septem contra Thebas*, ed. with intr. and comm. by G.O. H., Oxford 1985.
- Judet de La Combe 2001: P. J. de La C., *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, I-II, Villeneuve d'Ascq 2001.
- Kannicht 2004: R. K., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, V(1-2). *Euripides*, ed. R. K., Göttingen 2004.
- Kovacs 1983: D. K., *Euripides, Troades 95-9: Is sacking cities really foolish?*, «CQ» n.s. XXXIII (1983) 334-338.
- 1984: D. K., *On the Alexandros of Euripides*, «HSP» LXXXVIII (1984) 47-70.
- 1994: *Euripides. Cyclops, Alcestis, Medea*, ed. and transl. by D. K., Cambridge, Mass.-London 1994.
- 1996: D. K., *ΜΩΡΟΣ ΔΕ ΘΝΗΤΩΝ ΟΣΤΙΣ ΕΚΠΟΡΘΕΙ ΠΟΛΕΙΣ. Nochmal zu Euripides, Troerinnen 95-97*, «RhM» n.F. CXXXIX (1996) 97-101.
- 1997: D. K., *Gods and men in Euripides' Trojan trilogy*, «Colby Quarterly» XXXIII (1997) 162-176.
- 1998a: *Euripides. Suppliant Women, Electra, Heracles*, ed. and transl. by D. K., Cambridge, Mass.-London 1998.
- 1998b: D. K., *Euripides, Troades 1050: was Helen overweight?*, «CQ» XLVIII (1998) 553-556.
- 1999: *Euripides. Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, ed. and transl. by D. K., Cambridge, Mass.-London 1999.
- Kranz 1933: W. K., *Stasimon*, Berlin 1933.
- Ieranò 2006: G. I., *Eschilo in Euripide*, «Lexis» XXIII (2006) 77-93.
- Lada-Richards 2002: I. L.-R., *Reinscribing the Muse: Greek drama and the discourse of inspired creativity*, in E. Spentzou-D. Fowler (edd.), *Cultivating the*

- Muse: Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford 2002, 69-91.
- Lee 1976: *Euripides. Troades*, ed., transl. and comm. by K.H. L., London 1976.
- Leahy 1974: D.M. L., *The representation of the Trojan War in Aeschylus' Agamemnon*, «AJPh» XCV (1974) 1-23.
- Lefèvre 2003: E. F., *Studien zu den Quellen und zum Verständnis des Prometheus Desmotes*, Göttingen 2003.
- Lefkowitz 1987: M.R. L., *Was Euripides an atheist?*, «SIFC» n.s. V (1987) 149-166.
1989: M.R. L., *'Impiety' and 'atheism'*, «CQ» n.s. XXXIX (1989) 70-82.
- Lloyd 1984: M. L., *The Helen scene in Euripides' Troades*, «CQ» n.s. XXXIV (1984) 303-313.
- Lloyd-Jones 1983: H. L.-J., *The Justice of Zeus*, Berkeley-Los Angeles 1983.
- Loroux 2001: N. L., *La voce addolorata: saggio sulla tragedia greca*, trad. it. Torino 2001.
- Mazzoldi 2001: S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa-Roma 2001.
- Macleod 1977: C. M., *Thucydides' Platean debate*, «GRBS» XVIII (1977) 227-246.
1982: C. M., *Thucydides and tragedy*, «Classicum» VIII (1982) 1-10.
- Manuwald 1989: B. M., *ΜΩΡΟΣ ΔΕ ΘΝΗΤΩΝ ΟΣΤΙΣ ΕΚΠΙΟΡΘΕΙ ΠΟΛΕΙΣ. Zu Euripides, Troerinnen 95-97*, «RhM» n.F. CXXXII (1989) 236-247.
- Mason 1959: P.G. M., *Kassandra*, «JHS» LXXIX (1959) 80-93.
- Mastrorade 1994: *Euripides. Phoenissae*, ed. with intr. and comm. by D. M., Cambridge 1994.
- Mazzara 1999: G. M., *Gorgia. La retorica del Verosimile*, Sankt Augustin 1999.
- Medda 2006: *Euripide. Le Fenicie*, a. c. di E. M., Milano 2006.
- Meridor 1984: R. M., *Plot and myth in Euripides' Heracles and Troades*, «Phoenix» XXXVIII (1984) 205-215.
1989: R. M., *Euripides' Troades 28-44 and the Andromache scene*, «AJPh» CX (1989) 17-35.
1991/1992: R. M., *Some Observations on the Structure of Euripides' Troades*, «SCI» XI (1991/1992) 1-21.
2000: R. M., *Creative rhetoric in Euripides' Troades. Some notes on Hecuba's speech*, «CQ» n.s. L (2000) 16-29.
- Mossman 1995: J. M., *Wild Justice. A Study of Euripides' Ecuba*, Oxford 1995.
- Mikalson 1991: J.D. M., *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill-London 1991.
- Neblung: D. N., *Die Gestalt der Cassandra in der antiken Literatur*, Stuttgart-Leipzig 1997.
- Neri 2003a: C. N., *Erinna: testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
2003b: C. N., *Gambe come puledre stanche: HF 119-123*, in O. Vox (ed.), *Ricerche euripidee*, Lecce 2003, 65-76.
2007: C. N., *I rimedi dell'oblio (Eur. Palam. fr. 578 K.)*, «Eikasmós» XVIII (2007) 167-171.
- Pallantza 2005: E. P., *Der Troische Krieg in der nachhomerischen Literatur bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.*, Stuttgart 2005.
- Panagl 1971: O. P., *Die «dithyrambischen Stasima» des Euripides*, Wien 1971.
- Papadopoulou 2000: T. P., *Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' Troades*, «Mnemosyne» s. 3 LIII (1953) 513-527.
- Pattoni 1987: M.P. P., *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa 1987.
1989: M.P. P., *La sympatheia del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, «SCO» XXXIX (1989) 33-82.
- Perdrized 1921: P. P., *Le témoignage d'Eschyle sur le sac d'Athènes par le Perses*, «REG» XXXIV (1921) 57-79.

- Pertusi 1952: A. P., *Il significato della trilogia troiana di Euripide*, «Dioniso» XV (1952) 251-273.
- Perusino 1995: F. P., *Il pianto di Ecuba nelle Troiane di Euripide*, in B. Gentili-F. P. (edd.), *Mousiké. Metrica ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, Pisa-Roma 1995, 253s.
- Podlecki 2005: *Aeschylus. Prometheus Bound*, ed. with intr., transl. and comm. by A.J. P., Oxford 2005.
- Poole 1976: A. P., *Total disaster: Euripides' the Trojan Women*, «Arion» III (1976) 257-287.
- Rehm 1994: R. R., *Marriage to death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princetown 1994.
- 1996/1997: R. R., *Performing the Chorus: choral action, interaction, and absence in Euripides*, «Arion» n.s. III (1996/1997) 45-59.
- Ritoók 1993: Z. R., *Zur Trojanischen Trilogie des Euripides*, «Gymnasium» C/2 (1993) 111-126.
- Rogkotis 2006: Z. R., *Thucydides and Herodotus: aspects of their intertextual relationship*, in A. Rengakos-A. Tsamakis (edd.), *Brill's companion to Thucydides*, Leiden-Boston 2006, 57-86.
- Roisman 1997: J. R., *Contemporary allusions in Euripides' Trojan Women*, «SIFC» s. 3 XV/1 (1997) 38-47.
- Rutherford 1994/1995: I. A., *Apollo in ivy: the tragic paeon*, «Arion» n.s. III (1994/1995) 112-135.
- Saïd 1985: S. S., *Euripide ou l'attente déçue: l'exemple des Phéniciennes*, «ASNP» XV/2 (1985) 501-527.
- 2006: S. S., *La musique et le chant dans les tragédies d'Euripide*, in P. Brillat-Dubois-E. Parmentier (edd.), *Φιλολογία. «Mélanges M. Casevitz»*, Lyon 2006, 113-131.
- 2007: S. S., *Les transformations de la Muse dans la tragédie greque*, in F. Colantuono-F. Perusino (edd.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni della voce corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, 21-47.
- Salzmann 1922: G.G. S., *Observationum in Aeschyli Agamemnonem specimen*, Berolini 1922.
- Schauer 2002: M. S., *Tragisches Klagen: Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002.
- Scodel 1980: R. S., *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.
- Seaford 1987: R. S., *The tragic wedding*, «JHS» CVII (1987) 106-130.
- Segal 1993: C. S., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hyppolitus, and Hecuba*, Durham-London 1993.
- Sideras 1971: A. S., *Aeschylus Homericus*, Göttingen 1971.
- Snell 1937: B. S., *Euripidis Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten griechischer Dichter*, Berlin 1937.
- Spatharas 2002: D. S., *Gorgias' Encomium of Helen and Euripides' Troades*, «Eranos» C (2000) 166-174.
- Susanetti 2008: *Euripide. Le Troiane*, a. c. di D. S., Milano 2008.
- Suter 2003: A. S., *Lament in Euripides' Trojan Women*, «Mnemosyne» LVI (2003) 1-27.
- Tarditi 1969: G. T., *L'asebeia di Aiace e quella di Pittaco*, «QUCC» VIII (1969) 86-96.
- Telò 2002: M. T., *Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I): cadere a terra, alzarsi, coprirsi, scoprirsi il volto*, «MD» XLIX (2002) 9-75.
- Thalman 1993: W.G. T., *Euripides and Aeschylus. The case of Hecuba*, «ClAnt» XII (1993) 126-159.
- Timpanaro 1996: S. T., *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, «RFIC» CXXIV (1996) 5-70.
- Traina 1964: A. F., *Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio*, «Maia» n.s. XVI (1964) 112-142.

- Waterfield 1982: R.A.H. Waterfield, *Double standards in Euripides' Troades*, «Maia» XXXIV (1982) 139-142.
- West 1979: M.L. W., *The parodos of the Agamemnon*, «CQ» n.s. XXIX (1979) 1-6.
 1990a: *Aeschylus tragoediae*, ed. M.L. W., Stuttgart 1990.
 1990b: M.L. W., *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
 1992: M.L. W., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- Wilamowitz 1895: *Euripides. Heracles*, erkl. von U. v. W.-M., Berlin 1895.
- Wildberg 1999/2000: C. W., *Piety as service, epiphany as reciprocity: two observations on the religious meaning of the gods in Euripides*, in M. Cropp-K. Lee (edd.), *Euripides and tragic theatre*, «ICS» XXIV/XXV (1999/2000) 235-256.
- Wilson 1967: J.R. W., *An interpolation in the prologue of Euripides' Troades*, «GRBS» VIII (1967) 205-223.
- Wilson 1999/2000: P. W., *Euripides' tragic Muse*, in M. Cropp-K. Lee (edd.), *Euripides and tragic theatre*, «ICS» XXIV/XXV (1999/2000) 427-449.
- Wilson-Taplin 1993: P. W.-O. T., *The "aetiology" of tragedy in the Oresteia*, «PCPS» XXXVII (1993) 169-180.
- Yunis 1988: H. Y., *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, Göttingen 1988.
- Zeitlin 1980: F.I. Z., *The closet of mask: role-playing and myth-making in the Orestes of Euripides*, «Ramus» IX (1980) 51-77.