

Autoriflessività e proiezioni corali nell'*Elena* di Euripide Un preludio alle *Baccanti*

Barbara Castiglioni
Ricercatrice indipendente

Abstract Earlier scholarship identified Euripides' later plays, with the exception of the *Bacchae*, as examples of the supposed attenuation of tragedy's choral element, a development considered to be characteristic of the period and linked to the emergence of New Music. However, in the last two decades, by paying special attention to χορεία, scholars have seriously questioned the idea of a decline of lyric at the end of the late fifth century and have argued for a wider tendency of the poets to increase choral activity by re-instilling traditional elements, especially those linked with Dionysos. My aim is to show that *Helen*'s second stasimon represents Euripides' conscious project of recovering rituality and disclosing the elements of the purest Dionysiac χορεία.

Keywords Euripides. Helen. Dionysos. χορεία. Mother of the Gods.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-07-16
Accepted	2021-12-14
Published	2022-06-30

Open access

© 2022 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Castiglioni, B. (2022). "Autoriflessività e proiezioni corali nell'*Elena* di Euripide. Un preludio alle *Baccanti*". *Lexis*, 40 (n.s.), 1, 89-102.

βροτείως τ' ἔχειν ἄλυπος βίος.
τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ
(Eur. *Bacch.* 1004-5)

Una buona parte della critica più antica ha considerato le sezioni corali delle tragedie del tardo Euripide, con la sola eccezione delle *Baccanti*, come una prova della progressiva perdita di significato del coro, che sarebbe peculiare al periodo e legata, tra le altre cose, all'influenza della cosiddetta 'nuova musica'. Com'è noto, l'ultima fase della carriera euripidea è stata infatti considerata una prova della tendenza, peculiare alla tragedia della fine del V secolo, a comporre veri e propri ἐμβόλιμα (intermezzi musicali avulsi dalla trama e perfettamente fungibili da una tragedia all'altra, cf. Arist. *Poet.* 1456a, 25-9). La seconda accusa, a questa direttamente connessa, è quella di considerare alcuni tra questi canti – compreso il secondo stasimo dell'*Elena* oggetto di studio di questo contributo – «stasimi ditirambici», secondo la definizione di Kranz 1933, 253-4 (cf. anche Allan 2008 *ad vv.* 1301-68). Caratteristiche degli stasimi ditirambici sarebbero la ricerca di un lirismo considerato fine a sé stesso, dell'immagine preziosa, di espressioni elaborate, l'abbondanza dell'aggettivazione, l'insistenza sul dato visivo e il costante riferimento al rituale dionisiaco (a cui si accompagnano suggestioni musicali innovative, peculiari alle avanguardie della nuova musica). Queste innovazioni stilistiche e musicali, introdotte in particolar modo dai citarodi e dai ditirambografi,¹ ebbero certamente un'influenza su Euripide, ma l'etichetta di stasimi ditirambici deve essere intesa nei termini dello stile, della dizione poetica, del metro e dell'uso dell'immaginario dionisiaco, con evidenti intenti di recupero degli elementi tradizionali (e non della completa irrilevanza rispetto all'intreccio della tragedia).

Negli ultimi due decenni, prendendo in esame in modo particolare gli aspetti della χορεία, molti studiosi hanno messo in discussione l'idea di un declino della lirica alla fine del tardo V secolo, osservando, al contrario, la tendenza euripidea ad incrementare l'attività corale, che può essere interpretata come un tentativo di reintroduzione degli elementi della tradizione religiosa e rituale, in modo particolare quelli legati a Dioniso, il dio della tragedia per eccellenza.

Una riflessione sulla χορεία può, a mio avviso, essere molto efficace nel caso dell'*Elena*, la cui trama, se presa in considerazione nei suoi aspetti performativi e rituali, potrebbe addirittura essere definita una «choral plot», come ha recentemente suggerito Murnaghan.²

¹ Cf. ad es. West 1992, 356-66; Anderson 1994; Csapo, Slater 1995, 336-48; Landels 1999; Csapo 1999-2000, 399-426; Csapo 2004, 207-48; Battezzato 2013, 102-10; LeVen 2014; Weiss 2018, 167-78.

² Cf. Murnaghan 2013, 155-77.

Nell'*Elena*, infatti, tutti e tre gli stasimi presentano una riflessione sul canto e sulla danza: l'oggetto del primo stasimo, infatti, è l'arte stessa del canto, il terzo mette in scena, attraverso il canto e la danza, la fuga di Elena e Menelao dall'Egitto, mentre il secondo, che sincretizza i riti della Gran Madre con quelli di Dioniso, offre un'ezologia della musica estatica. In un panorama fitto di riferimenti alla χορεία, la cosiddetta 'Ode alla Gran Madre', si può però considerare un caso unico, perché, attraverso un sofisticato uso dell'autoriflessività e della proiezione corali,³ il poeta mette in scena una vera e propria danza rituale, proprio come accadrà nelle *Baccanti*.

Nella *Baccanti*, però, «everything takes place in the realm of Dionysos, who becomes manifest in the choral dance»:⁴ la performance corale, di conseguenza, è strettamente legata alla trama, a differenza di quel che accade nell'*Elena*.

In questo contributo mi propongo di esaminare il secondo stasimo dell'*Elena* secondo le coordinate della χορεία e dimostrare come Euripide, che deve essere considerato, nonostante le accuse di Nietzsche, il più dionisiaco dei tre tragici,⁵ dia prova di utilizzare Dioniso per restituire al canto corale le istanze religiose originarie e ricreare momenti di autentica ritualità.

Questa volontà di richiamare le origini rituali e culturali del coro e del canto corale troverà la sua perfetta espressione nelle *Baccanti*, ma è già presente nell'*Elena*.

Nel secondo stasimo della tragedia, il coro, formato da donne greche prigioniere in Egitto, sincretizza i riti in onore di Demetra prima con quelli in onore della Madre degli Dèi,⁶ una dea di origine asiati-

³ L'autoriflessività corale è definita da Henrichs (1994-5, 58) «the self-description of the tragic chorus as performer of *khoreia*», mentre la proiezione corale «occurs when a chorus describes the performance of another chorus, music or dance (cf. Davidson 1986, 38-46; Henrichs 1996, 48-9).

⁴ Cf. Bierl 2013, 213.

⁵ Cf. Henrichs 1994-95, 57; cf. anche Bierl 1991, 67-99, 103-10, 137-218, 224-6.

⁶ Il culto dedicato alla Gran Madre, chiamata anche la Madre degli dèi, o, semplicemente, la Madre (Μήτηρ) fu introdotto ad Atene verso la fine del VI secolo e gli inizi del V, come dimostra la costruzione del Metroon (il tempio della Gran Madre), ma doveva essere noto anche nel secolo precedente. Le prime testimonianze letterarie riguardo alla dea, che è conosciuta anche come Τέα e Κυβέλη, si riscontrano negli *Inni Omerici*, con un inno a lei dedicato (il 14), e nella poesia giambica e lirica (cf. Hippo. fr. 124, 156 Masson; Pind. *Pyth.* 3, 77-9; *Dith.* 2, 9-12). Accolta nel mondo greco, la Μήτηρ fu soggetta a fenomeni di sincretismo e identificata, come dimostra questo secondo stasimo, con Demetra (cf. Aristoph. *schol.* ad *Ach.* 708, che spiega l'appellativo di Ἀχαιά dato a Demetra in relazione al fragore dei cimbali e dei timpani, strumenti tipici del culto orientale della Μήτηρ che aveva luogo durante la ricerca di Κόρη; uno scolio a *Isth.* 7 di Pindaro, poi, spiega l'attributo χαλκόκροτος riferito dal poeta a Demetra παρά τὰ ἐπικτυποῦντα ἐν ταῖς τελεταῖς τῆς Δήμητρος κύμβαλα, e lascia quindi ipotizzare un certo grado di commistione tra la Demetra χαλκόκροτος, invocata da Pindaro insieme al suo paredro Dioniso, e la Gran Madre/Cibele). Cf. anche Sfameni Gasparro 1978; Allan 2004, 143-5; Castiglioni 2021 *ad loc.*

ca, poi con quelli dionisiaci. L'atmosfera dionisiaca sarà pervasiva ed esplicita soprattutto nella seconda parte dello stasimo, ma Euripide allude al dio del teatro anche nelle prime due stanze.

Nella prima strofe,⁷ dove è subito esplicitato il sincretismo tra Demetra e la Madre - chiamata Ὀρεία ... μάτηρ θεῶν - la corsa della dea è descritta con δρομάδι κώλω (1301): in Euripide δρόμας è spesso legato a fenomeni di possessione e delirio, anche in contesti dionisiaci (cf. v. 543; *Hipp.* 550; *Suppl.* 1000; *Tro.* 42; *Or.* 837; *Bacch.* 731), e il suo impiego in questo caso non lascia molti dubbi in proposito. Dionisiaci sono anche la natura selvaggia e i suoni che fanno da sfondo alla ricerca della Madre⁸ (vv. 1303-5): l'aggettivo βαρύβρομος (v. 1305), che descrive le onde del mare, sarà riferito all'αὐλός impugnato dalla dea nella seconda strofe (v. 1351) e riecheggia apertamente Dioniso, dato che il nome cultuale del dio, Βρόμιος (cf. v. 1364) è con ogni probabilità derivato da βρόμος e rievoca la folgore di Zeus che portò al concepimento del dio. L'atmosfera dionisiaca è confermata, due versi dopo, anche da βρόμια che, più di un'allusione, è un'evocazione quasi diretta dello stesso dio - dato che può significare «strepitante, risonante»,⁹ ma anche, direttamente, «dionisiaco»¹⁰ - ed è impiegato per descrivere i crotali, strumenti simili alle nacchere peculiari al culto della Gran Madre,¹¹ ma anche a quello dionisiaco. La menzione dei crotali è il primo riferimento esplicito alla musica e al canto, a cui segue, ai vv. 1312-13, l'evocazione delle danze circolari (κυκλίων χορῶν), che sono, com'è noto e come esplicherà la seconda antistrofe, archetipo del culto dionisiaco.

Mentre la prima strofe è dominata da un movimento convulso e frenetico, l'antistrofe è sapientemente rallentata (dal punto di vista narrativo), ed è dedicata al racconto del dolore della Madre che, per reagire alla perdita della figlia, rende infconde le terre e priva le greggi dei pascoli, conducendo alla rovina gli uomini (v. 1327 ss.), proprio come faceva Demetra. Mentre Demetra, però, si consumava nel suo rimpianto per la figlia nel tempio costruito per lei a Eleusi (cf. *h.Cer.* 302-4), la Demetra-Μήτηρ di Euripide ribadisce la sua predilezione per la natura selvaggia e, a conferma dell'epiteto Ὀρεία (v. 1301), sfoga il suo dolore sulle rocce innevate del monte Ida (cf. *h.Hom.* 14.5), che era uno dei più importanti luoghi di culto

⁷ Seguo il testo stabilito da Castiglioni 2021.

⁸ La ricerca affannosa della dea riecheggia quella di Demetra alla ricerca della figlia raccontata *h.Hom Cer.* 2,47 ss., legandola, però, all'habitat della Madre degli dèi Orientale (cf. *h.Hom* 14, 5 οὐρέα τ' ἠχίεντα καὶ ὑλήεντες ἔναυλοι)

⁹ Cf. Pind. *Nem.* 9.8, dove è riferito al suono della lira.

¹⁰ Cf. Eur. *Herc. fur.* 893 βρομίω ... τύρσφ.

¹¹ Cf. *h.Hom.* 14, 3-4, dove i crotali appaiono, insieme a flauti e timpani, come gli strumenti cari alla Gran Madre. Per i crotali, cf. Benzi 1992, 3-23.

dedicati alla Gran Madre¹² (cf. anche *Or.* 1453, dove il Frigio si riferirà alla Gran Madre con Ἰδαία μάτηρ). Oltre a riecheggiare il celebre luogo del giudizio di Paride (cf. *Hel.* 24, 29), la collocazione del rimpianto della dea sul monte Ida, in una terra barbara, rafforza la sovrapposizione tra la Μήτηρ e Demetra, che è delineata come fosse una dea orientale – e venerata da quei Frigi che erano ancora, per certi versi, i più grandi nemici dei Greci¹³ – e anticipa il successivo sincretismo dello stasimo, esplorato nella seconda parte del canto.

Nella seconda strofe, infatti, il coro racconta il tentativo di Zeus di placare l'ira della Madre (1340 Ματρός ὀργὰς ἐνέπει): nell'*Inno Omerico a Demetra*, l'intervento del padre degli dèi portava all'istituzione del culto eleusino, mentre nell'*Elena* conduce, come vedremo, ad un sincretismo tra i rituali della Madre e quelli dedicati a Dioniso. Zeus invia presso la Madre le Muse e le Cariti (1341-2 βᾶτε ... ἴτε), spesso associate tra di loro (cf. Saffo fr. 128 Voigt, Pind. *Nem.* 9.54-5; Eur. *Herc. Fur.* 673-5) e accomunate dal canto e della musica, di cui simboleggiano il tradizionale potere consolatorio.¹⁴ Il culto delle Cariti, in particolare, è associato a quello dionisiaco (cf. *Bacch.* 414a-5 ἐκεῖ Χάριτες, | ἐκεῖ δὲ Πόθος, | ἐκεῖ δὲ βᾶκχαις θεμὶς ὀργιάζειν), ma il riferimento a Dioniso è rafforzato dall'istituzione del legame tra le danze e il canto e le grida estatiche (vv. 1344-5 ἀλαλᾶ ... ὕμνοισι χορῶν;) peculiari alle cerimonie ai riti segreti dionisiaci (cf. *Bacch.* 593 Βρόμιος ἀλαλάζεται στέγας ἔσω, riferito alle precedenti grida ἰὼ βᾶκχαι, ἰὼ βᾶκχαι di Dioniso al v. 577). Il fatto, inoltre, che sia lo stesso Zeus ad ammettere la necessità di tali riti, trasforma la seconda sezione dello stasimo in quella che si potrebbe definire «un'esortazione esplicita alla pratica dei culti bacchici».¹⁵

Nei versi successivi, la menzione dei cimbali (v. 1346 χαλκοῦ δ' αὐδὰν χθονίαν)¹⁶ e dei timpani, (v. 1347 τύπανα), a cui si accompagnano il flauto della Μήτηρ al v. 1351 e i κρόταλα della prima strofe, sollecitano sotto il segno della proiezione corale e dell'evocazione del dio del teatro una quasi completa identificazione fra i rituali della dea e quelli di Dioniso. I timpani – strumenti che non hanno nulla in comune con quelli moderni, ma erano simili a un tamburello con la pelle tesa da entrambi i lati del cerchio – saranno infatti evocati da Dioniso nelle *Baccanti* in un altro esempio di eziologia musicale (cf. *Bacch.* 58-9 αἶρεσθε τὰπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν | τύπανα, ῥέας

¹² Cf. A.R., 1.1128; Str. 1.2-38; 10.3; 12.

¹³ Cf. anche Roller 1996, 313.

¹⁴ Cf. ad es. Hes. *Theog.* 98-103; per il tema in generale, cf. Walsh 1984.

¹⁵ Cf. Cerri 1987, 199.

¹⁶ La perifrasi mediante la quale Euripide si riferisce ai cimbali non tralascia però, nella sua deliberata vaghezza, un'allusione al tamburo bronzeo del culto eleusino, ἡχείον, cf. Apollod. FGH 244.F.110; cf. Wolff 1973, 63 nota 6; Hardie 2004, 17.

τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα; cf. anche v. 124, dove il timpano è chiamato βυρσότονον κύκλωμα) e la loro invenzione sarà attribuita ai Coribanti che, dopo averne fuso il suono con quello dei flauti frigi, lo consegnarono alla madre divina, Rea (cf. *Bacch.* 120-9), cioè la Μήτηρ (cf. *Bacch.* 77-9 τὰ τε ματρὸς μεγάλας | ὄργια Κυβέλας Θεμιτεύων). Nell'*Elena*, invece, è Afrodite (1348-9 καλλίστα ... Κύπρις) a conferire alla Madre due dei suoi attributi fondamentali - i cimbali e i timpani - in quella che si rivela a tutti gli effetti l'eziologia musicale del culto (τότε πρώτα): dato che era stato Zeus ad esplicitare la necessità degli ὄργια, il ruolo di Afrodite - che a differenza delle Cariti e delle Muse, inviate da Zeus, appare di sua volontà - ha una grande rilevanza, perché connette esplicitamente due divinità olimpiche con i culti misterici.

Nell'*Inno a Demetra*, la dea veniva placata solo dal ritorno della figlia: in questo stasimo, invece, Euripide elude ogni accenno riguardo al ritorno della Κόρη, ma racconta il sorriso della Madre (v. 1349 γέλασεν δὲ θεὰ), provocato dal suono degli strumenti a percussione, che sono per eccellenza gli strumenti estatici delle cerimonie di carattere orgiastico, in grado di suscitare l'entusiasmo religioso (cioè la possessione divina):¹⁷ al fragore dei cimbali e dei timpani, poi, la stessa Μήτηρ unisce il fremito del flauto (vv. 1350-2 δέξατό τ' ἔς χέρας | βαρύβρομον αὐλὸν | τερφθεῖσ' ἀλαλαγμῶ), strumento dionisiaco e simbolo per eccellenza della danza rituale, dimostrandosi di conseguenza personalmente coinvolta nel rito che la placa e la consola¹⁸ e prendendo parte a quella che si può senza dubbio considerare una χορεία divina, una vera e propria danza rituale dionisiaca. La colorazione altrettanto dionisiaca dell'aggettivo riferito all'αὐλός, βαρύβρομος,¹⁹ così come l'uso di ἀλαλαγμός, che è impiegato per descriverne il suono - ed è non a caso lo stesso termine che Euripide utilizza in *Cycl.* 65 per descrivere il suono dei timpani dionisiaci, τυμπάνων ἀλαλαγμοί - descrive il carattere della reazione della dea, piegata da una musica fragorosa, selvaggia, rimbombante, molto simile a quella che ritroveremo nelle *Baccanti* (cf. anche e soprattutto *Bacch.* 159 ss., μέλπετε τὸν Διόνυσον | βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων, | εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν | ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἔνοπαῖσί τε, | λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος | ἱερὸς ἱερὰ | παίγματα βρέμη | σύνοχα φοιτάσιν | εἰς ὄρος εἰς ὄρος). Le voci e i clamori di Frigia a cui si riferisce il passo delle *Baccanti* sono da considera-

¹⁷ Considerata l'universale diffusione del tamburo nei culti di *trance*, si è pensato a un effetto neurofisiologico del *tam tam* sull'udito umano: una sorta di droga sonora capace di indurre la *trance* automaticamente (cf. Rouget 1990, 237-47).

¹⁸ Cf. Henrichs 1996, 55.

¹⁹ Cf. v. 1305, dove era riferito alle onde del mare. Cf. Kannicht, 1969 *ad loc.* e Barker 1984, 76 nota 95, che vedono nell'aggettivo una più che probabile allusione al flauto frigio tipico del rituale dionisiaco, che verrà menzionato in *Bacch.* 127-8.

re, come osserva Guidorizzi 2020 (*ad loc.*), «una notazione di natura musicale che allude al tipo di melodia sottesa al canto del coro». Com'è noto, secondo i teorici musicali dell'antichità il modo frigio era il più adatto a destare la passione, ed era invariabilmente legato all' αὐλός (cf. Arist. *Pol.* 1342b «tra i modi musicali, quello frigio provoca lo stesso effetto che ha il flauto tra gli strumenti: entrambi sono in grado di suscitare entusiasmo e passione ... tutto il delirio dionisiaco e tutta l'agitazione di questo genere trovano espressione tra gli strumenti soprattutto nei flauti e tra i modi musicali attingono ciò che gli serve in quelli frigi»).²⁰

La Madre non ritroverà, almeno non in questo stasimo, la figlia, eppure sorride, sospinta dal suono degli strumenti, dalla musica e dal rito. Il dolore non si può dimenticare, pare suggerire il canto, ma si può trascendere: il rito dionisiaco offre una fuga e una consolazione che, nonostante siano solo momentanee e non smettano di suggerire la fragilità del rimedio rituale stesso e l'inesorabilità della sofferenza,²¹ permettono di lasciarsi dominare dalla dimensione misterica e irrazionale dell'esistenza e dalla sua alterità, come sembra confermare, nonostante le numerose difficoltà testuali, anche l'ultima stanza.

Nella seconda antistrofe, infatti, il coro, mediante il vocativo ὦ παῖ e il verbo alla seconda persona singolare, torna alla contingenza della tragedia e, in particolare, a una presunta colpa di Elena, che avrebbe commesso qualcosa di illecito e non avrebbe onorato i riti della dea (vv. 1353-7 ὦν οὐ θέμις <σ> οὔθ' ὅσια | ἐπίρωσας ἐν θαλάμοις ... οὐ σεβίζουσα θεᾶς), provocando la sua ira. Questi primi versi lasciano più di un'incertezza, sia per l'assenza di qualsiasi attestazione, nel mito, di un'eventuale inadempienza rituale di Elena, sia per l'oscurità della lezione θαλάμοις tramandata dai codici, che indica il luogo dove la misteriosa colpa verrebbe commessa. La lezione non è accolta da nessuno degli editori dell'*Elena*²² (eccetto Murray, che però aggiungeva <θεῶν>). Se consideriamo l'interpretazione «rituale» dello stasimo, l'emendamento proposto da Kannicht, θαλάμαις, potrebbe sembrare la soluzione più adatta, dato che Euripide impiega il termine θαλάμη per riferirsi a luoghi sotterranei tra loro differenti (cf. *Suppl.* 980, dove si riferisce alla tomba di Capaneo, e *Phoen.* 931, dove occorre per indicare l'antro in cui nacque il serpente di Tebe);

²⁰ Cf. anche Plat. *Symp.* 215c, che scriveva, a proposito delle melodie del frigio Marsia, il flautista mitico per antonomasia: «sia che le esegua un flautista valente, sia una suonatrice da quattro soldi, esse da sole con la loro potenza trasportano le anime al delirio e rivelano quali di loro abbiano bisogno divina iniziazione».

²¹ Cf. Henrichs 1996, 50. Cf. anche Pucci 1997, 74: «the musical performance of the Mother and the return of human life propitiates our relief, stimulates our desire for that music [...] a loss is implicit but it is displaced and compensated by the musical, artistic addition».

²² Cf. però ora Castiglioni 2021, *ad loc.*

in un contesto mistico-orgiastico come è quello descritto, θαλάμιας potrebbe essere inteso come «*uox* propria per indicare le grotte sacre [...]. Queste grotte sacre, infatti, erano i primitivi centri culturali a Creta e in Anatolia, ed ebbero certamente un ruolo nel culto di Dioniso in Grecia» (cf. Dodds 1960, 84, dove occorre θαλάμειμα, variazione poetica per θαλάμη; cf. *Ion* 394, dove Xuto è descritto uscire dalle θαλάμια di Trofonio). Data l'incertezza dell'intero passo, però, sembra preferibile conservare la lezione dei codici; inoltre, se si considerano sia la costante ambivalenza della protagonista che il finale dell'antistrofe, in cui il Coro ritornerà alla sua bellezza, non si può escludere che Euripide voglia rievocare, come fa spesso nella tragedia, l'Elena della tradizione, quella che entrava nel θαλάμιον della casa di Paride a Troia (cf. *Il.* 3.423), per poi unirsi con lui nel letto²³ (vv. 441 ss.).

Se già l'impiego delle percussioni aveva stabilito una stretta connessione tra i due culti, i successivi vv. 1358-65, che corrispondono dal punto di vista tematico e metrico ai vv. 1342 della seconda strofe, istituiscono un'identificazione tra i rituali della Gran Madre e quelli di Dioniso mediante un sincretismo che, con le parole di Giammarco Razzano (1995, 131), può essere definito «comparativo». Il rituale bacchico è definito con grande precisione, sia attraverso la descrizione degli indumenti e degli strumenti necessari alla sua esecuzione che nei gesti tipici della possessione: le pelli dei cerbiatti (νεβρώων ... στολίδες),²⁴ i tirsii (κισσοῦ ... νάρθηκας εἰς ἱεροῦς),²⁵ le chiome agitate (βακχεύουσά τ' ἔθειρα),²⁶ il movimento circolare

23 Un'altra possibilità da non trascurare è che, insieme ad Elena, Euripide, come suggeriva già Grégoire 1950, 16-17, voglia rievocare il celebre scandalo delle Erme, con la parodia dei misteri eleusini celebrata da Alcibiade nel 414 a.C A riguardo, cf. Susannetti 2007, 177, che scriveva: «Si sarebbe tentati di sfondare l'illusione scenica per penetrare con lo sguardo nelle ombre della storia: Alcibiade, famoso per la sua bellezza quanto Elena – e a lei paragonato – aveva celebrato, nello spazio di una casa privata, la parodia dei misteri eleusini; aveva condotto la città in una rovinosa impresa di guerra; aveva tradito la sua patria. Sarebbe lui il colpevole che il coro additerebbe sfruttando il nome e l'esempio dell'eroina spartana?». Cf. anche Beltrametti 2017, 138-9.

24 Le pelli di cerbiatto erano le vesti tradizionalmente indossate dalle *Baccanti* (cf. *Bacch.* 24 νεβρίδ' ἔξάψας χροός, 111 ἐνδυτὰ νεβρίδων), il loro ἱερὸν ἐνδυτὸν (*Bacch.* 138), da collegare alla progressiva identificazione con la natura animalesca.

25 Composto da una canna su cui era innestata una pigna e attorno alla quale veniva arrotolato un ramo d'edera, il tirso fungeva da rappresentazione artificiale della vita vegetale, che doveva trasmettere a chi lo impugnava la forza magica della vegetazione. Nel rito bacchico, serviva come accompagnamento alle danze estatiche, e rappresentava il veicolo delle ambivalenti forze dionisiache, che dipingono il rituale del dio come un atto di violenza controllata, in cui le minacciose forze della natura vengono sottomesse a uno scopo religioso (cf. Dodds 1960, 82).

26 Lo scuotimento selvaggio delle chiome è un tratto costante dell'esaltazione estatica (cf. *Bacch.* 150, 185, 240-1, 865, 930-1; cf. anche Aristoph. *Lys.* 1312; Cat. 63.23 *ubi capita Maenades ui iaciunt hederigeriae*; Ovid. *met.* 3.725-6 *ululauit Agaue | collaque iactauit mouitque per aera crinem*), qui espresso in un modo molto efficace, con le

(εἰλισσομένα κύκλιος ... αἰθερία)²⁷ dei rombi²⁸ e l'esplicita menzione di Dioniso (Βρομίϕ) come destinatario del culto insieme alla Gran Madre - celebrato in cerimonie notturne (παννυχίδες), spazio privilegiato dei riti misterici²⁹ - elencano, di fatto, gli elementi caratteristici del menadismo e fanno emergere le peculiarità dell'esperienza degli iniziati, con il particolare tipo di suoni e strumenti necessari ad ottenere la sequenza pathos-entusiasmo rituale musicale-coreico-benessere:³⁰ mediante la fusione di autoriflessività e proiezione corale, rafforzata dalla performance dello stesso Coro, il canto viene così a coincidere con una vera e propria χορεία rituale, proprio come avverrà nelle *Baccanti*. Come a suo tempo ha brillantemente osservato Cerri (1987, 199-200), infatti, il celebre μακαρισμός della prima strofe della parodo delle *Baccanti* (vv. 73-82 ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων | τελετὰς θεῶν εἰδῶς | βιοτὰν ἀγιστεύει καὶ | θιασεύεται ψυχὰν | ἐν ὄρεσσι βακχεύων | ὅσοις καθαρμοῖσιν, | τὰ τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων, | ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων, | κισσῶ τε στεφανωθείς | Διόνυσον θεραπεύει), che proclama la beatitudine di chi celebra i misteri della Gran Madre Cibele in unione a quelli di Dioniso, costituisce un *locus parallelus* a questo dell'*Elena*. Se versi dell'*Elena* sono introdotti da μέγα τοι δύναται, quelli delle *Baccanti* saranno invece preceduti da una formula di μακαρισμός (ὦ μάκαρ,

chiome quasi personificate e descritte agire come una baccante (βακχεύουσα). Come si può osservare in molte rappresentazioni figurative, nel momento culminante dell'esaltazione coreica la testa della menade roteava vorticosamente con caratteristici ondeggiamenti della nuca, i capelli erano proiettati verso l'alto e il corpo si inarcava (gesti e movimenti che caratterizzano dovunque e in ogni tempo questo particolare tipo di esperienza religiosa: cf. Frazer 1922, 109, che citava esempi di una danza di cannibali nella Colombia Britannica e di una danza sacra di divoratori di capre del Marocco, o Seabrook, King 1929, 47, che raccontavano come i danzatori voodoo avessero le teste gettate all'indietro, come se avessero il collo rotto; cf. Dodds 1940, 160)

27 Il movimento circolare è archetipico del culto dionisiaco e peculiare, di conseguenza, della danza menadica (cf. ad es. *Bacch.* 569-70; cf. Borthwick 1994, 32-3). In particolare, il verbo εἰλισσω è *vox propria* per le danze circolari - la forma in cui si disponevano i tradizionali cori ditirambici (cf. Davidson 1986) - e ritorna con maggiore frequenza nell'ultima fase dell'opera del poeta.

28 Il ρόμβος era uno strumento costituito da un piccolo legno rettangolare con al centro un foro dove passava una funicella, per mezzo della quale il legno veniva fatto roteare, emettendo un suono cupo, monotono, intermittente. Nelle *Argonautiche*, Apollonio Rodio lo menziona, insieme ai timpani, tra gli strumenti cari alla Πείη frigia (la Gran Madre; cf. 1.1139 ρόμβω καὶ τυπάνω Πείην Φρύγες ἰλάσκονται), ma era anche peculiare al culto dionisiaco (cf. West 1992, 122).

29 Cf. Hdt. 4.76.3, che descrive una παννυχίς in onore della Madre degli dèi a Cizico; Plat., *Resp.* 328a.7, dove è raccontata la celebrazione di una festa notturna ad Atene in onore della dea tracia Bendis; lo stesso Dioniso era chiamato νυκτέλιος (cf. Paus. 1.40.6; Plut. *Mor.* 389a; Ov. *met.* 4.15, *ars am.* 1.567), e i suoi riti avvenivano spesso in παννυχίδες illuminate da torce (cf. anche Eur. *Bacch.* 486 νύκτωρ τὰ πολλὰ σμνότηρ' ἔχει σκότος).

30 Cf. Giammarco Razzano 1995, 131.

ὄστις εὐδαίμων): le due espressioni si rivelano però equivalenti sul piano semantico, perché hanno la medesima funzione di evocare l'efficacia e la salvezza attribuite al rituale.

Proprio come quelli iniziali, anche i versi finali di questo secondo stasimo (vv. 1366-7 $\tau\epsilon\upsilon\delta\acute{\epsilon}\nu\iota\nu \dots \sigma\epsilon\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\iota$) sono vessati da problemi metrici e di significato e sono complicati, nel verso finale, da un ammonimento, con ogni probabilità rivolto a Elena, che avrebbe contato solo sulla sua bellezza (v. 1368). Secondo alcune interpretazioni, il passo potrebbe anche essere un'interpolazione, che avrebbe avuto l'intenzione di attribuire una ἀμαρτία, un atto di ὑβρις - o, con le parole di Dirat,³¹ una «hybristique coquetterie» a Elena - e trovare così la ragione della sua colpa nei confronti della Madre (e della sua sofferenza). L'*Elena*, però, come ha suggerito Wright, può essere per certi versi definita un'anti-tragedia, perché la sua trama si fonda su un'azione che la sua protagonista non ha compiuto;³² se le tragedie sono infatti generalmente costruite su azioni compiute - anche in maniera involontaria, come nel caso di Edipo - dai loro eroi, l'*Elena* racconta quel che la καὶνὴ Elena³³ non ha fatto, ed è quindi suscitata da un negativo. La natura anti-tragica dell'*Elena*, che funge, per l'intero dramma, da paradigma della vanità delle sofferenze,³⁴ dissuade dall'interpretare lo stasimo come il risultato di una connessione logica tra colpa e sofferenza.³⁵ Dato che l'ultimo verso del canto insiste proprio sulla bellezza di Elena³⁶ (v. 1368 μορφή μόνον ἤχεις), i cui rovinosi effetti, che hanno provocato tutti i suoi mali e la guerra di Troia, sono stati lamentati dalla nuova Elena per l'intera tragedia,³⁷ alcuni hanno interpretato la colpa della protagonista con un significato figurato, come un implicito rifiuto ad abbandonarsi ai riti estetici: Elena, che, non si può dimenticare, sfrutta il suo fascino per ingannare Teoclimeno e farsi dare da lui tutto il necessario per fuggire dall'Egitto insieme a Menelao, si sarebbe servita ancora una volta della sua bellezza e del δόλος, senza considerare l'alternativa misterica - e più spontanea - offerta dalla dea. Un'altra possibile interpre-

³¹ Cf. Dirat 1976, 313 nota 37.

³² Cf. Wright 2005, 130; cf. anche Padel 1974, 239.

³³ Cf. Aristoph. *Thesm.* 850, che chiamava ironicamente la protagonista euripidea «la nuova Elena».

³⁴ Cf. ad es. *Hel.* 712-17, dove il Servo lamenta l'incommensurabile distanza tra gli sforzi umani e il conseguimento dell'obiettivo bramato, o vv. 1143-8, in cui il Coro mette in contrasto l'innocenza di Elena con la sua fama di ἀπιστος ἄδικος ἄθεος (v. 1148).

³⁵ Cf. anche Galeotti Papi 1987, 38.

³⁶ Per una diversa interpretazione di μορφή, intesa non come «bellezza» ma come «forma», cf. Beltrametti 2017, 145-8.

³⁷ Cf. ad es. cf. vv. 27 (τοῦμὸν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχῆς), 236 (δυστυχέστατον κάλλος), 262-3 (dove Elena rimpiange addirittura di non poter cancellare il suo aspetto e assumerne uno brutto), 304-5, 363-5, 383-5.

tazione, che ha il vantaggio di liberare l'eroina da una condizione di volontaria colpevolezza a cui il rifiuto di abbandonarsi al rito invece la costringerebbe, è suggerita - almeno in parte - da Voelke,³⁸ secondo cui l'incessante carattere di *παρθένος* irradiato dalla perpetua bellezza di Elena costituirebbe una minaccia permanente e inconciliabile con il matrimonio. Com'è noto, infatti, i culti mistico-orgiastici erano dotati di una dimensione sessuale, aperta tanto alle *γυναί* quanto alle *παρθένοι*, che dovevano temporaneamente abbandonare il loro *οἶκος* - il giogo matrimoniale o paterno - per un luogo, selvaggio e provvisorio, in cui facevano un'esperienza diretta del divino: l'esperienza erotica del *θείσος* si opponeva a quella matrimoniale, da cui siglava una rottura momentanea e rituale, che preparava il ritorno della *γυνή* - o della *παρθένος* - al suo *οἶκος*. I rituali mistico-orgiastici offrono quindi una cornice per la provvisoria rottura del legame matrimoniale, in modo da riaffermarlo. A causa della sua bellezza, però, Elena resta sempre, in parte, una *παρθένος*: che sia volontaria e consapevole, come nel caso della seduzione di Teoclimeno per fuggire dall'Egitto, o involontaria e - forse inconsapevole, come nella misteriosa inadempienza rituale, la colpa di Elena resterebbe quindi sempre la sua bellezza.

L'importanza dell'eventuale colpa, o mancanza, dell'eroina, però, diminuisce se consideriamo lo stasimo come un canto rituale, legato, quindi, alla volontà del poeta di restituire al coro - e alla tragedia - le istanze religiose e rituali originarie: come osservava Nikolaidou-Arabatzi (2015, 26), «Euripides tried to re-establish the initial function of the tragic chorus by changing the composition of choral odes from a dramatic dependent state to a ritual one». Questo cambiamento troverà un'espressione completa nelle *Baccanti*, l'unica tragedia in cui il ruolo drammatico del coro, formato dalle menadi che accompagnano Dioniso nell'instaurazione del suo culto, è perfettamente armonizzato con quello rituale, cioè la danza per lo stesso dio. Nelle *Baccanti*, quindi, forma e contenuto interagiscono strettamente, perché l'iniziazione ai misteri bacchici coincide con la danza corale recitata nel teatro di Dioniso.³⁹

Nell'*Elena*, invece, il ruolo drammatico del coro non è perfettamente armonizzato con quello rituale: le prigioniere greche in Egitto, infatti, eseguono una *χορεία* rituale indipendente dal loro ruolo drammatico. Attraverso l'autoriflessività e la proiezione corali, però, questo divario è sfruttato per esaltare l'originale valenza rituale del coro.

³⁸ Cf. Voelke, 1994, 294 ss., che arrivava, però, ad una diversa conclusione. Cf. anche Assan-Libé, Stathopoulos 2017, 67, che, con grande finezza, consideravano il secondo stasimo dell'*Elena* «le *καμπτήρ* de la tragédie».

³⁹ Cf. Bierl 2013, 211-13.

L'ode alla Gran Madre non deve quindi essere considerata un ἐμβόλιμον, né rappresenta una prova del declino del ruolo del Coro, ma si dimostra, al contrario, un tentativo di riconferire importanza allo stesso Coro e di utilizzare il canto corale per ricreare momenti di pura atmosfera rituale in perfetta sintonia con le celebrazioni delle Grandi Dionisie.⁴⁰

Bibliografia

- Allan, W. (2004). «Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy». *HSCPh*, 102, 113-55. <https://doi.org/10.2307/4150035>.
- Allan, W. (ed.) (2008). *Euripides: Helen*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CB09780511806216>.
- Anderson, W.D. (1994). *Music and Musicians in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501733222>.
- Assan-Libé, N.; Stathopoulos, I. (2017). «Le deuxième stasimon de l'*Hélène* et la critique: un point bibliographique». *Dioniso*, 7, 43-67.
- Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings*. Vol. 1, *The Musician and His Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Battezzato, L. (2013). «Dithyramb and Greek Tragedy». Kowalzig, B; Wilson, P. (eds), *Dithyramb in Context*. Oxford: Oxford University Press, 93-110.
- Beltrametti, A. (2017). «Ti contentavi solo della forma (Euripide, *Elena* 1368). Come rileggere la strana tragedia lungo il filo del secondo stasimo: smagliature testuali, tracce di storia e problemi di metodo». *Dioniso*, 7, 137-56.
- Benzi, A. (1992). «Le forme alternative dei crotali nella Grecia Antica». *Rivista Italiana di Musicologia*, 27, 3-23.
- Bierl, A. (1991). *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und 'metatheatralische' Aspekt im Text*. Tübingen: Gunter Narr.
- Bierl, A. (2013). «Maenadism as Self-Referential Choralitv in Euripides' *Bacchae*». Gagné, R.; Hopman, M.G. (eds), *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 211-26. <https://doi.org/10.1017/CB09781139519564.009>.
- Borthwick, E. (1994). «New Interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249-1328». *Phoenix*, 48, 21-41. <https://doi.org/10.2307/1192504>.
- Castiglioni, B. (ed.) (2021). *Euripide. Elena*. Milano: Fondazione Valla.
- Cerri, G. (1987). «Le message dionysiaque de l'*Hélène* d'Euripide». *CGITA*, 3, 197-216.
- Csapo, E. (1999-2000). «Later Euripidean Music». *ICS*, 24-5, 399-426.
- Csapo, E. (2004). «The Politics of the New Music». Murray, P.; Wilson, P. (eds), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 207-48. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0009>.
- Csapo, E.; Slater, W.J. (1995). *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor (MI): Michigan University Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.13922>.
- Davidson, J. F. (1986). «The Circle and the Tragic Chorus». *G&R*, 33, 38-46. <https://doi.org/10.1017/S0017383500029946>.

⁴⁰ Cf. Nikolaidou-Arabatzis 2015, 46

- Dirat, M. (1976). «Le lyrisme d'Hélène». *REG*, 89, 292-316.
- Dodds, E.R. (1940). «Maenadism in the *Bacchae*». *HThR*, 33, 155-76. <https://doi.org/10.1017/S0017816000018708>.
- Dodds, E.R. (1960). *Euripides. Bacchae*. 2nd ed. Oxford: Clarendon Press.
- Frazer, J. G. (1922). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. London: Macmillan Co.
- Galeotti Papi, D. (1987). «Victors and Sufferers in Euripides' *Helen*». *AJPh*, 108, 27-40. <https://doi.org/10.2307/294912>.
- Giammarco Razzano, M.C. (1995). «Sincretismi euripidei: Demeter Auletris». *PP*, 50, 116-35.
- Grégoire, H. (1950). *Euripide*. Vol. 5, *Hélène*. Paris: Les Belles Lettres.
- Guidorizzi, G. (ed.) (2020). *Euripide. Baccanti*. Milano: Fondazione Valla.
- Hardie, A. (2004). «Muses and Mysteries». Murray, P.; Wilson, P. (eds) *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 11-37. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199242399.003.0002>.
- Henrichs, A. (1994-95). «'Why Should I Dance?' Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy». *Arion*, 3, 56-111.
- Henrichs, A. (1996). «Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides». *Philologus*, 140, 48-62. <https://doi.org/10.1524/phl.1996.140.1.48>.
- Kannicht, R. (1969). *Euripides, Helena*. Vol. 1, *Einleitung und Text*; vol. 2, *Kommentar*. Heidelberg: Winter.
- Kranz, W. (1933). *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Landels, J.G. (1999). *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203042847>.
- LeVen, P. (2014). *The Many-Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*. Cambridge; New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CB09781139088145>.
- Murnaghan, S. (2013). «The Choral Plot of Euripides' *Helen*». Gagné, R.; Hopman, M.G. (eds), *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 155-77. <https://doi.org/10.1017/CB09781139519564.007>.
- Nikolaidou-Arabatzi, S. (2015). «Choral Projections and Embolima in Euripides' Tragedies». *G&R*, 62, 25-47. <https://doi.org/10.1017/S0017383514000229>.
- Padel, R. (1974). «Imagery of the Elsewhere. Two Choral Odes of Euripides». *CQ* n.s. 24, 227-41. <https://doi.org/10.1017/S0009838800032766>.
- Pucci, P. (1997). «The Helen and Euripides' Comic Art». *ColbyQ*, 33, 42-75.
- Roller, L.E. (1996). «Reflections of the Mother of the Gods in Attic Tragedy». Lane, E.N. (ed.), *Cybele, Attis, and Related Cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Leiden: Brill, 305-21. https://doi.org/10.1163/9789004295889_013.
- Rouget, P. (1990). *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale*. 2ème éd. Paris: Gallimard.
- Seabrook, W.; King, A. (1929). *The Magic Island*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Sfameni Gasparro, G. (1978). «Connotazioni metroache di Demetra nel coro dell'*Elena* (vv. 1301-1365)». Boer, M.B.; de Edridge, T.A. (éds), *Homages à M.J. Vermaseren*, vol. 3. Leiden: Brill, 1148-87. https://doi.org/10.1163/9789004295452_014.

- Susanetti, D. (2007). *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*. Roma: Carocci.
- Voelke, P. (1996). «Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide». *Kernos*, 9, 281-96. <https://doi.org/10.4000/kernos.1177>.
- Walsh, G.B. (1984). *The Varieties of Enchantment: Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- West, M.L. (1992). *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press.
- Wright, M. (2005). *Euripides' Escape-Tragedies: A Study of "Helen", "Andromeda" and "Iphigenia Among the Taurians"*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Weiss, N.A. (2018). *The Music of Tragedy: Performance and Imagination in Euripidean Theater*. Oakland: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520295902.001.0001>.
- Wolff, C. (1973). «On Euripides' *Helen*». *HSPH*, 77, 61-84.