

Il senso del colore in Euripide tra tradizione e innovazione

Morena Deriu

La ricchezza cromatica del dramma euripideo è ben nota e già osservata nel corso dell'Ottocento¹. Allora ne furono date spiegazioni per lo meno riduttive, improntate alla tradizione secondo cui Euripide, abbandonata l'arte drammaturgica, si sarebbe dedicato alla pittura. Poco o nessuno spazio era lasciato ai contesti d'uso², indispensabili, con la tradizione poetica precedente, e in particolare la lirica, alla comprensione di questa sensibilità per gli effetti di luce e di colore.

Nell'ultima produzione euripidea, infatti, è presente un'attenzione nuova per le sfumature e i cambiamenti di luce; qui gli aggettivi sono combinati con attenzione creando effetti impiegati da nessuno prima con tanta frequenza. I colori preferiti sono oro, rosso e verde cui si aggiunge il bianco della neve, evocata dalla sua nota caratteristica (cf. Eur. *Hel.* 1323, *Ph.* 206), dell'acqua (cf. *Or.* 992) e delle carni femminili (cf. *Ba.* 665, *Or.* 961)³. Sono immagini e tonalità in linea con la sensibilità cromatica del popolo greco, molto diversa dalla nostra. Infatti, mentre oggi si percepiscono i colori in termini di contiguità e complementarità, nel mondo greco si partì dall'opposizione polare tra bianco e nero per inserirvi progressivamente il rosso, il giallo, l'arancio, il verde e il blu⁴; si arrivò, dunque, solo per gradi ai quadri dell'ultima poesia euripidea. Qui pochi aggettivi sono semplicemente esornativi e pochi i dettagli scenici non funzionali al dramma; difatti concorrono tutti a creare un luogo che non fa semplicemente da sfondo, ma che ha una specifica funzione drammatica⁵.

1. Cf. H.R. FAIRCLOUGH, *The Attitude of the Greek Tragedians toward Nature*, Toronto 1897, pp. 40-41, che nota come rispetto a Eschilo e Sofocle siano più numerosi in Euripide i termini e le gamme di colore. Cf. W. KRANZ, *Stasimon*, Berlin 1933, pp. 242 ss. per la ricchezza cromatica degli εἰδύλλια delle tarde odi corali euripidee.
2. BARLOW 1971, pp. 14-15.
3. DI BENEDETTO 1971, pp. 259-60.
4. CHRISTOL 2002, pp. 29-44.
5. BARLOW 1971, p. 73. DI BENEDETTO 1971, p. 259 considera la ricerca dell'immagine bella, di cui «i colori diventano parte essenziale», un elemento caratteristico dell'ultimo Euripide,

Uno dei casi più macroscopici e meglio studiati è nello *Ione*, dramma tardo⁶ di innegabile ricchezza cromatica. Si apre così la monodia del protagonista (*Ion* 82 ss.).

...
 ἄρματα μὲν τάδε λαμπρὰ τεθρίππων
 Ἥλιος ἤδη λάμπει κατὰ γῆν,
 ἄστρα δὲ φεύγει πῦρὶ τῶδ' αἰθέρος
 ἐς νύχθ' ἱεράν·
 Παρνησιάδες δ' ἄβατοι κορυφαὶ
 καταλαμπόμεναι τὴν ἡμερίαν
 ἀψίδα βροτοῖσι δέχονται.
 ...

Il sole che sorge, personificato alla guida di una lucente quadriga, è immagine presente nelle *Fenicie* dove, però, è una semplice indicazione temporale: nel momento in cui Cadmo entrava per la prima volta a Tebe era mattino⁷. La stessa immagine è, invece, fortemente contestualizzata nello *Ione*, in un passo marcato dalle note dell'oro. Si insiste, infatti, sui termini di luce accomunati da una medesima radice (λαμπρά ... λάμπει ... καταλαμπόμεναι)⁸ e rinfor-

assente nelle tragedie anteriori al 415 a.C.: anche in queste «si possono individuare delle immagini 'belle', dai contorni ben definiti; ma esse sono cariche di una funzione espressiva, che di regola è assente nelle tragedie più recenti».

6. Per la datazione dell'opera cf. OWEN 1957, pp. 36-41 che accoglie le considerazioni storiche di Grégoire (PARMENTIER – GRÉGOIRE 1923, pp. 162 n. 5, 167-68) ma le corregge sulla base di valutazioni metriche, quali le soluzioni del trimetro, e sceniche, l'embrionale presenza del terzo attore, proponendo, dunque, il 418-17. Entrambi rifiutano, per ragioni metriche e per l'atteggiamento euripideo verso l'oracolo delfico, il 411 di Zielinski (cf. M.TH. ZIELINSKI, *Tragodumenon. Libri Tres*, II, *De Trimetri Euripidei Evolutione*, Kracow 1925). Gli studi più recenti propendono per il 413-10 (PELLEGRINO 2004, pp. 28-29). Per un'accurata bibliografia sull'argomento si veda LESKY 1996, p. 637 n. 279.
7. Cf. *Pb.* 1-3 [ἜΩ τὴν ἐν ἄστροις οὐρανοῦ τέμνων ὄδον / καὶ χρυσοκολλήτοισιν ἐμβεβῶς δίφροις] / Ἥλιε, θααῖς ἵπποισιν εἰλίσσων φλόγα ... Già nell'inno omerico a Helios (31.7-16), il dio è un maestoso auriga che, in un luminoso splendore, guida un carro dal giogo dorato (cf. Aristoph. *Nub.* 571 ss. τὸν θ' ἵππονῶμαν, ὅς ὑπερ- / λάμπροις ἀκτίσιν κατέχει / γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς / ἐν θνητοῖσι τε δαίμων).
8. La stessa insistenza luministica era già in Eschilo (*Sept.* 393 ss.) e nella lirica (cf. la n. 40) e compare altrove in Euripide cf. *IA* 156-59 ... λευκαίνει / τόδε φῶς ἦδη λάμπουσ' ἠὼς / πῦρ τε τεθρίππων τῶν Ἀελίου Ἰαυρορα splendente biancheggia'. λευκός, infatti, ha valore luministico, rafforzato da λάμπουσ'(α). Questo tipo di immagini istruisce sulla sensibilità greca per il colore, inizialmente colpita da luminosità e oscurità; solo con il fissarsi di un referente concreto, l'attenzione si sarebbe spostata alla tonalità. Ciascun termine di colore, quindi, racchiuderebbe in sé, in diacronia e in sincronia, sfumature eterogenee legate alla sfera emotiva, alla luce, alla velocità e al movimento (D'AVINO 1958, pp. 99-134; RAINA 2003, pp. 25-27). Così per 'bianco' il greco ha tre parole: ἀργός, λειριόεις, λευκός delle quali solo la terza può indicare propriamente il 'bianco' e, in quanto tale, colore opposto al nero, oltre che significare 'splendente' (cf. *IA* 156 ss.) ed essere riferito a oggetti gialli (cf. Plato *Resp.* 474e detto di capelli biondi). In ἀργός, invece, è difficile separare i significati di 'bianco' e 'svelto' (in Omero ἀργίπους è l'epiteto dei cani ed è più probabile che significasse 'dai piedi veloci' piuttosto che 'dai piedi bianchi'), mentre in λειριόεις si con-

zati dall'immagine delle stelle messe in fuga verso la Notte. Più avanti i gorghi della fonte Castalia sono ἀργυροειδείς (*Ion* 95 cf. *IA* 752), i vasi da cui Ione versa l'acqua χρυσέων (*Ion* 146, 434), i tetti e i cornicioni del tempio χρυσήρεις (*Ion* 157)⁹.

Ma una nota nuova compare a conclusione della monodia: alcuni uccelli cercano di insediarsi nei cornicioni del tempio (*Ion* 156 ss.) e un cigno dalle zampe φοινικοφαή (*Ion* 162) avanza verso gli altari¹⁰. Alla loro vista il giovane è combattuto tra un sentimento di simpatia e una sensazione di paura, le stesse emozioni che lo animeranno all'arrivo di Creusa e Xuto¹¹. La tinta rossastra turba, dunque, l'atmosfera di dorato splendore. Inoltre, al v. 1207 la colomba che muore salvando la vita a Ione, dopo aver bevuto la libagione avvelenata che gli era destinata, è φοινικοσκελείς. L'epiteto attira l'attenzione sull'uccello morente concentrandola su un ultimo visivo dettaglio¹². I due uccelli sono, dunque, accomunati dalla tonalità ma, mentre il cigno è scacciato da Ione dall'altare, la colomba è artefice della sua salvezza¹³.

'Spots' rossi a parte, il mondo del giovane ha una marca cromatica precisa nell'oro, emblema di un mondo sicuro senza preoccupazioni, il cui sfarzo rimanda alla sfera di Apollo; il prezioso metallo, infatti, sarà il Leitmotiv del banchetto in onore del giovane¹⁴. Significativamente questo discorso interessa anche altre parti del dramma.

Più avanti, infatti, la monodia di Creusa, complementare a quella di Ione, rievoca lo stupro subito da fanciulla ed è ancora dominata dai toni dell'oro (*Ion* 887-92).

fondono sfumature di colore e di suono (cf. Hom. Γ 152 detto del canto della cicala e N 850 dove è attribuito della pelle). Per λευκός = λαμπρός, riferito all'acqua, cf. Hom. ζ 44-5, Eur. *Andr.* 1228, *HF* 573. PLATNAUER 1921, pp. 153-62.

9. THORBURN 2000, pp. 45-46 sostiene che ad apertura del dramma Euripide associ le tinte dell'oro a Ione per sollevarne la figura dal livello comico della scena, dove è intento a spazzare e pulire il tempio.
10. Masqueray scrive: «les deux pattes ... forment une tache lumineuse sur le duvet blanc du ventre» (OWEN 1957, p. 80). Per ARNOTT 1996, pp. 115-16 φοινικοφαή sarebbe un epiteto esornativo senza precisione scientifica, visto che i cigni hanno notoriamente zampe nere.
11. BARLOW 1971, p. 48.
12. Lo stesso accorgimento ritorna per altre 'conclusive' note di colore cf. *Med.* 1164 παλλεύκω ποδί (cf. p. 2), *Or.* 1457 ἀμφιπορφύρων πέπλων, 1468 τὸ χρυσεοσάμβalon ἴχνος (cf. pp. 2 ss.).
13. DEJONG 1991, pp. 86-87. GIRAUD 1987, p. 84 sostiene che in realtà Ione sia salvato da un uccello figurato: alle parole di un convitato, infatti, il giovane comprenderebbe l'auspicio οἰωνόν e farebbe vuotare le coppe (*Ion* 1189-91). Ci sarebbe, quindi, un gioco tra οἰωνόν che significa pure 'uccello', e la colomba che compare poco dopo.
14. OWEN 1957, p. 146; PELLEGRINO 2004, p. 206. Cf. *Ion* 157 χρυσήρεις οἶκους, 909 χρυσεούς θάκους, 1154 Ἄρκτος ... οὐραία χρυσήρη (dove la 'dorata' coda dell'Orsa Maggiore risalta sullo sfondo blu degli arazzi cf. Silva 1986, p. 35), 1165-66 χρυσεούς τ'έν μέσῳ συσιτίῳ / κρατήρας, 1175-76 χρυσεών τ'έκπωμάτων / ἦρχ(ε), 1181-82 ἦν δὴ φερόντων μόχθος ἀργυρηλάτους / χρυσεάς τε φιάλας.

...
 ἦλθές μοι χρυσῶ χαιταν
 μαρμαίρων, εὖτ' ἔς κόλπους
 κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον,
 ἴανθίζειν† χρυσανταυγῆ·
 λευκοῖς δ' ἔμφυς καρποῖσιν
 χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας
 κραυγὰν ᾧ μᾶτέρ μ' αὐδῶσαν
 θεὸς ὀμευνέτας
 ἄγες ...

Nel passo le note sono ulteriormente contestualizzate. Infatti, al livello generale, in cui sono connesse alla divinità che presiede il mondo che fa da sfondo al dramma, si aggiunge, il legame tra lo splendore dei fiori di croco e i rituali di passaggio e iniziazione femminili, in contrasto con il violento abuso¹⁵. Euripide si muove, dunque, all'interno della tradizione ma legandola al contesto. χρυσῶ (*Ion* 887), μαρμαίρων (*Ion* 888), κρόκεα (*Ion* 889), χρυσανταυγῆ (*Ion* 890) si seguono difatti troppo marcatamente per non suggerire che l'uomo che usò violenza a Creusa fosse realmente Apollo e non un giovane malfattore dai capelli biondi¹⁶.

Nello *Ione* il legame tra note di colore e vicenda drammatica pare, dunque, evidente. Esso contribuisce a porre gli avvenimenti nella sfera apollinea; sfera che, tuttavia, può contestualizzarsi ulteriormente, come la monodia di Creusa dimostra¹⁷.

Usi simili sono individuabili anche in altre opere euripidee.

Nelle *Baccanti*¹⁸ il verde, ovvia nota cromatica del rigoglio della natura, acquista maggiore evidenza visiva accanto al dio che la protegge. Già il prologo ne è istruttivo: sono verdi i tralci della vite che ammantano il sepolcro di

15. BARLOW 1971, p. 49; GIUMAN 2002, pp. 96-97. IRWIN 1984, pp. 147-68 considera i fiori di croco un simbolo di fertilità, sulla base dell'aspetto che ricorda l'utero. Sembra significativo, dunque, che il rapimento di Creusa, preludio allo stupro con cui abbandonerà lo stato verginale, avvenga mentre è intenta a coglierli. Inoltre, fanciulle e fiori sono spesso associati nella poesia greca. Un legame di facile comprensione: le fanciulle, infatti, sono giovani e attraenti come fiori (Irwin 1984, 151-52). Di un certo interesse le scene in cui giovani donne sono rapite mentre intente a coglierli, come se compissero «an unconsciously provocative act». Accanto a Creusa si schierano, tra le altre, Persefone (*H. Hymn.* 2.426-28), Europa (Moschus, *Eur.* 63-71) ed Elena (*Eur. Hel.* 242-48 cf. p. 2).

16. BARLOW 1971, p. 49. THORBURN 2000, p. 40 commenta: «Euripides, by having Creusa call attention to the radiance of the god, the flowers, and her dress, seems to ameliorate Apollo's actions and thus confuses the audience ability to determine with certainty whether Apollo is 'noble' or 'base'. Furthermore, this golden imagery undercuts Creusa's stature as a tragic figure».

17. BARLOW 1971, p. 47 confronta le due monodie, individuando nelle note dorate di quella di Ione un segno della presenza del dio nel suo mondo, del suo idealismo e della sua vulnerabile innocenza.

18. Per la composizione macedone e la rappresentazione postuma cf. DODDS 1960², pp. 39 ss.; GRÉGOIRE 1961, pp. 11-14.

Semele (*Ba.* 12 βοτρυνώδει χλόη) e gli abeti sotto cui vivono le figlie di Cadmo (*Ba.* 38 χλωραῖς ὑπ' ἐλάταις). Il tratto non sorprende, essendo la natura luogo privilegiato dei riti del dio.

I toni del verde compaiono accanto al bianco nella parodo (*Ba.* 107-13 βρύτετε βρύτετε χλοήρει / μίλακι καλλικάρπω / καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς / ἢ ἐλάτας κλάδοισι, / στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων / στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων / μαλλοῖς ...) e nella prima strofe del terzo stasimo (*Ba.* 862-67 ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, δέραν / αἰθέρ' ἐς δροσερὸν ῥίπτουσ', / ὡς νεβρὸς χλοεραῖς ἔμπαλ- / ζουσα λείμακος ἡδοναῖς). L'associazione è interessante perché anche il bianco è nota direttamente o indirettamente riferita a Dioniso. Le baccanti hanno, infatti, λευκὸν πόδ(α) (*Ba.* 863-64) e λευκὸν κῶλον (*Ba.* 665)¹⁹ e celebrano i riti del dio in un Citerone imbiancato da λευκῆς χιόνος (*Ba.* 662); anche il cerbiatto, con λευκοτρίχων πλοκάμων (*Ba.* 112), è animale spesso associato agli adepti bacchici. Lo stesso incarnato di Dioniso, poi, è bianco in *Ba.* 457 λευκὴν ... χροιάν. La nota ha, però, qui significato in parte differente. Il bianco, infatti, era tradizionalmente riferito alle carni femminili (cf. Hom. E 414 = ψ 240, Λ 573 = O 316, ζ 101, 186, 251, Aristoph. *Eccl.* 64, 387, Plato *Phaedr.* 239c, Men. *Sic.* 399, Luc. *Anach.* 25), in accordo con gli usi e i costumi del popolo greco; una donna perbene, infatti, doveva stare in casa, non esposta agli sguardi altrui e, quindi, ai raggi del sole²⁰. Riferito agli uomini, questo candore divenne ovvio simbolo di effeminatezza (cf. Aristoph. *Eq.* 1279, Ps. Aristot. *Physiognomica* 804a.34, 808b.4-5) e in questa accezione è connesso a Dioniso in *Ba.* 457: Penteo vede nella candida pelle del dio la prova della sua dissolutezza. Apparentemente, però, la tragedia presenta un'incongruenza: al v. 438, infatti, il soldato aveva affermato che, al momento della cattura, il prigioniero non impallidì, continuando ad avere οἴνωπὸν γένυον²¹. La nota, rife-

19. Il candore della pelle, però, è generalmente e tipicamente caratteristica femminile (cf. infra).

20. Hanno invece pelle scura le supplici eschilee, in arrivo dall'Egitto, un paese dalle abitudini diverse dalla Grecia (cf. Hdt. 2.35 dove, a prova di questo, si legge che 'presso di loro le donne vanno al mercato e commerciano, mentre gli uomini restano a casa e tessono'). In Aesch. *Suppl.* 154-55 «by a 'characteristically Aeschylean' idiom (THOMSON *on Ag.* 597, q. v.) two epithets [scil. μελανθῆς ἡλιόκτυπον] are employed to convey a single idea, the darkness of the Danaids' complexion»; si crea così un legame ideale con l'avo Epafo (cf. Aesch. *PV* 851) e le oscure divinità infere (JOHANSEN – WHITTLE 1980, II, pp. 127-28); «as they are 'black' themselves, they will appeal to the black Zeus, - just as a maiden prays to Artemis, κόρα κόρα, ὡς ἐπιεικέες - trusting in their dark complexion as a bond of sympathy» (HEADLAM 1902, p. 52). Scenicamente è possibile che il Coro delle *Supplici* fosse abbigliato con abiti scuri e che la pelle visibile fosse tinta di scuro (JOHANSEN – WHITTLE 1980, II, p. 128). Lo scuro incarnato egizio era del resto proverbiale (cf. Hdt. 2.57.2, 2.104.2); anche l'equipaggio della nave con cui le supplici giungono in Grecia ha la pelle scura (*Suppl.* 719-20 con contrasto, attivo altrove in Eschilo, cf. *Pers.* 301, *Ag.* 115, con le bianche vesti indossate). La documentazione ceramica è, però, molto varia; così sull'idria Busiris alcuni egizi, incluso Busiride, non hanno pelle scura a differenza di Eracle (JOHANSEN – WHITTLE 1980, II, p. 128; per l'incarnato scuro in quanto simbolo di virilità cf. n. 75).

21. Questo è quanto sembra indicare la lezione, οὐδ' ὄχρὸς, dei manoscritti. «La correzione οὐκ ὄχρὸς del Bothe accolta dal Diggle [scil. οὐκ ὄχρὸς, οὐδ' ἠλλαξεν οἴνωπὸν γένυον] non tiene conto del fatto che la frase non è A + B + C, ma A + (B + C)» DI BENEDETTO 2004, p. 346.

rita al dio in Soph. *OT* 211 (οἰνώπα Βάκχον εὖιον)²², normalmente descrive un incarnato giovanile (cf. Eur. *Pb.* 32, 1160, *Cr.* fr. 472e.13-15 Kn e si veda la n. 75); essa, dunque, è in linea con la generale evoluzione della divinità²³ e, attribuita al dio dell'ebbrezza, acquista una caratura particolare.

Del resto, la medesima tonalità era stata riferita a Dioniso da Penteo in un altro luogo del dramma; in *Ba.* 235-36 si legge

...
 ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖοσμος κόμην,
 οἰνωπός, ὄσσοις χάριτας Ἐφροδίτης ἔχων
 ...

Al di là del biondo dei capelli, nota che ben si addice allo splendore divino, ciò che qui caratterizza Dioniso è il color vinaccia. Il termine ha suscitato un vivace dibattito tra filologi, non concordi sulla lezione da accettare a fronte dell'οἰνώπά τ' di L e dell'οἰνωπάς τ' di P. Scaliger propone οἰνώπας, Barnes, invece, οἰνωπός stampato da Diggle e attribuito di γόης ἐπωδός (*Ba.* 234). Il termine indicherebbe così un rosso scuro, vermiglio notato da uno dei soldati artefici della cattura in quanto proprio dell'incarnato del dio (cf. *Ba.* 438). Correggendo, invece, in οἰνώπας, attribuito di χάριτας, il fascino del dio è nei suoi occhi non rossi, ma brillanti, cioè «où brille un éclat comparable à celui du vin»²⁴ (cf. *Ba.* 261 βότρυος ... γάνος).

L'inconciliabilità tra i passi mi sembra in realtà solo apparente; la differenza risiederebbe nel fatto che parlino due personaggi diversi: Penteo (*Ba.* 457) e uno dei soldati incaricati di catturare lo straniero (*Ba.* 438). Non sembra, del resto, creare difficoltà il fatto che lo stesso Penteo possa averne qualificato le

22. In Sofocle Dioniso risplende d'oro e di luce, conferendogli la dignità di rappresentare «l'ordre divin invoqué autour de la figure de Zeus» (BOLLACK 1990, II, pp. 132 ss.). Porta, infatti, una fascia dorata (*OT* 209 χρυσομίτραν), esattamente come risplende la figlia di Zeus (*OT* 187 ὦ χρυσέα θύγατερ Διός) e sono dorate le corde dell'arco di Apollo (*OT* 203-204 χρυσοστόφων ... ἀγκυλών). Infine, a conclusione dello stasimo, avanza 'ardendo con la splendida face' (*OT* 213-15 φλέγοντ' / ἀγλαῶπι - breve - / πεύκῃ). LONGO 1989, p. 113; BOLLACK 1990, II, pp. 130-32.

23. In epoca arcaica e nella prima età classica, Dioniso era un dio barbuto che incuteva rispetto, ma verso la fine del V sec. diviene un affascinante giovane sbarbato, con i primi segni della caratteristica effeminatezza (JEANMAIRE 1951; PADUANO – GRILLI 1996, p. 57). Già in *H. Hymn.* 7.3 ss. appariva come un giovane efebo ma dalle 'spalle robuste' e i capelli neri esattamente come Zeus, Poseidone e Ade (cf. Hom. *A* 528-30, *N* 563, *H. Hymn.* 2.347). I capo è biondo già in Hes. *Tb.* 947, come qualsiasi divinità agile e giovane (cf. Zefiro Alc. fr. 327.3; Eros Anacr. fr. 358.2, Eur. *IA* 548 χρυσοκόμας; Imeneo *PA* 16.177.3; Leto *H. Hymn.* 3.205; Artemide Eur. *Pb.* 191 χρυσεοβόστρυχον). Altro illustre precedente è in Eschilo (fr. 61 Sn. parodiato da Aristofane in *Tb.* 134 ss.) che lo chiama, appunto, γυννίς. E il Dioniso eschileo e il Dioniso euripideo dovevano essere imberbi come nell'iconografia di fine V sec. (cf. J.R. GISLER et al., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III. I, Zürich 1986, figs. 189, 334, 372 e PICKARD – CAMBRIDGE 1988³, f. 49). Nulla suggerisce che lo fosse anche il Dioniso di Aristofane, che pure ha evidenti caratteristiche femminili (DOVER 1993, pp. 39-40; AUSTIN – OLSON 2004, p. 100).

24. LACROIX 1976, p. 159.

guance come purpuree (*Ba.* 236). Al momento, infatti, il sovrano si limitava a riportare quanto gli era stato riferito; appare, anzi, significativo che la nota coincida con la più 'oggettiva' descrizione del soldato. Penteo, infatti, ha una curiosità morbosa per i riti delle menadi e vede nello straniero un torbido pericolo per la città; così, nel momento in cui finalmente lo incontra vis à vis, vede ciò che vuol vedere e di cui è maniacalmente convinto, un incarnato chiaro, simbolo di effeminatezza e dissolutezza negli uomini.

I passi, dunque, sembrano offrire ancora un esempio di come Euripide si serva di immagini tradizionali contestualmente al messaggio drammatico. Infatti, e il candore dell'incarnato dionisiaco e un suo colorito purpureo appartengono, si è visto, all'iconografia del dio. Le due note, però, a distanza di pochi vv. (*Ba.* 438 οἰνωπὸν γένυν e 457 λευκὴν ... χροιάν) creano un'apparente incongruenza, apparentemente funzionale all'espressione della 'mania' di Penteo. Sulla stessa linea, il candore della bellezza femminile si trasforma in splendore riferito ai magnifici corpi di Era, Afrodite e Atena al bagno (cf. *Andr.* 285-86 αἰγλᾶντα σώματα).

Cronologicamente vicina allo *Ione* è l'*Ifigenia taurica*²⁵. La prima sezione, anteriore al riconoscimento (*IT* 669 ss.), accoglie non poche immagini sanguinarie, in buona parte di ambito sacrificale²⁶. Sembra suggestivo, dunque, che anche esse concorrano a persuadere il pubblico dell'inevitabilità del sacrificio di Oreste e Pilade²⁷.

Un pastore racconta a Ifigenia di aver visto uno degli stranieri appena sbarcati (si tratta di Oreste ma l'identità non è ancora svelata alla sacerdotessa e ai Tauri) in preda a un attacco di follia provocato dalle Furie; egli credeva 'con queste azioni di allontanare le Erinni, così che la distesa del mare si tingeva di rosso' (*IT* 299-300).

...
ὥσθ' αἰματηρὸν πέλαγος ἔξανθεῖν ἄλός.

...

La metafora, a inizio del dramma, crea l'impressione visiva di una grande macchia di sangue che si diffonde da sotto le onde, come se un fiore rosso

25. PLATNAUER 1938, p. xvi: «Professor Murray would date the play 414-412 B.C., placing it before the *Helen* and perhaps before the *Electra*. If we commit ourselves to a definite year perhaps 413 B.C. is the most likely». Pensa agli stessi anni GRÉGOIRE 1925, p. 106; diversamente PERROTTA 1928, pp. 5-53 sostiene che nulla ne dimostri l'antioriorità rispetto all'*Elena*.

26. Cf. *IT* 225 ss. ἡαἰμορράντων δυσφόρμιγγα / ξείνων αἰμάσσουσ' ἄταν βωμοῦσ', 258-59 [... οὐδέ πω βωμὸς θεᾶς / Ἑλληνικαῖσιν ἔξεφοινίχθη ῥοαῖς], 300 ὥσθ' αἰματηρὸν πέλαγος ἔξανθεῖν ἄλός, 370-71 ... ἐν ἁρμάτων ὄχοις / ἐς αἰματηρὸν γάμον ἐπόρθμευσας δόλω, 405-6 ... καὶ περικίονας / ναοῦς αἶμα βρότειον, 442 ss. ... ἴν' ἄμφι χαί- / ταν δρόσον αἰματηρὸν / ἔλιχθεισα ... 644-45 κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων / ῥάνισι μελόμενον αἰμακταῖς.

27. L'introduzione di falsi indizi rientra tra le strategie compositive euripidee, affinché il pubblico si crei delle aspettative poi deluse (WINNINGTON – INGRAM 1969, pp. 127-42; ARNOTT 1973, pp. 54 ss.).

sbocciasse improvvisamente; un simbolo dell'ignoto pericolo che incombe e che accresce l'atmosfera di incertezza e di precario equilibrio²⁸. La nota ha chiaro valore metaforico: si tratta, infatti, del rosso del sangue e la scelta dell'aggettivo, αἱματηρόν, non lascia spazio a dubbi. I termini in αἶμ- e φον- (φαιν-), infatti, esprimono la qualità dell'essere di colore rosso e forniscono un contributo visivo (cf. *Or.* 1285 σφάγια φοινίσσειν, *Tr.* 440-41 αἶ σαρξὶ φοινίαισιν ἴσουσίν ποτε / πικρὰν Ὀδυσσεὶ γῆρυν), quasi pleonastico, a espressioni del tipo φόνιον αἶμα (cf. *HF* 1184 φόνιον αἶμα τλάς)²⁹. La nota rievoca il mare purpureo di omerica memoria (cf. *Π* 391 ἐς δ' ἄλα πορφυρέην), parte dell'immaginario poetico greco (cf. *Alc.* 45.2 V πορφυρίαν θάλασσαν). In realtà, all'origine πορφύρεος sembra non avesse valore cromatico, descrivendo l'iridescenza e l'apparente mescolanza di luce e ombra di una superficie in cambiamento, quale quella del mare³⁰. Con questa accezione si trova anche in Euripide (cf. *Hipp.* 737-38 πορφύρεον ... οἶδμα, 743-44 ὁ πορφυρέας ποντομέδων λίμνας, *Tr.* 124 ἄλα πορφυροειδῆ) che in *IT* 299-300 sembrerebbe averne rielaborato forma e significato, con uno spostamento verso le tonalità del sangue.

L'ipotesi acquista interesse per il ruolo del mare nella vicenda: confine fisico che separa la terra dei Tauri dal resto del mondo e anche forza che controlla la vita dei suoi abitanti³¹. La primissime parole del Coro gli si riferiscono (*IT* 123-24 εὐφάμειτ', ὦ / πόντου δισσὰς συγχωρούσας / πέτρας ἀξιέινου ναίοντες) ed è esso l'origine della nostalgia e della disperazione dei Greci che sbarcano in questa terra e vi abitano. È nero in *IT* 107 (πόντος ... μέλας), in accordo con un'altra immagine epica; in Omero, infatti, μέλας è il mare che si infrange sulla riva (*Ψ* 693) o che è agitato dal vento in tempesta (*H* 63-64 cf. *Aristot. Pr.* 23.23). Allo stesso modo, in Eur. *IT* 107 è 'nero' il mare che 'bagna con il suo flusso' la grotta. L'uso euripideo coincide, quindi, con quello omerico ma, come il 'mare di sangue' di *IT* 300, potrebbe acquisire una nota negativa, particolarmente congeniale alla tonalità. Questo discorso va contestualizzato all'interno di un dramma dove per Pilade e Oreste il mare rappresenta il mezzo attraverso cui giungere in questa terra inospitale (*IT* 392 ss.)

28. KYRIAKOY 2006, pp. 125-26.

29. *DELG* s.v. φοινός, φοίνιος; WILLINK 1989, p. 242.

30. IRWIN 1974, p. 18. Si è tentato di ricondurre i due significati di πορφύρεος, cromatico e non, a due diverse etimologie. 'Rosso' rimanderebbe a πορφύρα e 'splendente/luminoso' a πορφύρω (*DELG* s.v. πορφύρα e πορφύρω). Il valore coloristico, divenuto predominante solo molto tardi, sarebbe stato determinato nel VI sec. dalla confusione tra l'aggettivo e πορφύρα (RAINA 2003, p. 27 n. 5; cf. P.A. PEROTTI, «A proposito dell'aggettivo ΠΟΡΦΥΡΕΟΣ», *Prometheus* 10, 1984, pp. 205-209). Questa spiegazione è rifiutata da DÜRBECK (*Zur Charakteristik der griechischen Farbzeichnungen*, Bonn 1977, pp. 129-30) che considera quantomeno difficile da dimostrare che πορφύρω sia più antico di πορφύρεος. Egli propone di intendere πορφύρα come voce onomatopeica con il significato di «bubbling, surging broth», riferita come nome al murex da cui si estraeva la porpora; da questa sarebbe derivato πορφύρω «to surge, to heave» (SCHRIER 1979, p. 318 n. 35). Per la percezione greca della nota e dei suoi simbolismi, con riguardo alle τέχνη legatole, cf. SOVERINI 2003, pp. 71-78.

31. BARLOW 1971, p. 26; KYRIAKOY 2006, p. 84.

per adempiere l'ordine divino (di Apollo) di portar via dal tempio la statua di Artemide Taurica, quindi di compiere un sacrilegio. Allo stesso tempo esso, con le pericolose correnti, è ciò che ostacola e ostacolerà la fuga; in concreto, dunque, un nemico³².

Il rosso del sangue ha un ruolo di primo piano nell'*Eracle*³³. Il dorato splendore che dovrebbe caratterizzare la vita dell'eroe, terminate le leggendarie fatiche, si carica invece di tinte mortali, uniche e preminenti nel finale della tragedia.

Tra le parti corali, il primo stasimo presenta una concentrazione di colori assente altrove nel dramma; esso è un grande quadro dai dettagli minuziosi, in cui la violenza delle fatiche lascia spazio alle vivaci tinte della pittura³⁴; questo sin dai primi vv. con Apollo che suona τὰν καλλίφθογγον κιθάραν (*HF* 350) con πλήκτρῳ χρυσέῳ (*HF* 351), un quadro di dorata lucentezza adatto a un dio³⁵. Anche la cintura donata da Ares a Ippolita risplende, (*HF* 413-14 κόρας Ἀρείας ἰπέπλων / χρυσεόστολον φάρος†) e dorati sono i romi del giardino delle Esperidi: ... χρύσειον πετάλων ἄπο μηλοφό- / ρων χερὶ καρπὸν ἀμέρξων ... (*HF* 395-96). Per poterli cogliere Eracle dovette uccidere il δράκοντα πυρσόνωτον (*HF* 397) che, in pittorico contrasto con i frutti dorati, circondava l'albero (*HF* 398-99). La stessa associazione di colori, πυρσῶ ... ξανθόν, apriva poco sopra i rispettivi cola (*HF* 361-63)³⁶; similmente, i due

32. Maxwell – Stuart riferiscono considerazioni simili alle donne del Coro, per le quali il mare è un ostacolo ma anche una via di fuga, per poi notare come nel dramma esso non sia qualificato da γλαυκός associato, invece, all'ulivo, simbolo di Atene (*IT* 1101 γλαυκῶς ... ἐλαίας). «γλαυκός, therefore, although here applied to the olive represents the sea to the inward eye of the would-be fugitive women and – at a further emotional remove – blue-eyed Athene herself, the former being the means of escape and the latter the goal» (MAXWELL – STUART 1981, I, pp. 131-32).

33. Cf. *HF* 233-34 λαβὼν ἂν ἔγχος τοῦδε τοὺς ξανθοὺς πλόκους / καθημάτωσ' ἂν ... , 573 Δίρκης τε νῆμα λευκὸν αἰμαχθήσεται, 933 ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματώπας ἐκβαλὼν, 944-45 ... ὥστε Κυκλώπων βάθρα / φοίνικι κανόνι ..., 1184 ... φόνιον αἶμα τλάς. La percentuale di soluzioni nel trimetro, insieme all'uso del tetrametro trocaico in *HF* 855-74 e all'associazione di docmi, giambi e metra prosodiaci nella seconda parte del dramma, fanno propendere per una datazione prossima alle *Troiane* (415): 416 e 414 sono entrambi possibili (BOND 1981, p. xxxi).

34. SILVA 1986, pp. 80-81.

35. Per l'oro, nota caratteristica del mondo apollineo cf. p. 2 ss. In *HF* 351, tuttavia, esso non sembra avere le stesse connotazioni, denotando un generico splendore divino (cf. *HF* 413-14). Oltre che nello splendore e nella bellezza il suo fascino risiedeva nella consapevolezza che si trattasse di uno dei possedimenti di maggior valore; dunque, gli epiteti dorati che da Pindaro in poi caratterizzano il mondo degli dei (composti in χρυσο- tornano spesso in Pindaro dove l'aggettivo χρύσειος compare circa cinquanta volte), non troverebbero necessariamente origine nelle decorazioni delle statue dell'epoca. Semplicemente poeti e scultori ornavano le divinità nella maniera migliore possibile e l'oro sembrava la più appropriata. LORIMER 1936, pp. 14-33; VAN DER WEIDEN 1991, p. 101.

36. πυρσῶ δ' ἀμφεκαλύφθη / ξανθὸν κρᾶτ' ἐπινωτίσας / δεινῶ χάσματι θηρός. πυρσῶ e δεινῶ costituiscono una scomoda, ma possibile, combinazione aggettivale, scissa dal verbo principale. Wilamowitz ritiene il primo dativo di πυρσός 'fiaccola'; il termine sarebbe, dunque, un γρίφος con soluzione in δεινῶ χάσματι θηρός. A questa interpretazione Diggle preferisce δεινοῦ come congettura per δεινῶ, con πυρσῶ riferito a δεινοῦ χάσματι θηρός. BOND 1981, p. 155.

aggettivi isometrici che qualificano la cerva ‘dalle corna d’oro’ (*HF* 375 χρυσοκάρανον che compare solo qui cf. Pind. *Ol.* 3.52 χρυσοκέρων dove è evocato questo mito)³⁷ e ‘dal dorso screziato’ (*HF* 376 ποικιλόνωτον), chiudono i propri. All’intreccio di tonalità che attraversa l’intero stasimo, si aggiungono le note del sangue: φονίους sono le frecce con cui Eracle uccise i Centauri (*HF* 364-67) e φονίαισι le mangiatoie dei cavalli di Diomede (*HF* 382-83) che si cibano di κάθαιμα ... σίτα (*HF* 384), con aggettivo che compare solo qui e in Eur. *IT* 1374.

L’oro della ricchezza e il rosso del sangue tingono un altro dramma, di poco successivo, l’*Elettra*³⁸, comparando in coppia in alcuni passi³⁹ ma caratterizzando generalmente ora l’una ora l’altra sezione, senza differenze tra parti dialogate e cantate. Sembra, anzi, si possa dedurre uno studiato ordine di comparsa: all’iniziale splendore passato seguono le screziature del sangue della vendetta.

Nel primo stasimo, nella dorata ed epica descrizione delle armi di Achille (*El.* 444 χρυσέων ... τευχέων), cui è dedicata un’intera coppia strofica⁴⁰, si inseri-

37. Le corna d’oro di un animale mitico sono motivo frequente nella poesia greca, che rimanda alla doratura delle corna delle vittime sacrificali, corrente dall’epoca micenea sino al IV sec. (cf. Aeschin. 3.164). La pratica, testimoniata in Hom. *K* 294 = γ 384 (τὴν τοι ἐγὼ ῥέξω χρυσὸν κέρασιν περιχεύας) e γ 425-26 (εἷς δ’ αὖ χρυσοχόον Λαέρκεα δεῦρο κελέσθω / ἐλθεῖν, ὄφρα βοὸς χρυσὸν κέρασιν περιχεύῃ), consisteva nel picchiare con dell’oro foglie di piccole dimensioni poi applicate intorno alle corna (cf. περιχεύειν). Il poeta dell’*Odissea* sembra, tuttavia, non avere una conoscenza reale del processo; rappresenta, infatti, l’artigiano (probabilmente uno schiavo, visto il modo con cui è mandato a chiamare cf. γ 425-26), mentre applica le foglie con un martello pesante (γ 432-38), strumento per la lavorazione ad altissime temperature del ferro (l’oro, invece, si lavorava a freddo e con un martello leggero); la scena, dunque, dovette colpire a tal punto la sua immaginazione da inserirla in un contesto a essa estraneo. LEAF 1900, I, p. 446; GRAY 1954, pp. 1 ss. esp. 4, 12 ss.; WEST 1981, pp. 312-13; KIRK 1993, III, p. 184.
38. Il 413, a lungo accettato come datazione (PARMENTIER – GRÉGOIRE 1925, p. 189; DENNISTON 1939, pp. xxxiii-xxxiv), è ora rifiutato sulla base delle statistiche metriche che inducono a collocare il dramma prima della trilogia troiana (DI BENEDETTO 1971, p. 209 n. 57), tra il 422 e il 417, più probabile il 420/19 (CROPP 1988, pp. l-ii; cf. BASTA DONZELLI 1978, pp. 27-71 che propende per una retrodatazione rispetto al 413, «a patto che non si sforzi eccessivamente» l’utilizzazione delle indicazioni metriche). DIGGLE 1981, p. 58 propone gli anni tra il 422 e il 416.
39. Cf. *El.* 315 ss. ... πρὸς δ’ ἔδραισιν Ἄσιδες / δμῶαί στατίζουσ’, ἅς ἔπερσ’ ἐμὸς πατήρ, / Ἰδαῖα φάρη χρυσέαις ἐξευγμένας / πόρπαισιν. αἶμα δ’ ἔτι πατρός κατὰ στέγας / μέλαν σέσηπεν ..., 464 ss. ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων / κύκλος ἄλιος / ἵππους ἄν πτεροέσσαις / ἄστρων τ’ αἰθέριοι χοροί, / Πλειάδες, Ἰάδες, ἦ Ἔκτορος / ὄμμασι τ’ τροπαίῳ / ἐπὶ δὲ χρυσοτύπῳ κράνει / Σφίγγες ὄνυξιν αἰοῖμον ἄγραν / φέρουσαι ... // ἄορι δ’ ἐν φονίῳ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον, / κελαινὰ δ’ ἀμφὶ νῶθ’ ἴετο κόνις.
40. Cf. *El.* 464-72 ... ἐν δὲ μέσῳ κατέλαμπε σάκει φαέθων / κύκλος ἄλιος / ἵππους ἄν πτεροέσσαις / ἄστρων τ’ αἰθέριοι χοροί, / Πλειάδες, Ἰάδες, ἦ Ἔκτορος / ὄμμασι τ’ τροπαίῳ / ἐπὶ δὲ χρυσοτύπῳ κράνει / Σφίγγες ὄνυξιν αἰοῖμον ἄγραν / φέρουσαι ... Nelle decorazioni degli scudi le costellazioni appaiono insieme alla luna in Hom. *Σ* 484-89 e in Aesch. *Sept.* 387-90.

...
ἔχει δ’ ὑπέρφρον σῆμ’ ἐπ’ ἀσπίδος τόδε,
φλέγονθ’ ὑπ’ ἄστροις οὐρανὸν τετυγμένον·

sce improvvisamente la lancia (o spada) φονίω (*El.* 476), visivamente macchiata di sangue⁴¹; si abbandonano, quindi, gli splendidi toni dei vv. precedenti per passare a una nuova e isolata nota⁴². Altrettanto estraneo al contesto è il colore della decorazione: cavalli nella furia della corsa sollevano ‘nera

λαμπρά δὲ πανσέλενος ἐν μέσῳ σάκει,
πρέσβιστον ἄστρον, νυκτὸς ὀφθαλμός, πρέπει.

...

La luna sullo scudo di Tideo è piena (*Sept.* 390) e non crescente, come usuale in decorazioni di questo tipo, per marcarne la preminenza sugli altri astri come Tideo svetta sugli altri guerrieri (HUTCHINSON 1985, p. 109). Il nucleo centrale è, dunque, nella lucentezza, cf. φλέγονθ'(α), λαμπρά e πρέπει ad apertura e chiusura di verso, già riferiti alla luna in Hes. *Tb.* 19 (=371) e Sapph. fr. 96 V (NOVELLI 2005, p. 216). La panoplia eschilea richiama la sala d'armi di Alceo (fr. 140 V).

...
μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος
χάλκῳ, παῖσα δ' Ἄρη κεκόσμηται στέγα
λάμπραισιν κυνίαισι, κατ
τᾶν λεῦκοι κατέπερθεν ἵππιοι λόφοι
νεύοισιν, κεφάλαισιν ἄν-
δρων ἀγάλματα· χάλκισαι δὲ πασσάλους
κρύπτοισιν περικείμεναι
λάμπραι κνάμιδες, ...

Anche se l'unico aggettivo precipuamente cromatico è λεῦκοι, il passo ha spiccata impronta visiva. λαμπρός compare due volte nel giro di pochi vv., rinforzato dall'abbagliante bronzo delle armi. μαρμαίρω, ad apertura di v. e in forte enjambement con χάλκῳ, ha valore cromatico, anche se di difficile definizione; il termine si rifà infatti a un referente concreto, il μάρμαρον, difficilmente descrivibile (cf. ἀέρινος, κύανος. D'AVINO 1958, pp. 99-134, osserva come la maggior parte dei termini di colore sia costruita su radici a valore luministico; il significato cromatico sarebbe giunto in un secondo momento con l'associazione a un referente concreto, di cui, però, non siamo sempre in grado di definire la tonalità). Nella panoplia eschilea (*Sept.* 397 ss.) la lucentezza della sala è amplificata dalla luna che eccelle sugli altri astri nella notte μαρμαίρουσαν (cf. Hom. N 22, 801, Π 664 dove qualifica la casa, i guerrieri e le armi sfavillanti di bronzo), con immagine saffica, di originario contesto erotico. Rispetto ad Alceo, in Eschilo lo splendore delle armi perde la funzione propagandistica, connotandosi come terroristica dimostrazione di forza (BONANNO 1976, pp. 1-11; DEGANI – BURZACCHINI 1977, pp. 214 ss.; CAVALLINI 1986, pp. 146-50; NOVELLI 2005, p. 216). Si veda anche lo scudo di Partenoepo in Aesch. *Sept.* 541 ss. e per un motivo analogo la decorazione della tenda dove si svolgono i festeggiamenti di Xutho in Eur. *Ion* 1146-48 (CROPP, 1988, pp. 132).

41. Di un certo interesse, ammesso che il testo non sia corrotto (L e P hanno ἐν δὲ δορί), la decorazione di una lancia, di difficile esecuzione. Bothe interpreta ἐν δὲ δόρει 'nella battaglia' come se proseguisse la descrizione della corazza sul lato opposto. L'uso di ἐν (cf. *El.* 464, 476) ed ἐπί (cf. *El.* 470) nel passo lascia immaginare sia descritta la decorazione di un'arma. Musgrave propone ἐν δ' ἄορι, Hartung ἄορι δ' ἐν (cf. BASTA DONZELLI, 1995, 2002²), più facili da accettare per la documentazione micenea di spade con impugnatura in avorio e corno decorata (cf. BUCHHOLZ 1980, pp. 238 ss.). Inoltre, l'espressione sarebbe di facile corruzione, da un'alterazione dell'ordine in ἐν δὲ ἄορι; a questo punto il passaggio da A- al Δ- non fa difficoltà (DENNISTON 1939, p. 108).
42. Il procedimento è analogo a quello di *Ion* 156 ss. (cf. p. 2 ss.) dove un cigno dalle zampe φοινικοφαῖη (*Ion* 162) turba, con la nota rossastra, l'atmosfera di dorato splendore del passo.

polvere' (*El.* 477)⁴³. Il tono si è ormai invertito, preparando il terreno al sanguinario finale, dove la riflessione sulla morte di Agamennone si macchia di sangue nel preannuncio della bramata fine di Clitemestra (*El.* 485-86 ... ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν / ὄψομαι αἶμα χυθὲν σιδάρῳ). Il canto corale, un 'dithyrambic stasimon', si presenta, dunque, come un gioco di contrasti tra la trionfale partenza della spedizione troiana, con le monumentali descrizioni ricche di dettagli pittorici, e il destino di morte del suo capo al rientro⁴⁴. Il brusco cambiamento nei colori svelerebbe, allora, il drammatico conflitto tra realtà presente e passata, tra speranze di ieri e di oggi⁴⁵.

Nel costruire questi contrasti Euripide ha conferito nuova profondità a immagini di tradizione epica e iconografica, attraverso un dettato epico ricco di composti nuovi per formazione e collocazione, grazie a iperbatì ed elaborate iuncturae aggettivo-sostantivo⁴⁶. Così, oro e gioielli appartengono al passato di Elettra (*El.* 175 ss., 315 ss.), non solo in quanto tradizionale simbolo di sontuosità ma anche perché immagini della vita matrimoniale e sessuale che le è stata negata⁴⁷.

Le tonalità, si è visto, sono le stesse dell'*Eracle* e il messaggio (la precarietà di una vita dorata che può essere facilmente distrutta dalla vendetta, divina o umana che sia) molto simile; tuttavia, nel dramma precedente l'accostamento sembra più meditato intrecciandosi in maniera continua e compresente, con un'ambiguità assente nell'*Elettra*. Qui solo in un secondo momento l'oro, simbolo del mondo da cui la protagonista è stata cacciata e che spera di riconquistare 'legittimamente' con l'assassinio della madre, sarà definitivamente contaminato e il dramma assumerà le tinte della vendetta, del sangue e della distruzione.

Come nell'*Eracle* e nell'*Elettra*, anche nelle *Troiane* (415) la ricchezza cromatica degli stasimi è intimamente legata all'uso delle stesse note nel resto della tragedia.

Immagini epiche e linguaggio estremamente descrittivo caratterizzano il pri-

43. Murray riferisce κελαινά a νῶθ(α): neri sarebbero, dunque, i cavalli (cf. Hom. *Y* 224, Plato *Phaedr.* 253e). Tuttavia κελαινά con -α lungo, riferito a κόνις, evoca epici campi di battaglia (cf. Hom. *Λ* 151-52) particolarmente congeniali a questo tipo di scene (DENNISTON 1939, pp. 108-109; CROPP 1988, p. 133).

44. CROPP 1988, pp. 128-29.

45. Qualcosa di simile sembra tornare nel finale. Elettra invita Clitemestra in casa, ma la avverte: μή σ' αἰθαλώσῃ πολύκαπνον στέγος πέπλους (*El.* 1140). Il riferimento immediato è alla povertà della dimora, ma risuona una certa ironia. L'annerimento delle vesti potrebbe preannunciare il destino di morte della madre, colpevole dell'assassinio dello sposo fra le cui ricchezze continua a vivere cf. *El.* 315 ss. ... πρὸς δ' ἔδραισιν Ἴσίδες / δμῶαί στατίζουσ', ἃς ἔπερσ' ἐμὸς πατήρ, / Ἴδαία φάρη χρυσέαις ἔξευγμέναι / πόρπαισιν. αἶμα δ' ἔτι πατρὸς κατὰ στέγας / μέλαν σέσηπεν ... L'immagine di Elettra, costretta a tessere da sola i propri abiti (*El.* 307-8), si oppone alle schiave bottino di guerra di Agamennone, ancora alle dipendenze di Clitemestra: persino esse vivono nella dorata luminosità di un mondo ormai preclusole (cf. *El.* 190-92). A ben vedere, però, è uno splendore solo apparente: 'nel palazzo si è imputridito il nero sangue' del sovrano.

46. CROPP 1988, p. 127.

47. DENNISTON 1939, pp. 70-71.

mo stasimo, rievocazione dell'ultima notte di Troia⁴⁸. La scena è ricca di colori e suoni; su tutto si erge maestoso il 'cavallo bardato d'oro' (*Tr.* 520 χρυσεοφάλαρον) con cui ebbe inizio la δόλιον ... ἄταν (*Tr.* 530). Esso fu introdotto tra le mura 'come lo σκάφος κελαινόν di una nave' (*Tr.* 538-39); nella similitudine il dorato bagliore lascia il posto all'oscurità. Luce e tenebre si fondono e l'ambiguo splendore dell'oro è esplicitato: ... ἐν / δόμοις δὲ παμφαῆς σέλας / πυρὸς μέλαιναν αἴγλαν / ἱᾶδωκεν ὕπνω† (*Tr.* 547 ss.); l'ossimoro μέλαιναν αἴγλαν 'cupo bagliore' è quanto mai espressivo⁴⁹. I colori finiscono col fondersi ai suoni⁵⁰, esattamente come la ricchezza cromatica della parodo dell'*Elena* sarà spezzata dalle grida della protagonista, introducendo come campo semantico predominante quello uditivo (cf. p. 30); così, alla fusione di luce e tenebre, 'si diffuse attraverso la città' φοινία ... βοά (*Tr.* 555-56). Su questa nota si apre l'epodo, con il condensato racconto della violenza greca (*Tr.* 558-67), in contrasto con l'immagine di apertura: gli Achei che, in una tipica immagine eroica, lasciavano alle porte di Troia il cavallo χρυσεοφάλαρον (*Tr.* 520). Il termine, molto comune e di derivazione lirica⁵¹, trova in Euripide nuove implicazioni; lo splendore del cavallo, infatti, si oppone enfaticamente alla distruzione di cui è all'origine. Questo tratto accomuna altre note dorate del dramma, ambigue nell'inevitabile splendore estetico⁵². Così, Elena ha tra le mani χρύσεια ... ἔνοπτρα (*Tr.* 1107), mentre le donne troiane sono mandate in Grecia come schiave (*Tr.* 1105-1108); lei che causò la distruzione di Troia perdendo la testa per Paride che brillava, appunto, d'oro⁵³. In maniera analoga, il secondo stasimo descrive lo splendore in cui vivono tra gli dei due figli di Laomedonte, Ganimede⁵⁴ e

48. Cf. DI BENEDETTO 1971, pp. 243-46 che nota l'incontestabile precisione calligrafica e «il succedersi di una serie di 'quadri' ognuno dei quali è in se stesso completo e autonomo» (p. 244). Il cavallo χρυσεοφάλαρον (*Tr.* 520) alle porte della città, il suo ingresso come il 'nero scafo di una nave' (*Tr.* 538-39) e i festeggiamenti notturni costituirebbero, infatti, una sequenza lenta e articolata a scapito dell'effetto patetico; così, la ricerca del chiaroscuro rilevabile nel complesso gioco formale non suscita il pathos che questo tipo di antitesi provoca in opere precedenti (cf. *Hec.* 905 ss.). «Che si tratti di una vicenda luttuosa per Troia è detto ... ma – lo stile lo dimostra – non è né sentito né rappresentato. La narrazione lirica diventa fine a se stessa. La lingua è sforzata in nessi rarissimi che vanno al di là della comprensione e l'aggettivazione è straordinariamente ricca... Significativo è in particolare il fenomeno di una specie di autogerminazione dell'immagine, che dimostra come il poeta accarezzi con l'immaginazione ciò che racconta e indugi nella descrizione senza curarsi troppo di spingere il discorso in avanti...».

49. SILVA 1986, p. 48: «A linguagem poética assume, através do oxímoron, a ambiguidade desta felicidade derradeira, em que o brilho da festa, presente am παμφαῆς σέλας, πυρὸς ... αἴγλαν, se mistura de uma mancha negra, μέλαιναν, denunciadora da falsidade subjacente à superfície radosa».

50. Cf. *Tr.* 544 ss. Λίβυς τε λωτὸς ἐκτύπει / Φρύγιά τε μέλεα, παρθένου δ' / ἄειρον ἄμα κρότον ποδῶν / βοάν τ' ἔμελλον εὐφρον(α) ...

51. BARLOW 1986, p. 203.

52. *Ibidem*, pp. 198-201.

53. *Tr.* 991-92 ὄν εἰσιδοῦσα βαρβάρους ἐσθήμασιν / χρυσῶ τε λαμπρὸν ἔξεμαργώθη φρένας.

54. *Tr.* 820 ss. μάταν ἄρ', ὦ χρυσεῖαις ἐν οἰνοχόαις ἄβρα βαίνων, / Λαομεδόντι παῖ, / Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλήρωμα, καλλίσταν λατρεῖαν.

Tithono⁵⁵. Le sfumate descrizioni contrastano con la feroce distruzione della loro patria, divenendo espressione di un'articolata ricerca chiaroscurale in cui termini positivi e negativi si alternano⁵⁶. Il risultato è un complesso gioco di contrapposizioni tra Greci e Troiani (cf. *Tr.* 814 ss. con l'evocazione delle splendenti Salamina e Atene) ma anche tra i Troiani stessi: la serenità di Ganimede e Tithono, infatti, non è scalfita dagli atroci eventi.

L'oro è simbolo di regalità per Andromaca ed Ermione, le acerrime nemiche che si fronteggiano nell'*Andromaca*⁵⁷. I loro ingressi si richiamano l'un l'altro; così esordisce, infatti, la prigioniera di guerra (*Andr.* 1-3).

Ἄσιάτιδος γῆς σχῆμα, Θηβαία πόλις,
ὄθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρύσῳ χλιδῆ
Πριάμου τύραννον ἔστιαν ἀφικόμην

...

E con queste parole fa ingresso la legittima sposa e sovrana (*Andr.* 147-49).

κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς
στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων
οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἀπὸ
δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην,

...

Per Andromaca, come per Elettra (cf. p. 14), lo splendore della ricchezza appartiene al passato (cf. *Andr.* 6 *δυστυχεστάτη γυνή*), ma quanto a statura regale non sembra essere stata defraudata. All'insegna dello splendore e del fasto, invece, è l'entrata di Ermione: il κόσμον ... χρυσέας χλιδῆς che le orna il capo (*Andr.* 147) richiama nell'immagine e nella forma la πολυχρύσῳ χλιδῆ della schiava troiana (*Andr.* 2). L'opposizione è evidente: per Andromaca è simbolo della felicità passata, per Ermione della ricchezza presente, impossibile sostenere che anche per lei potere e felicità coincidano. Ancora, il κόσμον ... χρυσέας χλιδῆς di Ermione insieme al στολμόν ... τόνδε ποικίλων πέπλων (cf. Eur. *Alc.* 216 μέλανα στολμόν πέπλων) viene dalla sua terra natale: sono regali di nozze del padre Menelao (*Andr.* 148-53). La sposa ci tiene a precisarlo e la ricchezza attuale diviene 'ambivalente'. È, in-

55. *Tr.* 848 ss. τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου / φίλιον Ἰμέρας βροτοῖς / φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαίας, / εἶδε Περγάμων ὄλεθρον, / τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε / γὰς πόσιν ἐν θαλάμοις, / ὄν ἀστέρων τέθριππος ἔλαβε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας, / ἐλπίδα γὰ πατρίαν μεγάλην. τὰ θεῶνδὲ / φίλτρα φροῦδα Τροία.

56. BARLOW 1986, p. 203. Cf. n. 48.

57. Sulla base di considerazioni metriche, stilistiche (cf. A. Garzya, «Intorno all'Andromaca di Euripide», *Giorn. it. di fil.* 5, 1952, pp. 346-66) e tematiche, Stevens conclude: «On the whole, then, a date about 425 is highly probable, but in the absence of any conclusive evidence, there remains a margin of doubt» (STEVENS 1971, p. 15). Propone una data tra il 427 e il 425 MÉRIDIÈRE 1960³, pp. 100-106.

fatti, presente in quanto indossata ed esibita hic et nunc, ma è anche la sontuosità del passato che continua nel presente, lo splendore che Andromaca vagheggia con nostalgia. Nella 'gara' che la regina instaura con la schiava, essa pensa di superarla soprattutto grazie a questa continuità. La sua ricchezza proviene dal padre che accorre a sostenerla, mentre nessuno dei parenti di Andromaca è in vita, ma la solidarietà familiare, una presenza/assenza nella solitudine della troiana, è in realtà assente in Ermione. La sposa ne coglie, infatti, solo gli aspetti esteriori, per far pesare alla nemica la sua condizione di schiava e prigioniera in terra straniera; solo abbandonando i pensieri felici del passato e gettandosi alle sue ginocchia (*Andr.* 164-65), potrà tenere tra le mani coppe d'oro, χρυσιγλάτων τευχέων, ma per aspergere i pavimenti della sua dimora (*Andr.* 166-67): 'qui infatti non c'è Ettore, né Priamo e il suo oro, ma una città greca' (*Andr.* 168-69). Andromaca non si piega ed Ermione esce di scena lanciando minacce (*Andr.* 261-68). Lo stesso accadrà di fronte al sovrano di Sparta, anzi tutta la loro ricchezza e grandezza saranno annullate dalla prefigurazione di un'Ermione vittoriosa ma sconfitta. Come riuscirà allora Menelao a preservarla dalla vendetta di Neottolemo? La riaccoglierà in casa? Ma chi vorrà prenderla in moglie? ... ἢ σφ' ἄνανδρον ἐν δόμοις / χήρα καθέξεις πολίων; ... (*Andr.* 347-48). Del dorato splendore di cui la sposa si fa vanto, non rimarrà niente: la sua nemica ne evoca una scolorita e triste immagine futura. Lo stesso disperato destino sarà per lei immaginato, se pur con toni ben diversi, dalla madre Elena nell'omonimo dramma (cf. *Hel.* 283 θυγάτηρ ἄνανδρος πολιά); qui, però, pur in una nota patetica, la grigia chioma sarà piuttosto un tradizionale simbolo di vecchiaia (cf. *Andr.* 613 πολιούς τ' ἀφείλου πατέρα εὐγενῆ τέκνα)⁵⁸. Nell'*Andromaca*, invece, il grigiore dell'età matura sembra caricarsi di un'opacità ancora più forte, che contrasta con lo splendore di cui la stessa Ermione si era circondata.

Scene cromaticamente ricche, come gli stasimi di *Elettra*, *Eracle* e *Troiane*, si avvicinano per varietà e cura ai coloristici quadri di drammi più tardi, di cui si parlerà più avanti. Esse hanno, però, con il resto della tragedia rapporti stretti e precise corrispondenze, come già nella *Medea* (431). In linea con lo status lirico, infatti, note di colore compaiono anche nei canti corali delle tragedie più antiche.

Nel quarto stasimo, a strage ormai in atto, il Coro rievoca, nelle linee essenziali, la storia della protagonista (*Med.* 1251-60):

58. Nel mondo greco e romano il colore della vecchiaia è il grigio. «Il vecchio, infatti, è grigio non tanto per il fatto fisiologico dell'imbiancarsi dei suoi capelli, ma perché non ha più lo splendore della giovinezza. Πέλοψ è 'colui che appare anziano' e il mitico Pelope è il vecchio per eccellenza, e simbolo della vecchiaia è la canizie. Πελ- infatti è una radice che ricompare e nel nome del mitico vegliardo e nelle parole πελαργός bianco grigiastro, e παλαιός, vecchio, 'canus' in latino». (CAGIANO DE AZEVEDO 1954, p. 158). Sebbene πολίός si trovi più frequentemente, la vecchiaia è pure 'bianca' (cf. Eur. *Hec.* 500, *Pb.* 321-22, *Suppl.* 289, *Soph. Ai.* 625); una distinzione, possibile, sarebbe tutta accademica, apparentemente non avvertita dai poeti greci (BERGSON 1956, p. 134).

...
 ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαῆς
 ἄκτις ᾿Αλίου, κατίδεντ' ἴδετε τὴν
 ὀλομένην γυναῖκα, πρὶν φοινίαν
 τέκνοις προσβαλεῖν χέρ' αὐτοκτόνον·
 σᾶς γὰρ χρυσέας ἀπὸ γονᾶς
 ἔβλασταν, θεοῦ δ' αἶμα <χαμαί> πίτνειν
 φόβος ὑπ' ἀνέρων.
 ἀλλὰ νιν, ὦ φάος διογενές, κάτειρ-
 γε κατὰπαυσον ἔξελ' οἴκων τάλαι-
 ναν φοινίαν τ' Ἐρινὺν †ὑπ' ἀλαστόρων†.
 ...

Medea è uscita di scena solo ora che gli eventi stanno precipitando e le donne del Coro invocano la Terra e il 'fulgido raggio del Sole' (*Med.* 1251-52) perché desista dall'empio crimine. La 'mano cruenta' φοινίαν ... χέρ(α) si sta ormai abbattendo (*Med.* 1253-54); la 'sanguinaria Erinni' φονίαν ... Ἐρινὺν (*Med.* 1260)⁵⁹ non starà lontana dall' 'aurea stirpe' χρυσέας ... γονᾶς (*Med.* 1255). Le tinte del passo sono solo due, ma il numero, ridotto se confrontato con la ricchezza di altre sezioni liriche euripidee (cf. *IT* 1244-48 e *Hel.* 179-83, 1501-1502 per le quali si veda più avanti), non ne sminuisce la forza visiva. Il rosso del sangue si alterna allo splendore della luce (*Med.* 1251 παμφαῆς, 1253 φοινίαν, 1255 χρυσέας, 1260 φονίαν), senza trascurare la visività dell'appello alla 'luce divina' di *Med.* 1258 ὦ φάος διογενές. Ancora, φοινίαν è la mano di Medea che sta per abbattersi sui figli (*Med.* 1253) e φονίαν è l'Erinni insediatasi dentro la casa (*Med.* 1260). A suggello del passo la nota del sangue, immagine di un crimine che nemmeno gli dei possono scongiurare.

I discorsi degli angheloi riservano un'attenzione miniaturistica ai dettagli,

59. Le Erinni rappresentano una parziale eccezione tra le divinità infernali tradizionalmente associate a tonalità oscure (cf. CAGIANO DE AZEVEDO 1954, pp. 156-57: «in genere si può affermare che presso gli antichi, i Greci in specie, era privo di colore, o bianco, o pallido, ciò che era fuori della vita o ai margini di essa, egocentricamente sentita. Così la morte e l'oltretomba erano oscure o prive di colore»). A esse, infatti, è riferita anche una nota rosastra, per nulla sorprendente in quanto del colore del sangue (cf. Eur. *Med.* 1260 φονίαν ... Ἐρινὺν, *Andr.* 978 αἵματωπὸς θεᾶς), loro particolarmente congeniale. Tra i passi in cui sono nere (cf. Aesch. *Sept.* 699-700, 977, 988, *Eum.* 52, Eur. *Or.* 321 e 408, *El.* 1345), un'attenzione particolare va a Aesch. *Sept.* 699-700 dove è loro riferito il composto μελάναιγις. Pausania (2.35.1) parla di un tempio a Ermione dedicato a un Διονύσου Μελαναίγιδος di cui resta forse traccia in alcune monete. L'epiclesi divina era nota anche ad Atene dove sembra che il 'Dioniso dalla pelle nera' avesse un ruolo centrale nelle locali Apatouria (MUSTI - TORELLI 1986, p. 330). Una tale caratterizzazione, tuttavia, è insolita persino per questo dio e l'attribuzione dell'epiteto alle Erinni non può essere casuale. D'altra parte, non sembra ci sia nel mondo greco alcun legame evidente tra queste divinità; la rappresentazione di un'Erinni che porta su un braccio una pelle di leopardo in alcune raffigurazioni etrusche, infatti, deriva probabilmente della demonologia di questo popolo (BEAZLEY 1947, p. 152).

note di colore incluse⁶⁰. I tragici, infatti, ne arricchivano le parole perché, in quanto testimoni oculari, dovevano riportare gli avvenimenti con precisione, riferendo pure dettagli secondari, così da apparire degni di fede agli occhi di chi a quegli avvenimenti non avesse assistito⁶¹. Una tale precisione calligrafica non è, però, in Euripide semplicemente esornativa; contestualizzata, infatti, contribuisce significativamente all'espressione del messaggio drammatico, senza sfociare mai nel lirismo⁶².

Un caso particolare come la monodia del frigio nell'*Oreste* (408) non si comporta diversamente e questo nonostante le diverse peculiarità; per prima, quella di pezzo lirico affidato a uno schiavo e non, come solitamente accade, a personaggi importanti e preferibilmente femminili⁶³. La natura lirica è di importanza significativa in questo discorso; nonostante essa, infatti, si vedrà come i colori non sfocino nel 'lirismo'.

Le prime note cromatiche appartengono alla descrizione di Elena, intenta a tessere, con una <χρυσέα> ἤλακάτα (*Or.* 1431)⁶⁴, φάρεα πορφύρεα, δῶρα Κλυταιμίστρα (*Or.* 1436), secondo l'usanza di offrire doni ai morti (cf. *Thuc.* 3.58.4). Il rosso delle vesti (cf. *Or.* 840 χρυσεοπηγήτων φαρέων detto proprio delle vesti di Clitemestra) arricchisce lo splendore della scena e si carica ulteriormente accanto a Elena, simbolo di bellezza e lussuria⁶⁵. Rosse sono pure le vesti di Oreste e Pilade ormai intenti a tendere la propria trappola; ἀμφιπορφύρων πέπλων (*Or.* 1457), infatti, indicherebbe dei pepi ornati di porpora (cf. *Hec.* 543 ἀμφίχρυσον φάσγανον per una spada con ornamento d'oro), ma resta possibile che l'aggettivo sia stato coniato su forme omeriche quali ἀμφίκομος (*P* 677 cf. *Ion* 212 κεραινὸν ἀμφίπυρον)⁶⁶. La nota contri-

60. Cf. LEAL SOARES 2007 che al riguardo tra i «recursos estilísticos ... que reiteradamente el poeta pone al servicio de la vivacidad del discurso y de la implicación de los autores de la enunciación en lo narrado» (p. 124) colloca le «isotopías sensitivas, referidas a la visión y a la audición», principale veicolo per la creazione di forti stati emotivi nei destinatari del discorso (pp. 128 ss.). Così nella descrizione di scenari bellici, colori dominanti sono quelli delle armi (cf. *Suppl.* 698, *Pb.* 110 ss., 121, 129 ss., 168 ss., 1242, 1246, *IA* 219), affiancati ricorrentemente alle più forti tinte del sangue (*Suppl.* 690, *Pb.* 174, 1149, 1152, 1161, 1184, 1415, 1471).

61. BERGSON 1956, p. 155 n. 1.

62. *Ibidem*, pp. 155 ss.

63. WEST 1987, p. 277.

64. L'integrazione è di West sulla linea di Hom. δ 131 (χρυσήν τ' ἤλακάτην τάλαρόν θ' ὑπὸ κύκλον ὄπασσεν) e sarebbe confortata dal κλισμοῦ di *Or.* 1440, presente anche nel modello. Inoltre, privo di aggettivazione ἤλακάτα sarebbe troppo essenziale e la metrica, un coriambo, insoddisfacente (WEST 1987, p. 277). Con l'integrazione di West si viene a costituire un dimetro anapestico che pone, tuttavia, altri problemi metrici, introducendo un'anomalia prosodica con δε χρ- con ε lungo (DIGGLE 1994b, pp. 386-87; WILLINK 1989, p. 318 per il quale la sola congettura che valga la pena citare è λίν' per λίνων di H. WEIL, *Sept Tragédies d'Euripide*, Paris 1868, 1879², 1905³).

65. WEST 1987, p. 280.

66. Cf. n. 116. DI BENEDETTO 1965, p. 271. I manoscritti hanno ἀμφὶ πορφυρέων conservato da PALEY (*Euripides*, III, Londoni 1860 1880²), WEIL (*Sept Tragédies...*) e Chapoutier (CHAPOUTIER – MÉRIDIER 1959), ma ἀμφὶ è di difficile interpretazione: riferirlo a δίνασεν «è impossibile, anche tenuto conto dell'artificiosa collocazione delle parole che spesso contraddistingue questa monodia» (DI BENEDETTO 1965, p. 270). Triclinio corregge in ἀμφι- e RADERMACHER

buisce a conferire concretezza visiva alla scena, nel momento in cui i due aspiranti assassini, spade alla mano, avanzano contro Elena che solleva il 'bianco avambraccio' (*Or.* 1466) al petto e poi alla testa⁶⁷. La donna si volta per fuggire e l'attenzione cade, come altrove in Euripide, su un ultimo visivo dettaglio, τὸ χρυσεοσάμβαλον ἕχνος (*Or.* 1468 cf. *IA* 1042), il calzare dorato portato dal piede in fuga⁶⁸. Il servo frigio concentra in pochissimi vv. diversi e significativi particolari cromatici, rendendo Elena visivamente presente al pubblico, in tutta la sua fisicità. È contro questa, contro la sua gola che Oreste avvicina la 'nera spada' μέλαν ξίφος (*Or.* 1472)⁶⁹; l'immagine di morte conclude una sequenza, ed enfaticamente un verso, in cui le note cromatiche hanno contribuito a dare concretezza a Elena che ambiguamente 'si dissolve'. Attraverso le parole del frigio, Euripide ha creato una situazione confusa: si dice che Elena è scomparsa, il pubblico crede sia morta e forse la ricchezza dei dettagli è funzionale anche alla creazione di questa ambiguità, perché è una donna concreta con λευκὸν ... πῆχυν (*Or.* 1466) e τὸ χρυσεοσάμβαλον ἕχνος (*Or.* 1468) a trovarsi con un μέλαν ξίφος (*Or.* 1472) alla gola e scomparire⁷⁰.

Pur non negando l'esistenza di passi in cui le note di colore hanno carattere meramente tradizionale e nulla aggiungono al significato del testo⁷¹, si sono voluti offrire degli esempi dello stretto legame tra esse e contesti d'uso.

- («Über eine Scene des euripideischen Orestes», *Rb. Mus.* 57, 1902, pp. 278-84 esp. 279) in -πορφύρων. ἀμφιπόρφυρος è variazione poetica del più usuale περιπόρφυρος (cf. Crates com. fr. 35 K – A). WEST 1987, p. 281.
67. Cf. Eur. *Pb.* 135 ἐπὶ κροῦτά τε λευκοπήχεις κτύπους χεροῖν con 'ridondante' e lirica perifrasi per κτύπους λευκοῖν χεροῖν; per l'enallage si veda BERS 1974, pp. 68-69. λευκοπήχεις, attestato altrove solo in Eur. *Ba.* 1206-1207, è ricercata variazione per λευκώλενος. Il primo elemento rimanda alla sfera della femminilità (cf. p. 2), mentre il secondo ripete il significato del referente (cf. Eur. *Ba.* 112 λευκοτρίχων πλοκάμων). DODDS 1960², pp. 81 e 226; MASTRONARDE 1994, p. 527.
68. Per questo procedimento si veda a p. 2.
69. KLOTZ (*Euripidis Orestes*, Gothae et Erfordiae 1859) spiega l'aggettivo: «ad nudum ferrum ensis, quod propter nigri aeris colorem μέλαν dicitur, quum vagina esset auro ornatum». E esso, però, potrebbe essere influenzato da espressioni quali μέλας θάνατος e μέλαινα κήρ (cf. Eur. *Pb.* 950); la spada sarebbe nera perché letale come l'iperbato enfatizzerebbe (DI BENEDETTO 1965, p. 225).
70. Cf. ARNOTT 1973, pp. 58-59: «The audience had been cheated into believing that Euripides, in his apparent intention of killing Helen off, was rejecting the more familiar versions of the myth, which apotheosized Helen instead of giving her a merely human end. Here the red herrings not only make the story more exciting, they also enable the poet to delay his climax and to make the solution more surprising of a very unconventional plot».
71. Un esempio per tutti è nei passi in cui il capo di uomini e donne è indifferentemente 'biondo' (cf. *Med.* 980, 1141, *Hipp.* 133, 220, 1343, *El.* 515, 1071, *HF* 233, 362, 993, *IT* 174 sebbene il capo di Oreste sia biondo come i capelli che in sogno Ifigenia vede cadere da una colonna della dimora paterna, cf. *IT* 50-52, la notazione è troppo generica per essere una potenziale segnale di riconoscimento; *Hel.* 382, *Pb.* 1159, *IA* 175, 681). In Omero e nei tragici, principi e fanciulle sono biondi, nota che in Euripide si estende a tutti i giovani. PICKARD – CAMBRIDGE 1988³, p. 192: «a hero or heroine who was regarded as beautiful or admirable wore fair hair; such were Phaedra, Iphigenia, and Helena; Hippolytus and in some plays Orestes, in contrast with the wicked Polineikes, but that the ξανθός was not necessarily everyone's ideal may be inferred from Pasiphae imaginary handsome man» (cf.

Al riguardo si può forse riconoscere nella lirica un illustre precedente. Nell'ultima strofe del *Teseo* di Bacchilide (18.46 ss.), Egeo descrive agli ateniesi il giovane che, a detta di un araldo, avanza verso Atene sterminando i mostri che infestano la strada da Corinto all'Istmo. Teseo avanza sicuro di sé in una 'nube' rossa. Il capo è πυρσοχαίτου (v. 51), cioè di un rosso dorato (cf. Theocr. *Id.* 8.3)⁷², indossa un χιτώνα πορφύρεον (v. 52) e gli occhi brillano di 'rossa fiamma' φοίνισσαν φλόγα, con la forza dirompente di un vulcano di Lemno (v. 54 ss.); πορφύρεον (v. 52) e φοίνισσαν (v. 56), rispettivamente a chiusura e ad apertura di verso, si richiamano l'un l'altro. Tutto nella descrizione esprime forza e impetuosità così che le tonalità del fuoco si concentrano in pochi vv., secondo un procedimento che ritornerà in Euripide, sino all'eclatante caso dello *Ione*.

L'impressione generale, valida per l'intera produzione, è che Euripide si sia servito delle tradizionali note di colore dotandole spesso di un valore nuovo, oltre la colorazione. Non è raro, infatti, che più colori siano accostati a creare quadri di grande efficacia visiva, cui può non essere estraneo un legame con la scena.

Le bianche vesti del passato si oppongono, così, alle nere del lutto in un'immagine concreta del contrasto tra felicità e sofferenza⁷³, mentre ritorna con frequenza la coppia bianco-rosso, spesso parte di scene di morte prematura e violenta. È il caso di Creusa per la quale l'ultimo dettaglio su cui è attirata l'attenzione, prima che i veleni facciano effetto, è il 'candido piede' (*Med.* 1164 παλλεύκω ποδί)⁷⁴; poi la scena si macchia del sangue che le fugge dal corpo (*Med.* 1175 αἷμα τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ).

Le note sono efficacemente accostate nella descrizione del sacrificio della giovane figlia di Agamennone in *IA* 875 φασγάνω λευκὴν φονεύων τῆς ταλαιπώρου δέρην. L'accostamento, anche se visivamente forte, è apparentemente ovvio e scontato; il bianco, infatti, è tonalità notoriamente associata

Eur. *Cr.* fr. 472e.13-15 Kn). Il solo uomo euripideo con chioma scura è Polinice (*Pb.* 308 κυανόχρωτι ... πλοκάμω cf. *Thebais* 2.1 ξανθός Πολυνείκης). Per una rassegna delle occorrenze di ξανθός cf. A.E. KOBER, *The Use of Color Terms in Greek Poets*, Geneva – New York 1932, pp. 55-58 e per la sua frequenza nell'epica e nella lirica arcaica, con riguardo a novità e punti di contatto, EGOSCOZÁBAL 2005, pp. 39-44.

72. πυρσός/πυρρός per i capelli è novità della lirica rispetto a Omero che privilegia ξανθός, tuttavia ancora preferito (cf. n. precedente). In poesia πυρρός è usato dopo Solone (22a.1 Κριτή πυρρότριχι) da Senofane nella descrizione dei Traci e in composto da Bacchilide (FERRINI 1979, p. 175).

73. Cf. *Alc.* 923 λευκῶν τε πέπλων μέλανες στολμοί, *Hel.* 1088 πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι, 1186-87 πέπλους μέλανας ... λευκῶν, *Pb.* 322-26 λευκόχροα ... κόμαν ... φαρέων λευκῶν ... τάδε σκότι(α) in cui le scure vesti appaiono forse ancora più tetre perché doppiamente accostate al bianco, degli abiti di cui hanno preso il posto, immagine di un passato felice, e dei capelli di Giocasta, la madre avanti negli anni che porta il lutto dei figli. Si discosta, invece, dall'opposizione bianco/nero, *Pb.* 1485-91 οὐ προκαλυπτομένα βοτρυχώδεος ἄβρὰ παρηίδος / οὐδ' ὑπὸ παρθεσίας τὸν ὑπὸ βλεφά- / ροις φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου, / αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκῦ- / ων, κράδεμα δικούσα κόμας ἀπ' ἐ- / μάς, στολίδος κροκόεσσαν ἀνεῖσα τρυφάν dove il lutto è espresso dall'abbandono delle vivaci tinte della giovinezza.

74. Per questo procedimento si veda supra pp. 2, 2.

alle carni femminili (cf. p. 5). Euripide, però, non rinuncia a servirsene per la morte di Mirtilo, cui ovviamente non poteva essere riferito⁷⁵. La nota allora è inserita nel paesaggio che fa da sfondo alla morte (*Or.* 991 ss.)⁷⁶, mentre il rosso è in φόνον (*Or.* 992), in pittorico contrasto con il bianco delle onde (*Or.* 993 λευκοκύμοσιν)⁷⁷.

È verosimile che la coppia fosse ritenuta particolarmente adatta a connotare giovani morti violente. La troviamo, infatti, nell'*Antigone* sofoclea per il suicidio di Emone: la 'candida guancia' (*Ant.* 1239 λευκῆ παρειᾶ) di Antigone è macchiata dall'improvviso frotto di sangue' (*Ant.* 1238-39 ὄξειαν ἐκβάλλει ῥοῆν ... φοινίου σταλάγματος) del giovane lanciandosi sulla spada. Le due note occupano da sole il v. 1239, in un efficace contrasto che marca l'assurdo destino di morte della coppia⁷⁸.

Al riguardo, potrebbe avere una certa importanza il fatto che la coppia oro/giallo-rosso, attribuita a scene di morte violenta, non sembri avere rapporti con l'età delle vittime. Si va, infatti, dalla giovane Polissena, il cui collo ornato d'oro si macchia di sangue al momento del sacrificio⁷⁹, ai biondi capelli del meno giovane Lyco che il vecchio Anfitrione vorrebbe insanguinare⁸⁰, da Edipo che, pur non uccidendosi, macchia di sangue gli occhi accecandosi con dorati spilloni⁸¹, al giovane Partenoepo il cui biondo capo si macchia di

75. L'incarnato maschile si qualifica di norma in maniera diametralmente opposta al femminile. La spiegazione, al di là della 'naturale' antinomia tra i sessi, risiede nei costumi greci: mentre la vita di una donna si svolgeva prevalentemente tra le mura domestiche, un uomo aveva la libertà di vivere all'aperto. Il nero riferito alla pelle (cf. Aristoph. *Tb.* 31, Plato *Resp.* 474e), come αἰθός (cf. Eur. *Rb.* 122, Soph. *Ai.* 222), non va, dunque, interpretato alla lettera ma in quanto simbolo di virilità (TAILLARDAT 1962, pp. 155 ss.; IRWIN 1974, p. 129; PADUANO 1974, p. 85; EDGEWORTH 1983, pp. 31-40 esp. 35-36; BONANNO 1989, pp. 51-53; HENDERSON 1991², p. 211. Si veda anche la n. 20). La separazione dei sessi era, del resto, successiva alla prima adolescenza (DOVER 1985, p. 80), tant'è che i giovani hanno colori molto simili. Partenoepo ha οἰνωπὸν γένυν perché ancora imberbe (*Pb.* 1160), come l'amante ideale descritto da Pasifae (*Cr.* fr. 472e.15 Kn); la nota ricorda il verginale rossore di Antigone (*Pb.* 1486-88 οὐδ' ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφάρους φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου) e Ifigenia (*IA* 187-88 φοινίσσουσα παρήδ' ἐμὴν / αἰσχύνει νεοθαλεῖ). Anche il Dioniso delle *Baccanti* ha οἰνωπὸν γένυν (v. 438), in linea con l'evoluzione della divinità (cf. p. 2).

76. ... Μυρτίλου φόνον / δικῶν ἐς οἶμα πόντου, / λευκοκύμοσιν πρὸς Γεραιστίαις / ποντίων σάλων / αἰῶσιν ἄρματεύσας.

77. Entrambe le note sono parte di uno scenario naturale in *HF* 573 (Δίρκης τε νᾶμα λευκὸν αἵμαχθήσεται) dove il rosso del sangue macchia la 'bianca [nel senso di 'splendente'] corrente di Dirce'.

78. GRIFFITH 1999, p. 339.

79. *Hec.* 149-52 ... ἢ δει σ' ἐπιδεῖν / τύμβω προπετῆ φοινισσομένην / αἵματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου / δειρῆς νασμῶ μελανανγεί.

80. *HF* 233-34 λαβῶν ἄν ἐγγος τοῦδε τοὺς ξανθοὺς πλόκουσ / καθημάτωσ' ἄν ... Il biondo della capigliatura enfatizza la non avanzata età di Lyco in contrasto con la sua codardia; dal lato opposto, risalta il valore di Anfitrione ormai avanti negli anni (BOND 1981, p. 124).

81. *Pb.* 61-62 ἐς ὄμμαθ' αὐτοῦ δεινὸν ἐμβάλλει φόνον / χρυσηλάτοις πόρπαισιν αἰμάξας κόρας. Già Sofocle aveva indicato nelle χρυσηλάτους περόνας (*OT* 1268-69) l'arma dello scempio, lasciando però spazio alle tinte del sangue solo in un secondo momento (*OT* 1276 ss.). In Euripide, invece, esse circondano e macchiano il dorato splendore degli spilloni che, a dispetto della lucentezza, sono innanzitutto arma dello scempio. Una costruzi-

sangue⁸². Le due note si presentano perlopiù nel medesimo ordine: prima il tradizionale splendore dei capelli o dell'oro, poi la nota del sangue a macchiarlo. Visivamente l'accostamento ha la stessa forza della coppia bianco - rosso, sviluppandosi anch'esso su un piano contrastivo; la violenza della morte permane, senza apparentemente soggetti preferiti in base al sesso o all'età⁸³.

Che la coppia bianco - rosso fosse avvertita come particolarmente efficace a connotare il pathos di alcune scene, lo testimonia l'associazione con certe manifestazioni 'violente' di lutto. All'ovvia notazione delle vesti in quanto nere (cf. *Alc.* 216, 427, 819, *Pb.* 372, *Or.* 456), talvolta opposte, come visto, alle bianche del passato, si affianca un altro tipo di lutto tipicamente femminile: il gesto di lacerarsi con le unghie le carni; qui la coppia bianco (delle carni) - rosso (del sangue) crea ancora una volta una scena dai forti contorni visivi⁸⁴. Alcuni passi esaminati appartengono agli stasimi, luoghi privilegiati dello sperimentalismo euripideo. In linea col loro status, infatti, non è raro imbattersi in pezzi ricchi di colori, la cui natura e funzione sembra conoscere dei cambiamenti.

Partiamo da un dramma tardo, l'*Ifigenia in Aulide*⁸⁵, di cui è stata notata la

one analoga nella struttura si individua per il secondo stasimo dell'*Oreste* (*Or.* 807-43). Qui è dorato l'agnello origine della drammatica concatenazione di eventi di cui il matricidio e la follia di Oreste sono solo l'ultimo atto (*Or.* 812 χρυσέας ἔρις ἄρνός) e dorate sono le vesti di Clitemestra (*Or.* 839 χρυσεοπηγήτων φαρέων) equiparata a una 'vittima' sgozzata (*Or.* 842); la parte centrale dell'ode, invece, è marcata dalle cupe tinte della spada (*Or.* 821 μελάνδετον ξίφος cf. Hom. O 713 φάσγανα ... μελάνδετα, Hes. Sc. 221 μελάνδετον ἄορ, Aesch. *Sept.* 43 μελάνδετον σάκος, Eur. *Pb.* 1091 μελάνδετον ξίφος, fr. 373.2 Kn φασγάνου μελανδέτου), reale referente cromatico del passo.

82. *Pb.* 1159-61 ξανθὸν δὲ κράτα διεπάλαινε καὶ ῥαφὰς / ἔρρηξεν ὄστέων, ἄρτι δ' οἰνωπὸν γένυν / καθημάτωσεν ... Il pathos della scena è accresciuto dall'allusione alla bellezza virginale del giovane, che ne sottolinea la durezza e la crudeltà della morte (DEJONG 1991, pp. 78, 82 n. 57).
83. Le due tonalità sono accostate anche in Aesch. *Ch.* 612 ss. ἄλλαν δ' ἦν τιν' ἐν λόγους στενεῖν, / φοινίαν κόραν, / ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ φῶτ' ἀπώλεσεν φίλον, Κρητικοῖς / χρυσεοκμήτοισιν ὄρ- / μοις πιθήσασα, δώροισι Μίνω. I due colori sono associati a referenti diversi: Scilla, la φοινίαν κόραν (cf. *Ch.* δαφοινὸν δαλὸν ἦλικα in cui si oscilla tra il valore cromatico e quello di 'colpevole'), e le collane χρυσεοκμήτοισιν, strumento in Eschilo (cf. Paus. 1.19.5, Ps. Apollod. 3. 15.8, Nonn. *D.* 25.161, Prop. 4.19.21) della corruzione della fanciulla artefice della morte paterna.
84. ZUNTZ 1965, p. 66: «In this imagery the visual impact of white skin and nails strained with blood forms one of the recurrent motifs which the poet variegates». Cf. *Suppl.* 76-77 διὰ παρήιδος ὄνυχι λευκᾶς / αἱματοῦτε χρώτα φόνιον, *Hel.* 374-75 ἀπαλόχροα γένυν ... φονίαισι πλαγαῖς, *Or.* 961-62 λευκὸν ὄνυχα ... αἱματηρὸν ἅταν. Il gesto è compiuto anche da Ecuba che piange i figli cf. *Hec.* 652-56 πολιόν τ' ἐπὶ κράτα μάτηρ τέκνων θανόντων / τίθεται χεῖρα δρύπτεται τε < > παρειάν, / δίαμιον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς. Qui l'immagine varia leggermente, come già per il lutto di Giocasta (cf. n. 73): al sangue della guancia lacerata si affianca il canuto capo della donna, madre anche lei, a sottolinearne l'età avanzata. Infine, entrambe le manifestazioni del lutto con le loro tonalità sono presenti in *Hel.* 1088-89 πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι / παρήιδι τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ ἴχροός†.
85. Sulla rappresentazione postuma nel 405 e la composizione macedone cf. JOUAN 1983, pp. 8-9.

forte concentrazione di colori nelle parti liriche, accentuata dalla caratteristica ricchezza stilistica⁸⁶: cf. *IA* 217-26.

...
 Εὐμηλος Φερητιάδας,
 οὐ καλλίστους ἰδόμεν
 χρυσοδαιδάλτους στομίους
 πώλους κέντρῳ θεινομένους,
 τοὺς μὲν μέσους ζυγίους
 λευκοστίκτῳ τριχὶ βαλιούς,
 τοὺς δ' ἔξω σειροφόρους
 ἀντήρεις καμπαῖσι δρόμων,
 πυρσότριχας, μονόχαλα δ' ὑπὸ σφυρὰ
 ποικιλοδέρμονας: ...

Le note sono espresse da composti: χρυσοδαιδάλτους è neologismo in enallage con στομίους⁸⁷; λευκοστίκτῳ è hapax, come ποικιλοδέρμονας mentre πυρσότριχας è congettura del Monk (cf. Bacch. 18.51 πυρσόχαιτος e Sol. fr. 22a W.1 πυρρότριχι) rispetto al tradizionale πυρρο-⁸⁸. I cavalli guidati da Eumelo appaiono al lettore in tutta la loro visiva concretezza⁸⁹, con i morsi dorati, il 'pelo maculato di bianco' e il 'manto rosso', infine racchiusi e rafforzati da ποικιλοδέρμονας, in cui ποικιλο- indica la maestria con cui sono combinati colori diversi⁹⁰.

Altro passo lirico ricco di colori è nel secondo stasimo ai vv. 751-61.

...
 ἦξει δὴ Σιμόεντα καὶ
 δίνας ἀργυροειδεῖς
 ἄγυρις Ἑλλάνων στρατιᾶς
 ἀνά τε ναυσὶν καὶ σὺν ὄπλοις
 Ἴλιον ἐς τὸ Τροίας
 Φοιβήιον δάπεδον,
 τὰν Κασσάνδραν ἴν' ἀκού-
 ω ρίπτειν ξανθοὺς πλοκάμους
 χλωροκόμῳ στεφάνῳ δάφνας
 ...

Oggetto del canto è il mito troiano, anche se l'azione tragica è precedente alla partenza greca per Troia; per questo l'uso del futuro è frequente. Il Coro

86. STOCKERT 1992, II, pp. 254.

87. Tyrwhitt propone, invece, -δαιδάλτοις, accolto da Diggle.

88. STOCKERT 1992, II, pp. 254 ss.

89. SILVA 1986, pp. 52 legge il colorismo del passo alla luce della ricerca cromatica della pittura dell'epoca.

90. FERRINI 1979, pp. 189-90 dove la considerazione è riferita al ποικιλοσαμβάλῳ di Anacr. 358.3 P.

racconta avvenimenti di cui ha sentito parlare (cf. *IA* 757 ἀκούω) e questo dà loro validità⁹¹. Ed ecco l'esercito greco avvicinarsi al Simoenta e ai suoi 'vortici d'argento'⁹²; l'aggettivo, sottolineato dall'endiadi, raddoppia il contrasto tra l'amenissimo ambiente naturale, illuminato dai 'vortici d'argento', e l'esercito minaccioso⁹³. Sul 'suolo di Troia sacro a Febo' vive Cassandra, colta nella manifestazione dell'estasi profetica mentre scuote i 'riccioli biondi' (cf. Eur. *Ba.* 150 τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων)⁹⁴. Tra i biondi capelli una verde corona d'alloro (e l'immagine è di una precisione calligrafica), attribuito dei sacerdoti d'Apollo (cf. Eur. *Tr.* 329 ss.). χλωροκόμῳ, inoltre, è hapax; i composti di χλωρο-, infatti, sono molto rari (cf. Eur. *Pb.* 826 χλοεροτρόφον ... πεδίον in cui l'aggettivo è il solo composto di χλοερ-)⁹⁵.

La stessa nota si trova nell'antistrofe del primo stasimo, ἅμα δ' ἐλάταισι στεφανώδει τε χλόα (*IA* 1058), dove è incoronata la schiera di Centauri che si reca al banchetto divino per le nozze di Peleo. La stessa forma aggettivale ritorna, in enjambement, nella monodia di Ifigenia ai vv. 1296-97 λείμων τ' ἔρνεσι θάλλων / γλωροῖς dove sembrerebbe priva di valore cromatico. Essa appare, infatti, poco adatta a denotare fiori e il raffronto con *Hel.* 244-45 (χλοερά δρεπομένην ... ῥόδεα πέταλα) e *Ba.* 866-67 (νεβρός χλοεραῖς ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς) permette di attribuirle il significato di 'fresco/umido'⁹⁶. Inoltre, solo pochi vv. prima (*IA* 1294), nell'espressione omerica λευκὸν ὕδωρ (cf. Ψ 282, ε 70), l'aggettivo non ha precisamente valore cromatico, significando non semplicemente 'chiaro', ma 'splendente'⁹⁷. La nota delinea così un'immagine di splendore all'interno del locus amoenus in cui Paride è stato allevato; cosa che Ifigenia vorrebbe mai successa.

Altra opera tarda è l'*Ifigenia taurica*⁹⁸; essa offre un esempio significativo dello sperimentalismo cromatico dell'ultimo Euripide (vv. 1245-49).

...
 ὅθι ποικιλόνωτος οἴνωπὸς δράκων
 σκιερῶ κατάχαλκος εὐφύλλον δάφνα,
 γὰς πελώριον τέρας, ἄμφεπει μαντεῖον χθόνιον†⁹⁹.
 ...

91. DI BENEDETTO 1971, p. 256.

92. ἀργυροειδεῖς ricorda l'epico ποταμὸς ... ἀργυροδίνης (Hom. Φ 130, Hes. *Tb.* 340) e si trova pure in Eur. *Ion* 95 ss. τὰς Κασταλίας ἀργυροειδεῖς βαίνετε δίνας (Stockert 1992, II, 420-21).

93. *Ibidem*, II, 420-21. Cf. H.W. NORDHEIDER, *Chorlieder des Euripides in ihrer dramatischen Funktion*, Frankfurt a. M., 1980.

94. STOCKERT 1992, II, p. 421. Sul carattere tradizionale del biondo capo si veda la n. 71.

95. DELG s.v. χλόη; IRWIN 1974, pp. 31 ss.; STOCKERT 1992, II, p. 422; MASTRONARDE 1994, p. 389.

96. IRWIN 1974, p. 48.

97. STOCKERT 1992, II, p. 564.

98. Per la datazione dell'opera si veda la n. 25.

99. Si è preferito il testo stampato da Platnauer, a fronte di quello di Diggle per cui si veda la n. 102.

Il passo è tratto dal terzo stasimo in lode di Apollo. Il giovane dio giunge con la madre nei pressi di un oracolo ctonio, descritto attraverso un intricato gioco di luci e ombre. A colpire, più che l'insistenza sul dato cromatico, è proprio tale gioco, reso attraverso l'alternanza dei termini di colore¹⁰⁰. Questi aprono la scena ancor prima che ne sia esplicitato il referente, probabilmente caratterizzato da due angolature differenti. Il dorso, infatti, sarebbe 'costituzionalmente' ποικιλόνωτος (riferito alla schiena di un animale sacro in Pind. *Pyth.* 4.249 e in Eur. *HF* 376 cf. n. 108) ma reso οἰνωπός dai giochi di luce e ombra¹⁰¹. I due aggettivi sono poi rafforzati dallo σκιερῶ κατάχαλκος εὐφύλλω δάφνα di *IT* 1246¹⁰², mentre il loro referente è specificato dal γᾶς πελώριον τέρας di *IT* 1247. Il gioco continua con κατάχαλκος tra σκιερῶ ed εὐφύλλω δάφνα, espressione cui non si può negare un certo valore cromatico, in quanto immagine del rigoglioso e frondoso alloro che si stacca dall'ombra dove il serpente si nasconde e dove filtrano i raggi del sole¹⁰³.

Il passo è di evidente derivazione pindarica¹⁰⁴; la stessa terminologia era, infatti, in Pind. *Pyth.* 4.249.

100. BARLOW 1971, pp. 8-9.

101. KYRIAKOU 2006, pp. 397-98. È possibile che οἰνωπός si riferisca agli occhi dell'animale e, dunque, al bagliore letale dello sguardo (cf. Eur. *Ion* 1261-63 ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός, / οἶαν ἔχιδναν τήνδ' ἔφυσας ἢ πυρός / δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα). D'altra parte i composti in -ωπός, tipici del manierismo euripideo, si trovano spesso in luogo dei semplici aggettivi, in quanto composita abundantia (ne esistono casi anche in -χρωσ e -φαις) con secondo elemento desemantizzato nella sola funzione di suffisso (KYRIAKOU 2006, pp. 397-98).

102. κατάχαλκος è lezione controversa (PLATNAUER 1938, pp. 163-64). Letteralmente l'aggettivo significa 'coperto/lavorato in bronzo o rame'; le squame sarebbero, dunque, una sorta di corazza, quella di un guerriero che sta per essere sconfitto da un dio ancora bambino. Tale significato, tuttavia, mal si accorda con il dativo δάφνα, un locativo (cf. N. WECKLEIN, *Euripides: Iphigenie im Taurierlande*, Munich 1904³; H. STROHM, *Euripides: Iphigenie im Taurerlande*, Munich 1949, rpr. Darmstadt 1968; O. PANAGL, *Die 'dithyrambischen Stasima' des Euripides*, Vienna 1971) e dunque 'sotto l'alloro', o uno strumentale (cf. E.B. ENGLAND, *The Iphigenia among the Tauri of Euripides*, London 1886; E. BRUHN, *Iphigenie auf Tauris*, Berlin 1894⁴; PARMENTIER – GRÉGOIRE 1925), a indicare il materiale da cui il δράκων è coperto. Tuttavia, sembra discutibile il fatto che l'alloro faccia da corazza al δράκων, o che questi, il 'mostruoso prodigio', strisci e si nasconda sotto una pianta che, certo, non è l'albero maestoso che potrebbe proteggerlo. Un'altra strada è comunque possibile, leggendo κατάχαλκος non a καλχός 'bronzo' ma a κάλχη il 'murex' da cui si estraeva la porpora. In questo caso l'aggettivo potrebbe significare 'arrotolato/attorcigliato/ricurvo', come appunto la forma del 'murex' (come suggerisce Verrall che propone κατάχαλκος = ἐλκτός «i.e. coiled like the volutes of a shell»), o piuttosto 'dai riflessi ramati', quale è la porpora (Murray suppone che la nota rimandi non tanto alla superficie della conchiglia quanto alla tintura che ne è estratta. L'epiteto significherebbe, dunque, «purpled over, i.e. darkly shaded by the laurel»). κατάχαλκος non è, però, attestato altrove, mentre κάλχη compare nella forma χάλη in Nic. fr. 74.60; κατάχαλκος, allora, potrebbe essere correzione di scriba per κατάκαλκος, forma più ricercata rispetto al χάλη di Nicandro. Accettando il legame tra κατάχαλκος e κάλχη (e non καλχός), si salvaguarderebbe il carattere prettamente visivo della scena, che, anzi, ne risulterebbe arricchita. Per una rassegna delle congetture per κατάχαλκος si veda KYRIAKOU 2006, p. 398 che stampa il testo di Burges σκιερῶι κάτεχ' ἄλσος εὐφύλλον δάφνα, emendazione stampata anche da Diggle.

103. KYRIAKOU 2006, p. 397.

104. BARLOW 1971, pp. 8-9.

...
 κτεῖνε μὲν γλαυκῶπα τέχναις ποικιλόνωτον ὄφιν
 ...

Gli ‘occhi azzurri’¹⁰⁵ e la ‘pelle variegata’ sono «qualità stabili dei serpenti»¹⁰⁶. Essi ritornano rispettivamente in Pind. *Ol.* 6.45 (δύο δὲ γλαυκῶπες ... δράκοντες) e *Pyth.* 8.46 (δράκοντα ποικίλον cf. *Pyth.* 10.46-47 ποικίλον κάρα δρακόντων dove la testa della Gorgone è ποικίλον perché ornata di serpi). Totalmente euripidea è, però, la disposizione degli epiteti che, si è detto, acquistano visività dall’opposizione reciproca¹⁰⁷. Termini e motivi pindarici, infatti, sono impiegati secondo una nuova sensibilità per gli effetti di luce e di colore; laddove nel modello l’epiteto caratterizzava un singolo elemento isolandolo, in Euripide il quadro acquista coesione proprio dalla sintesi di ogni singola sfumatura¹⁰⁸.

Il gioco, in effetti, è troppo scoperto per non essere tacciato di virtuosismo e apparire puramente esornativo¹⁰⁹. Ciò che è interessante, tuttavia, è che

105. γλαυκῶψ, detto di un serpente, si riferirebbe alla membrana che ne ricopre talvolta l’occhio, apparentemente simile a quella della civetta, γλαύξ, da cui l’uso di γλαυκός per agli occhi (cf. Corn. *Theologiae Graecae Compendium* 20). Pindaro se ne serve in quanto termine di colore o, meglio, “Glänzwort”, che esprime un’idea di contrasto piuttosto che una tonalità. La resa più soddisfacente per la nostra sensibilità è ‘grigio bluastrò’, che, però, esprime più una sfumatura di colore che un contrasto (BRASWELL 1988, pp. 342-43; GENTILI 1995, p. 496). Per le associazioni con il pericolo che la nota, riferita agli occhi dei serpenti, può avere in Pindaro cf. MAXWELL – STUART 1981, I, pp. 127-30.

106. GENTILI 1995, pp. 496 e 639.

107. Questo tratto tipicamente euripideo permette un paragone con quanto noto della pittura di V sec., con i tentativi di resa prospettica (σκιαγραφία) e luministica attraverso la giustapposizione di tonalità diverse. Nel concreto i pittori dell’epoca dovettero avvalersi di una più ampia scala cromatica, sotto forma di puntini e macchie, così da suggerire le sfumature dei colori al variare della luce (cf. Plin. *NH* 34.29). Di fatto, si dovette assistere a un cambiamento del gusto artistico, riccamente documentato nel ‘gusto fiorito’ della pittura vascolare: cura dei particolari e ricerca di effetti decorativi ne sono i tratti peculiari. Il parallelo tra lo stile euripideo e quello dei ceramografi contemporanei, dunque, pare evidente e proficuo: calligrafismo e preziosità dell’espressione sono tratti essenziali che accomunano queste nuove tendenze artistiche (per l’argomento si veda DI BENEDETTO 1971, pp. 264-67). XANTHAKIS – KARAMANOS 1980, pp. 78 ss.; SILVA 1986, p. 29.

108. BARLOW 1971, pp. 8-9. In più passi note di colore sono accostate a dare coesione alla scena: cf. *Hec.* 149-52 ... ἦ δει σ’ ἐπιδεῖν / τύμβω προπετῆ φοινισσομένην / αἶματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου / δειρῆς νασμῶ μελαναυγεί dove lo splendore dei gioielli di Polissena (*Hec.* 151), emblema del passato regale, è annullato dalle mortali e fosche tinte del sangue; *Hel.* 179 ss. κυανοειδὲς ἀμφ’ ὕδωρ / ἔτυχον ἔλικά τ’ ἀνά χλόαν / φοίνικας ἀλίω / ἥπεπλους χρυσέαισιν ἀυγαῖς / θάλπουσ’ ἥ / ἀμφὶ δόνακος ἔρνεσιν e 1501-1502 γλαυκὸν ἔπ’ οἶδμ’ ἄλιον / κυανόχροά τε κυμάτων / ῥόθια πολὶα θαλάσσης per cui si veda il commento più avanti; *HF* 375-76 τάν τε χρυσοκάρανον / δόρκα ποικιλόνωτον per la ricchezza cromatica dello stasimo cf. p. 2 ss.; *IA* 217-26 Εὐμηλος Φερητιάδας, / οὐ καλλίστους ἰδόμαν / χρυσοδαϊδάλτους στομίους / πῶλους κέντρω θεινομένους, / τοὺς μὲν μέσους ζυγίους / λευκοστίκτω τριχί βαλιούς, / τοὺς δ’ ἔξω σειροφόρους / ἀντήρεις καμπαῖσι δρόμων, / πυρσότριχας, μονόχαλα δ’ ὑπὸ σφυρὰ / ποικιλοδέμονας; ... cf. p. 2; *Ion* 887-92 ἤλαθές μοι χρυσῶ χαιτάν / μαρμαίρων, εὐτ’ ἐς κόλπους / κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον, / ἀνθίζειν χρυσανταυγῆ cf. p. 2.

109. Come il δράκων di *IT* 1244-48, anche la Sfinge è descritta attraverso un contrasto di luci, ombre e colori in Eur. *Oed.* fr. 540.7-9 Kn.

nell'*Ifigenia taurica* sembrano coesistere due anime coloristiche: una che anche con le note di colore guida il giudizio del pubblico sulle vicende (si è visto sopra come la prima sezione sia interamente dominata dalle note del sangue che scompaiono successivamente al riconoscimento) e un'altra che gioca con i colori, che è stata letta alla luce di una progressiva evoluzione verso la 'poesia bella' di epoca ellenistica¹¹⁰.

Un passo esemplificativo di questo gusto tutto euripideo per i dettagli cromatici è nella parodo ameboica dell'*Elena* (412). La strofe è un grido di dolore e d'aiuto indirizzato alle *περοφόροι νεάνιδες*, / *παρθένοι Χθονὸς κόραι*, / *Σειρήνες* (*Hel.* 167-69) e a Persefone affinché mandi *ξυνωδὰ ... φόνια*. Alla tetra atmosfera di questi vv. fa da contrappunto l'esordio dell'antistrofe (*Hel.* 179-83).

...
κυανοειδὲς ἀμφ' ὕδωρ
ἔτυχον ἔλικά τ' ἀνὰ χλόαν
φοίνικας ἀλίω
ἰπέπλους χρυσέαισιν ἀυγαῖς
θάλπουσ'†
ἀμφὶ δόνακος ἔρνεσιν·
 ...

Dalla cupa visione dell'oltretomba si passa a un locus amoenus in cui le 'azzurre acque' e le 'rosse vesti' sulla 'verde erba' sono immerse nella luce dorata dei raggi del sole. Euripide si compiace di dettagli che amplificano la scena¹¹¹: *κυάνεος* denota solitamente l'acqua del mare (cf. Bacch. 13.124-25, Eur. *IT* 7, 1502, Xenarch. fr. 1.7 K in Aristot. *De gen. Anim.* 5.1.779b.33, *Probl.* 23.6) ma, talvolta, anche di sorgente o di fiume; *χλόη ἔλιξ* e *δόνακος ἔρνη*, infatti, non potrebbero riferirsi a uno *θῆς θαλάσσης*; inoltre, le vesti non si lavano in mare: Nausicaa lava i propri panni al fiume per asciugarli *παρὰ θῆν' ἀλός*. Equivoco è lo stesso *χλόη* riferibile a un prato (cf. Eur. *IA* 422, *Ba.* 735)

...
 εἰ μὲν πρὸς ἵππους Ἥλιου χρυσωπὸν ἦν
 νώτισμα θηρός· εἰ δὲ πρὸς νέφος βάλοι,
κυανωπὸν ὡς τις Ἴρις ἀντηγύει σέλας.
 ...

Il corpo, dal viso di donna (v. 5), alato (vv. 3, 6) e dalle gambe leonine (v. 2), è, almeno in parte, scintillante. Apparentemente a riposo, rimanda al sole, come si muove, i colori dell'arcobaleno: «its back dotted with dark-blue marks, its scales lit by a golden gleam, like a rainbow striking the clouds with a thousand different colors opposite the sun» (COLLARD 2004, II, pp. 124-25). L'interesse euripideo per questi contrasti, è stato, peraltro, oggetto della parodia aristofanea (*Ran.* 1331 *νυκτὸς κελαινοφαῖς ὄρφνα* cf. Eur. *Hel.* 518 *μελαμφαῖς* e *Tr.* 549 *μέλαιναν ἀγλαν*).

110. DI BENEDETTO 1971, p. 241.

111. LOURENÇO 2002, p. 42.

quanto a pampini (cf. Eur. *Ba.* 12), cespugli e alberi (cf. Eur. *Hipp.* 1139)¹¹². L'autore non ha, dunque, voluto fornire una precisa indicazione di luogo, ma piuttosto delineare un tipico scenario naturale¹¹³. In questo risuona ancora più forte il grido di Elena (*Hel.* 184-87), «che racchiude ... un rimando alla persecuzione sessuale da parte di Teoclimeno e quindi al nodo centrale del plot»¹¹⁴.

Un interessante parallelo può essere istituito con l'esordio della parodo dell'*Ippolito* (428)¹¹⁵, dove una scena di serena vita comunitaria femminile è spezzata dalle notizie sull'improvvisa e impreveduta follia di Fedra (*Hipp.* 125 ss.).

...
 τόθι μοί τις ἦν φίλα
 πορφύρεα φάρεα
 ποταμία δρόσω
 τέγγουσα, θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας
 εὐαλίου κατέβαλλ'· ὄθεν μοι
 πρῶτα φάτις ἦλθε δεσποίνας,

 τειρομένην νοσερᾶ κοίτα δέμας ἐντὸς ἔχειν
 οἴκων λεπτὰ δὲ φά-
 ρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν·
 ...

Il motivo è analogo alla parodo dell'*Elena*¹¹⁶; in ambedue i passi il sereno quadro idilliaco è spezzato da un evento doloroso: le notizie circa la salute di Fedra nell'*Ippolito* e il grido di Elena nell'omonimo dramma (*Hel.* 184-87). Qui, però, è presente una violenza di toni inedita al primo: le grida si inseriscono, infatti, direttamente nel locus amoenus, mentre l'immagine di Fedra, con il corpo consunto e lievi veli a ombreggiarle il biondo capo, arriva dall'esterno non intaccando, se non marginalmente, la delicata quotidianità femminile a cui, peraltro, la passione nella sua violenza è estranea. Inoltre, il passo dell'*Elena* conosce una dovizia di dettagli sconosciuta al dramma più antico: Euripide indugia sui giochi di luce creando un quadretto dai tratti spiccatamente visivi, lontano dalla 'povertà' cromatica dell'antecedente dove,

112. KANNICHT 1969, II, pp. 71-72.

113. *Ibidem*, II, pp. 71-72.

114. FUSILLO 1997, pp. 62-63.

115. DALE 1967, p. 79.

116. In entrambi i casi non potrebbe escludersi che le vesti stese ad asciugare siano rosse perché appartenenti ai nobili padroni delle serve, ma in realtà non sembrano veicolare alcuna immagine regale (cf. *Or.* 1436, 1457 con probabile rimando all'origine spartana di Clitemestra, Oreste e Pilade; infatti, mantelli rossi erano tradizionalmente associati a Sparta per la quale costituivano l'uniforme militare standard cf. Arist. fr. 542 Rose, Xen. *Agas.* 2.7, *Lac.* 9.3). A colpire è, infatti, il rosso in quanto forte nota inserita all'interno dei due passi.

con brevi linee, era fissato un paesaggio colorato solo dai πορφύρεα φάρεα¹¹⁷. Per di più, nell'*Ippolito* le note si allargano oltre la serena scena di vita alla fonte: 'biondo' è il capo di Fedra che 'giace in casa sul letto' (*Hipp.* 131-32). La nota, pienamente tradizionale¹¹⁸, non arricchisce visivamente il passo che, anzi, contrasta più nettamente con l'*Elena*. Qui le grida della fanciulla spezzano la visività della scena, con un nuovo campo semantico predominante, quello uditivo¹¹⁹.

Inoltre il prato fiorito, in quanto locus amoenus, è un topos nella letteratura greca, dove è spesso luogo di perpetrato di una violenza ai danni di una fanciulla¹²⁰: se n'è già visto un esempio in Creusa (cf. p. 4 ss.). Della ricchezza visiva di questa scena si è detto; qui si può notare come entrambe si rafforzino nel contrasto tra la loro cospicua bellezza e la brutalità del gesto di cui sono scenario. Mentre però nello *Ione* il topos si carica ulteriormente in rapporto alla nuance dell'opera, nell'*Elena* l'accostamento sembra volto essenzialmente alla creazione di un quadro dalle tinte forti in cui forse gioca un ruolo non secondario la collocazione nella parodo.

L'*Elena* offre altri esempi di questa sensibilità per il colore, le sue sfumature e cambiamenti. Si vedano i giochi di luce sull'acqua marina del terzo stasimo, descritti da nessun altro autore antico con altrettanta ricercatezza (*Hel.* 1501-1502)¹²¹.

...
 γλαυκὸν ἔπ' οἶδμ' ἄλιον
 κυανόχροά τε κυμάτων
 ῥόθια πολιὰ θαλάσσης,
 ...

Con profusione di colori, rafforzata dall'enallage, è rappresentato il moto del mare. Ciascun aggettivo rimanda a un suo aspetto: γλαυκόν è la brillante superficie dell'acqua in movimento¹²²; κυανόχροα richiama, invece, le oscure

117. Cf. SILVA 1986, p. 67: «o homeoteleuto φάρεα πορφύρεα proporciona a força poética que suporta uma vigorosa pincelada cromática neste quadro».

118. Cf. n. 71. Biondo è anche il capo di Ippolito al v. 1343 σάρκας νεαράς ξανθόν τε κάρα / διαλυμάνθεις... νεαράς, attributo di σάρκας, e ξανθόν, attributo di κάρα, formano un chiasmo che sottolinea il vigore e la bellezza di Ippolito straziato dall'incidente (MARTINA 1975, pp. 205-206).

119. Per un procedimento analogo nelle *Troiane* si veda a p. 2.

120. Per il legame tra loci amoeni e scene di violenza nella letteratura greca si veda CALAME 1992, pp. 122 ss.; TOTARO 1999, pp. 155-56. Cf. G. LANATA, «Sul linguaggio amoroso di Saffo», *QUCC* 2, 1966, pp. 63-79 esp. 68-69; J.M. BREMER, «The Meadow of Love and two passages in Euripides' Hippolytus», *Mnemosyne* 28, 1975, pp. 268-80; S.R. SLINGS, «Menander, Samia 53», *ZPE* 30, 1978, p. 228; P. Totaro, «Due note aristofanee (V. 1022, Av. 1094)», *Sileno* 19, 1993, pp. 555-63 esp. 561-62.

121. BARLOW 1971, p. 15.

122. Maxwell – Stuart, riferendosi all'accezione negativa che accompagnerebbe talvolta γλαυκός dall'epica omerica, oppongono *Hel.* 1501 al γλαυκῆς ἄλός del v. 400 dove l'aggettivo qualifica il mare ostile che scaglia Menalao sulle rive d'Egitto. Diversamente il

profondità che si intravedono tra un'onda e l'altra e, infine, *πολιά* è la schiuma che si crea¹²³.

Vicini ai colorati quadri di *IT* 1244-48 ed *Hel.* 179-83, 1501-1502 i vv. che nel primo stasimo delle *Fenicie*¹²⁴ evocano la nascita di Dioniso nelle *†γγύας / Δίρκας χλοηφόρους ...†* (*Pb.* 646-47), dove fu immediatamente cinto da *χλοηφόροισιν ἔρνεσιν / κατασκίοισιν* (*Pb.* 653-54). L'immagine di Dioniso appena nato, tra gli 'ombrosi virgulti verdeggianti di foglie', richiama il piccolo Iamo che nella sesta *Olimpica* è nascosto tra giunchi e rovi; la loro oscurità era spezzata dai raggi dorati e rossastri che si insinuavano tra le viole (*Pind. Ol.* 6.54-57).

...
 κέκρυπτο γὰρ σχοίνῳ βατιᾶ τ' ἐν ἀπειρίτῳ,
 ἴων ξανθαῖσι καὶ παμπορφύροις ἀ-
 κτίσι βεβρεγμένος ἄβρόν
 σῶμα· ...

Le due scene sono diverse ma fra loro accostabili; un'altra esemplificazione del modo in cui i due autori curavano i dettagli¹²⁵: Pindaro li caratterizza iso-

γλαυκὸν ... οἶδμ(α) di *Hel.* 1501 gli è propizio consentendogli il rientro a casa insieme alla sposa; «the implication being that *γλαυκός* by itself is not a well-omened-colour» (MAXWELL – STUART 1981, I, p. 132). BERGSON 1956, p. 85 considera il *γλαυκόν* di *Hel.* 1501 un epiteto ornamentale proprio del mare e simili, divenuto tradizionale dopo Omero dove avrebbe avuto una precisa ma non meglio identificabile sfumatura; l'aggettivo, infatti, vi qualifica una sola volta il mare (*Π* 34), una scelta apparentemente accurata per un termine che sembra suscitare «unpleasant, somewhat disturbing, overtones» (MAXWELL – STUART 1981, I, p. 124). In Omero il mare è *λοειδής* (*Λ* 298, ε 56), *πολιός*, (*Α* 359, δ 580) mai riferito a *κύμα*, *οἶνοψ* (*Ε* 771, ε 132) e *πορφύρεος*, attribuito solamente di *κύμα* (*Α* 481-82) e di *ἄλα* (*Π* 391); non è, invece, *κύανεος*, denotazione caratteristicamente marina nella lingua classica (cf. p. 2). L'aggettivo non è del tutto assente dalla lingua omerica, dove non ha ancora assunto valore propriamente cromatico, indicando una tonalità scura; come *πορφύρεος*, riferito al mare, veicola più un'idea di bagliore e iridescenza (IRWIN 1974, p. 18; EDGEWORTH 1979, p. 283; SCHRIER 1979, pp. 316-22; EDGEWORTH 1987, p. 135; e si veda la n. 30). *κύανεος* viene, appunto, da *κύανος* «qui désigne une matière bleu sombre ou noire à reflets bleus, nielle, émail ou pâte de verre; le mot est attesté dans les documents mycéniens» (CHRISTOL 2002, pp. 30-33 cf. R. HALLEUX, «Lapis-lazuli, azurite ou pâte de verre? A propos de KUWANO et KUWANOKO dans les tablettes mycéniennes», *Studi miceneo ed egeo-anatolici* 9, 1969, pp. 47-66). Nelle tavolette micenee «il nome del materiale indica nel tempo stesso il colore... Quindi ... *κύανος* e l'aggettivo *kuwanijo* (hom. *κύανεος*) è il colore turchino dell'acciaio ossidato. Ma non sapremmo dire a quale metallo esattamente corrisponda *kuwano*» (GALLAVOTTI 1957, pp. 17-18). A partire dal V sec. il significato gravita intorno al valore cromatico (cf. *Pind. Pae.* 6.83-84 *κυανοπλόκοιο ποντίας Θέτιος*, Sim. fr. 567.4 P *κυανέου ἕξ ὕδατος* prima attestazione dell'aggettivo riferito al mare). FERRINI 1979, p. 171; HORDERN 2000, pp. 149-50.

123. KANNICHT 1969, II, p. 396.

124. Considerazioni metriche (cf. M. CROPP – G. FICK, *Resolutions and Chronology in Euripides: the fragmentary tragedies*, BICS Suppl. 43, London 1985), unite allo scolio ad Aristoph. *Ran.* 53, inducono a datare l'opera tra il 411 e il 409. Più probabile, visti tipo e quantità di soluzioni, una data più vicina all'*Elena*, 412, che all'*Oreste*, 408 (MASTRONARDE 1994, pp.11-14).

125. Cf. p. 2 ss. per il confronto tra Eur. *IT* 1244-48 e *Pind. Pyth.* 4.249.

latamente, avvicinando i colori l'uno all'altro «perché stacchino e si compongano in una vivace policromia»¹²⁶, mentre Euripide mira a produrre un effetto d'insieme; qui, infatti, la tonalità è una sola e si carica di un valore aggiunto perché riferita a Dioniso¹²⁷. *χλοηφόρος*, composto «of light and colour appearing for the first time in Euripides»¹²⁸, è aggettivo ricercato che ritorna due volte in sei vv. (Eur. *Pb.* 647, 654), ed epiteto in -φόρος di conio eschileo che Euripide usa in diversa misura, *ζυγη-* (*Rb.* 303), *δαφνη-* (*Ion* 422), *ξιφη-* (*Or.* 1504)¹²⁹, foggiaandone apparentemente di nuovi¹³⁰.

Si è più volte notato come la cura dei dettagli, e con essi delle note di colore, sia un tratto che torna nell'intera produzione euripidea. A fare la differenza sembrano, tuttavia, i diversi rapporti che tale ricerca intrattiene con il resto del dramma.

Già nella *Medea* (cf. p. 18 ss.) l'attenzione per il dato cromatico è innegabile e marcato il gioco chiaroscurale. Nel quarto stasimo (*Med.* 1251 ss.), si è visto, più referenti, ciascuno con i propri colori, sono accostati tra loro; non si ha ancora l'attribuzione di più tonalità a un unico soggetto, come il *δράκων* di *IT* 1244-48 e il mare di *Hel.* 1501-1502. Il risultato è comunque molto simile, con un'efficace e ben riuscita alternanza di luci e ombre; ciò che fa la differenza rispetto ai drammi più tardi è lo scopo. *IT* 1244-48 ed *Hel.* 1501-1502 colpiscono per la vividezza di immagini che, in sostanza, potrebbero 'funzionare' in un altro contesto. Il gioco di chiaroscuri di *Med.* 1251 ss., invece, è fortemente contestualizzato, legato all'ineluttabilità della strage che nonostante tentennamenti e rimorsi Medea è ormai decisa a compiere. 'Funziona', cioè, perché strettamente legato alla realtà drammatica ma non sorprende, visto che le parti corali tendono ancora moderatamente all'intermezzo lirico. Questo discorso può estendersi a drammi successivi, quali l'*Eracle* (supra, p. 10) e l'*Elettra* (cf. p. 11), per i quali si è notata una coincidenza tra le tonalità degli episodi e degli stasimi, sino al primato cromatico di *Ione* (cf. p. 2) e *Baccanti* (supra, p. 5).

Diverse immagini trovano in Euripide nuova elaborazione: il mare di sangue di *IT* 300; lo splendore del fiore di croco, legato ai rituali di passaggio femminili, spia dell'identità divina del violentatore dello *Ione*; la sontuosità dell'oro e delle ricchezze, per *Elettra* immagine di magnificenza e soprattutto della vita matrimoniale e sessuale che le è stata negata¹³¹, e nelle *Troiane* caratte-

126. PERROTTA 1935, p. 202.

127. SILVA 1986, p. 20: «Este pano de fundo verdejante serve de cenário aos quadros mitológicos relacionados com a existência da cidade ... esta paisagem ... é, ao mesmo tempo, um panorama real e o reduto ideal para episódios de cunho mitológico».

128. BARLOW 1971, p. 134 n. 30. Mastronarde nota che *χλοηφόρος* non compare nuovamente sino alla prosa post-classica, ma registra pure la presenza del botanico *χλοηφορέω* in Teophr. *HP.* 8.6.5.

129. Cf. Aesch. fr. 465.1 Sn (*ζυγη-*), *Suppl.* 706 (*δαφνη-*), *Cb.* 584 (*ξιφη-*).

130. Cf. *Pb.* 647, 653 *χλοι-*, *Ba.* 3 *ἀστραπη-* (cf. fr. 312 *ἀστραπηφορέϊ*) e 531 *στεφανο-*. MASTRONARDE 1994, pp. 337-38.

131. DENNISTON 1939, pp. 70-71.

risticamente ambigue nell'inevitabile splendore estetico in contrasto con la situazione drammatica¹³²; lo splendore altrettanto ingannevole dell'*Andromaca*.

L'impressione finale è che Euripide attinga essenzialmente alla tradizione, in una ripresa, però, mai pedissequa, come dimostra il confronto con gli antecedenti lirici (cf. *IT* 1244 ss., Pind. *Pyth.* 4.249 e *Pb.* 646-47, Pind. *Ol.* 6.54-57).

Ecco, quindi, che la vecchiaia è grigia o bianca, i capelli perlopiù biondi, le carni femminili bianche, le vesti a lutto nere e variopinte quelle a festa (cf. *IT* 1149 πολυποίκιλα φάρεα).

Sono preferite le tinte forti e alcune coppie compaiono con più frequenza e apparentemente associate a contesti simili; una certa predilezione è ravvisabile per gli accostamenti che creano contrasto, come pure policromia. Così la molteplicità cromatica che caratterizza la produzione euripidea rispetto agli altri tragici colpisce di per se stessa, ma anche per la sua contestualizzazione, nel significato che acquista in una certa scena e in un certo dramma, in un gioco di contrasti e chiaroscuri pressoché sempre presente.

Con almeno una precisazione per le parti corali, naturale luogo di sperimentalismo in cui Euripide, soprattutto in fase tarda, indulge nella cura dei dettagli. Se infatti, come visto, sono numerosi, al loro interno, i passi di vero virtuosismo coloristico, che divengono veri pezzi di bravura nei drammi più tardi, capita anche qui che il colorismo sia ancora legato al dramma. Così lo *Ione* e le *Baccanti* sono rispettivamente dominati, senza differenza tra episodi e canti corali, dalle tonalità dell'oro e della natura, a porre l'intera tragedia sotto una specifica nuance.

Ciò detto, resta impossibile negare il carattere esornativo di canti corali dai tratti riccamente coloristici, come nell'*Ifigenia taurica*, nell'*Elena* e nell'*Ifigenia in Aulide*, ma per la poesia euripidea un'interpretazione univoca sembrerebbe ancora una volta riduttiva.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- W.G. ARNOTT, «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20, 1973, pp. 49-64.
 W.G. ARNOTT, «Realism in the Ion: Response to Lee», in M.S. Silk, ed., *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, pp. 110-118.
 C. AUSTIN – S.D. OLSON, *Aristophanes: Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.
 S.A. BARLOW, *The Imagery of Euripides. A study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, London 1971.
 S.A. BARLOW, *Euripides: Trojan Women*, Warminster 1986.
 G. BASTA DONZELLI, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.
 G. BASTA DONZELLI, *Euripides. Electra*, Stutgardiae et Lipsiae 1995, 2002.
 J.D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947.
 L. BELLONI, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988.

132. BARLOW 1986, pp. 198-201.

- L. BERGSON, *L'épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala 1956.
- V. BERS, *Enallage and Greek Style*, Lugduni Batavorum, 1974.
- J. BOLLACK, *L'Oedipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, I-II-III-IV, Villeneuve d'Ascq 1990.
- M.G. BONANNO, «Alcaeus fr. 140 V», *Philologus* 120, 1976, pp. 1-11.
- M.G. BONANNO, «Candido Ila (Theocr. XIII 49)», *Studi in onore di A. Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 51-53.
- G.W. BOND, *Euripides: Heracles*, Oxford 1981.
- B.K. BRASWELL, *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin 1988.
- D. BROADHEAD, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960.
- H.G. BUCHHOLZ – S. FOLTINY – O. HÖCKMANN, *Archaeologia HomERICA: Kriegswesen*, Göttingen, I 1977, II 1980.
- M. CAGIANO DE AZEVEDO, «Il colore nell'antichità», *Aevum*, 28, 1954, pp. 151-167.
- C. CALAME, *Poétique d'Eros en Grèce antique*, s.l., s.d., tr. it *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Roma – Bari 1992.
- E. CAVALLINI, *Presenza di Saffo ed Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*, Ferrara 1986.
- P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- F. CHAPOUTIER – L. MÉRIDIÉ, *Euripide. Oreste*, Paris 1959.
- A. CHRISTOL, «Les couleurs de la mer», in AA. VV., *Couleurs et vision dans l'antiquité classique*, Rouen 2002, pp. 29-44.
- C. COLLARD, *The Plays of Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Warminster, I 1997, Oxford, II 2004.
- M.J. CROPP, *Euripides: Electra*, Warminster 1988.
- A.M. DALE, *Euripides: Helen*, Oxford 1967.
- R. D'AVINO, «La visione del colore nella terminologia greca», *RL* 4, 1958, pp. 99-134.
- E. DEGANI – G. BURZACCHINI, *Lirici greci*, Firenze 1977 (2005).
- I.J.F. DEJONG, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Mnemosyne Suppl. 116, Leiden 1991.
- D. DEL CORNO, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.
- J.B. DENNISTON, *Euripides: Electra*, Oxford 1939.
- M.J.H. VAN DER WEIDEN, *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam 1991.
- E. DES PLACES, *Pindare et Platon*, Paris 1949.
- V. DI BENEDETTO, *Euripide. Oreste*, Firenze 1965.
- V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- V. DI BENEDETTO, *Euripide. Baccanti*, Milano 2004.
- J. DIGGLE, *Euripidis Fabulae*, Oxonii, I 1984, II 1981, III 1994.
- J. DIGGLE, *Studies on the Text of Euripides: Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1981b.
- J. DIGGLE, *Euripidea Collected Essays*, Oxford 1994b.

- E.R. DODDS, *Euripides: Bacchae*, Oxford 1960².
- K.J. DOVER, *Greek Homosexuality*, New York 1978, tr. it., *L'omosessualità nella Grecia antica*, Torino 1985.
- K.J. DOVER, *Aristophanes: Frogs*, Oxford 1993.
- J. DUCHEMIN, «Essai sur le symbolisme pindarique: or, lumière et couleurs», in *Pindaros und Bakchylides*, hrsg. v. W.M. Calder III – J. Stern, Darmstadt 1970, pp. 278-289 = *REG* 65, 1952, pp. 46-58.
- R.J. EDGEWORTH, «Does Purpureus' mean 'Bright?'», *Glotta* 57, 1979, pp. 281-291.
- R.J. EDGEWORTH, «Terms for 'Brown' in Ancient Greek», *Glotta* 61, 1983, pp. 31-40.
- R.J. EDGEWORTH, «'Off-Colours' Allusions in Roman Poetry», *Glotta* 65, 1987, pp. 134-137.
- C. ESCOZÁBAL, «Ξανθός como epíteto de personajes en la poesía arcaica», *Fa-ventia* 25/1, 2005, pp. 39-44.
- V. FAGGI, *Euripide. Ifigenia in Aulide. Ifigenia in Tauride*, Torino 1992.
- F. FERRINI, «I termini di colore nella lirica greca arcaica», *AFLM* 12, 1979, pp. 165-192.
- M. FUSILLO, *Euripide. Elena*, Milano 1997.
- C. GALLAVOTTI, «Nomi di colori in miceneo», *PP* 12, 1957, pp. 5-22.
- B. GENTILI, *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- M.H. GIRAUD, «Les Oiseaux dans l' 'Ion' d'Euripide», *RPh* 61, 1987, pp. 83-94.
- M. GIUMAN, «Risplenda come un croco perduto in mezzo a un polveroso prato'. Croco e simbologia liminare nel rituale dell'arkteia di Brauron», in B. Gentili – F. Perusino, edd., *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa 2002, pp. 79-101.
- D.H.F. GRAY, «Metal Working in Homer», *JHS* 74, 1954, pp. 1-15.
- H. GRÉGOIRE, *Euripide. Les Bacchantes*, Paris 1961.
- M. GRIFFITH, *Sophocles: Antigone*, Cambridge 1999.
- E. HALL, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1997².
- W. HEADLAM, «Ghost-Raising, Magic, and the Underworld», *CR* 16, 1902, pp. 52-61.
- J. HENDERSON, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York–Oxford 1991².
- J.H. HORDERN, *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford 2000.
- G.O. HUTCHINSON, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985.
- E. IRWIN, *Color Terms in Greek Poetry*, Toronto 1974.
- E. IRWIN, «The Crocus and the Rose: a Study of the Interrelationship between the Natural and the Divine World in Early Greek Poetry», in D.E. Gerber, ed., *Greek Poetry and Philosophy. Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico 1984, pp. 147-168.
- H. JEANMAIRE, *Dyonisos*, Paris 1951.
- H.F. JOHANSEN – E.W. WHITTLE, *Aeschylus. The Suppliants*, I-II-III, København 1980.
- F. JOUAN, *Euripide. Iphigénie à Aulis*, Paris 1983.

- R. KANNICHT, *Euripides: Helena*, I-II, Heidelberg 1969.
- G.S. KIRK, *The Iliad: a Commentary*, Cambridge, I 1985, II 1990, III 1993, IV 1992, V 1991, VI 1993.
- P. KYRIAKOU, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin 2006.
- C.I. LEAL SOARES, «Eurípides, reportero de guerra», in F.J. Campos Daroca, F.J. García González, J.L. López Cruces, L.P. Romero Mariscal, edd., *Las personas de Eurípides*, Amsterdam 2007, pp. 105-131.
- W. LEAF, *The Iliad*, Amsterdam, I 1900, II 1902.
- A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, tr. it. *La poesia tragica dei Greci*, Bologna 1996.
- O. LONGO, *Sofocle. Edipo Re*, Padova 1989.
- F. LOURENÇO, «Contrast, a Rhetorical Device in Euripidean Lyric», *Euphrosine* 30, 2002, pp. 39-48.
- H.L. LORIMER, «Gold and Ivory in Greek Mythology», in AA.VV. *Greek Poetry and Life: Essays presented to Gilbert Murray*, Oxford 1936, pp. 14-33.
- A. MARTINA, *Euripide. L'Ippolito*, Torino 1975.
- D.J. MASTRONARDE, *Euripides: Phoenissae*, Cambridge 1994.
- P. MAXWELL – G. STUART, *Studies in Greek Colour Terminology*, I-II, Leiden 1981.
- L. MÉRIDIER, *Euripide. Hippolyte, Andromache, Hécube*, Paris 1960³.
- M.S. MIRTO, *Euripide. Eracle*, Milano 1997.
- D. MUSTI – M. TORELLI, *Pausania. Guida della Grecia. Libro II. La Corinzia e l'Argolide*, Milano 1986.
- S. NOVELLI, *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005.
- A.S. OWEN, *Euripides: Ion*, Oxford 1957.
- G. PADUANO, *Euripide, la situazione dell'eroe tragico*, Firenze 1974.
- G. PADUANO – A. GRILLI, *Aristofane. Le Rane*, Milano 1996.
- D.L. PAGE, *Euripides: Medea*, Oxford 1952.
- L. PARMENTIER – H. GRÉGOIRE, *Euripide. Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, Paris 1923.
- L. PARMENTIER – H. GRÉGOIRE, *Euripide. Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, Paris 1925.
- M. PELLEGRINO, *Euripide. Ione*, Bari 2004.
- G. PERROTTA, «Studi Euripidei», *Stud. it. filol. class.* 6, 1928, pp. 5-53.
- G. PERROTTA, *Saffo e Pindaro. Due saggi critici*, Bari 1935.
- A. PICKARD – CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1988³.
- M. PLATNAUER, «Greek Colour – Perception», *CQ* 15, 1921, pp. 153-162.
- M. PLATNAUER, *Euripides: Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.
- G. RAINA, «Considerazioni sul vocabolario greco del colore», in S. Beta, M.M. Sassi, edd., *I colori nel mondo antico: esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studio: Siena 28 marzo 2001*, Fiesole 2003, pp. 25-39.
- O. SCHRIER, «Love with Doris», *Mnemosyne* 32, 1979, pp. 307-326.
- A. SIDGWICK, *Aeschylus. Persae*, Oxford 1953.
- M.F.S. SILVA, «Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides», *Humanitas*, 1986, 9-86.

- L. SOVERINI, «Su alcuni simblismi della tintura nella Grecia antica», in S. Beta, M.M. Sassi, edd., *I colori nel mondo antico...*, Fiesole 2003, pp. 67-79.
- P.T. STEVENS, *Euripides: Andromache*, Oxford 1971.
- W. STOCKERT, *Euripides. Iphigenie in Aulis*, I-II, Wien 1992.
- T. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*, Paris 1962.
- J.E. JR. THORBURN, «Euripides' 'Ion': The Gold and the Darkness», *Classical Bulletin* 76, 2000, pp. 39-49.
- P. TOTARO, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart 1999.
- M.L. WEST, *Euripides: Orestes*, Warminster 1987.
- S. WEST, *Omero. Odissea*, I, Roma – Milano 1981.
- C.W. WILLINK, *Euripides: Orestes*, Oxford 1989.
- R.P. WINNINGTON – INGRAM, «Euripides: poiêtês sophos», *Arethusa* 2, 1969, pp. 127-142.
- G. XANTHAKIS – KARAMANOS, *Studies in Fourth Century Tragedy*, Αθηναί 1980.
- G. ZUNTZ, *An Inquiry into The Transmission of The Plays of Euripides*, Cambridge 1965.

ABSTRACT

The attention for lights and color is one of the peculiarities in the Euripidean drama, especially in the last production, where they are matched with particular attention. However, only few details are used as decorative ones, but they create a passage with a particular dramatic function; as it is confirmed by the later dramas, such as *Ion* and *Bacchant*. A new combination of traditional hues and images, which create polychromy, seems to appear more often and in similar contexts. For this reason, the decorative aspect of the lyrics is not denied, but the general impression is that Euripides creates, thanks to color, a strong visual impact, giving a specific meaning to a particular scene and a particular drama.