

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

2.1988

PIOVAN EDITORE

POETRY, PERFORMANCE, AND SOCIETY IN EARLY GREEK LITERATURE

George Gissing's *New Grub Street* (1891) is a good candidate for the most depressing account of literary production in Western letters. Edwin Reardon, a young novelist, married, with an infant son, spends day after day in the solitary study of his London flat, desperately searching for the four or five thousand words per day that will enable him to fill the requisite three volumes of a salable novel and thereby pay the rent. Having enjoyed a modest success with an earlier book, he hopes to earn seventy-five pounds per novel and thus at the rate of a novel every two or three months eke out a livelihood as a professional writer¹. He fails miserably, as does every other writer of integrity in the novel, proving that devotion to creative writing (as opposed to hackwork for popular consumption) and a decent, honest living are completely incompatible.

All of us who write, whether creatively or not, have probably experienced at some time or other the anguish of staring at a blank sheet of paper or a vacant computer screen when words won't come. The ancient poet perhaps knew analogous moments, for his poetry is a mysterious gift from the Muses which, when it comes, bestows a flow of words as sweet and rich as honey. Only later, when song has become literary production, secularized and commonplace, do poets warn against too abundant a flow — a torrent of indiscriminate stuff that rushes along like the Danube or the Rhine, making a lot of noise but also carrying a lot of trash². The poet of early Greece is primarily a singer, not a writer. His aim is to produce songs performed at more or less public occasions, ranging from a large panhellenic festival, such as those at Delos or Mycale, to an affair of state such as Hieron's inauguration of his newly founded city of Aetnaea with Pindar's *First Pythian Ode*, to local family gatherings, feasts, and symposia in the houses of the rich. Centuries later the Hellenistic Callimachus may excogitate verses and think of Apollo, but he holds his tablet on his knees and doubtless a pen (or stylus) in his hand (*Call. Aet.* 1.21f).

Our first detailed account of song in Western literature, on the other hand, depicts a scene in the open air: girls and boys dance together, a lad plays a clear-sounding lyre in their midst, and the dancers sing as they follow the tune and "skip with their feet" (Σ 567-72). There is also dancing accompanied by flute and lyre at a wedding feast, doubtless also outside as women are watching from the forecourts (ιστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἐκάστη, Σ 496). Later, at a dance "like that at broad Cnossus", there is a "large crowd" of spectators (Σ 603), and two whirling acrobats "lead off the singing" (Σ 604f.). The *Odyssey* shows us a similar scene of dancing and singing combined, though this time indoors. After the Phaeacian bard Demodocus has given a solo recitation of the story of quarrel bet-

ween Odysseus and Achilles (θ 75), he plays his lyre to accompany the dancing of the Phaeacian youths, and after the dancing sings the song of Ares and Aphrodite.

As such passages indicate, poetry is envisaged as part of a performance, as the living voice of song (what Herington calls «the song culture»)³. Whether secular or ritual, whether public or private, poetry belongs to a social occasion and is almost unthinkable outside of that context. In the scenes on the Shield of Achilles mentioned above, the spectators who “stand about” admiring or enjoying are an inconspicuous but essential element of the scene (Σ 496, 603). (This does not mean, of course, that people did not sing or make music in private: the two shepherds on the Shield, ignorant of the ambush that dooms them, innocently “take joy in their pipes”, *τερπόμενοι σύριγγι* Σ 525 ff. — remote ancestors of Theocritus’ *Daphnis* and Milton’s *Lycidas*). The forms of early choral poetry are determined by the ritual occasion: wedding song, funeral dirge, paean, dithyramb, hymn, and so on. Only later, as ritual function becomes less important, do the distinctions between the separate forms blur; and (aside from specific matters of cult or address to the god) the differences between paean, hymn, or dithyramb in Pindar and Bacchylides seem less striking than the similarities.

Monodic lyric, such as the poetry of Sappho, Alcaeus, Ibycus, or Anacreon, was sung at symposia or in gatherings of companions or kinsmen, sometimes in contexts that suggest ritual associations, like Sappho’s invocations to Aphrodite (*fr.* 1 and 2 L-P). Monumental epic poetry, as we see it in the *Iliad* and *Odyssey*, may have been developed from shorter, more episodic works specifically for the great panhellenic festivals like the Panionion at Mycale or Apollo’s festival on Delos⁴. Song at such occasions enhanced the prestige, festivity, and abundance of the occasions as we find them represented on seventh-century Delos in the Homeric *Hymn to Apollo*: the festival is thronged with crowds of handsome, well dressed people and is celebrated with singing, dancing, boxing, castanets, and even mimicry of different voices (146-64).

Having a bard on call signifies an especially high standard of living. Inherited wealth and position both require and support the conspicuous consumption worthy of nobility. As the princes of the Italian Renaissance collected sculptures or paintings to display their culture, affluence and power and adorned their palaces with memorials of great men of the past in the form of busts, frescoes, and statues, so the nobles of the Greek Renaissance adorned their houses with poets who could monumentalize in song the great deeds of the past and thereby provide models of heroic excellence and grandeur⁵. From a somewhat later phase of early Greek society Ibycus’ ode to Polycrates is a good example of the work of a professional bard commissioned to enhance the glory of a noble patron (*fr.* 282 P). At his period

material culture in Greece is still relatively modest; and a resident bard, for long or short term, probably represents an inexpensive investment.

A remark in the *Odyssey* lets us glimpse something of this attitude toward poetry at an early point in the tradition. Odysseus has finished his long tale in the palace of Alcinous, and a charmed silence descends over the hall. The king who has already congratulated the speaker on his grace as a raconteur (λ 367f.), urges his guests to add more gifts (ν 7-9): "To each one of you I speak enjoining this, you who always drink the aged bright wine in my halls and hear the bard" (αἶθοπα οἶνον / αἶει πίνετ' ἑμοῖσιν, ἀκούαζέσθε δ' αἰοιδοῦ). The implication is that the bard is a prized accoutrement of a rich and generous house. Hearing him, like drinking the good wine of his patron, is a privilege that puts the guests under an obligation.

The luxuries of the time are social and (fortunately for posterity) artistic. Thus King Alcinous lists "the lyre and dances," κίθαρίς τε χοροί τε, among the pleasure-loving Phaeacians' chief delights (he places feasting just before and "changes of clothing, warm baths, and bed" just after, θ 249-51). After this programmatic statement the young men "beat a divine dance with their feet", to the predictable and socially necessary admiration of the stranger, Odysseus. Demodocus then sings the most frivolous and risqué song in the poem, the adultery of Ares and Aphrodite, who are caught in bed by the cunning net of Hephaestus. On the one hand, this song offers the delight or *terpsis* that is ideally suited to the rather brittle hedonism of the Phaeacians. On the other, it marks a gap between the Phaeacian world and the harsher, more demanding life to which Odysseus must return. Hephaestus' patience, cunning, and craft in defeating superior physical force in order to defend his marriage foreshadow, in a lighter key, the test that awaits Odysseus on Ithaca⁶. This singing, then, in a rather complex way exemplifies the multiple functions of the poet in his society: pure entertainment at one level, concern with the central values and conflicts in the world of the poem at another.

Not every audience, of course, sat in the rapt silence of the Phaeacian nobles around Alcinous (cf. λ 333f.: "All sat in silence and were held fast by the spell"). Menelaus, whose tastes incline slightly toward the grosser side, has acrobats to entertain his guests (δ 17). In the festivity for Ariadne in Cnossos described on the Shield of Achilles, the acrobats whirl among the dancing guests and in fact are the ones to "lead off the singing" (Σ 604f.).

The *Odyssey* is much concerned with defining the range and diversity of situations of performance and audience response. At the lower end of the scale are the suitors, who compel Odysseus' bard to sing but otherwise are never shown as reacting to or caring about the quality or the material of the song. For this reason, perhaps, the constricted Phemius has as his first song the tale of the Return of the Greeks, for if this song saddens Penelope its subject is not perhaps what the suitors would most want to hear.

The Phaeacians, who compliment the poet on his skill (λ 367), are an excellent audience, in fact, too much so, for in their pleasure at Odysseus' tale they urge him to delay his return and thus present him with a delicate problem out of which he tactfully maneuvers (λ 348-61). In contrast to the rowdy suitors on Ithaca are the eager, attentive listeners among Odysseus' true friends, especially Eumaeus and Penelope. Eumaeus would gladly while away the long night with the tales of his guest, listening to the woes that he has endured (ξ 191-98).

For Eumaeus the telling of tales — and, by implication, the singing of songs — is a sharing of the woes of life that bind together all men as *deiloisi brotoisi*, “miserable mortals”. Hence the two men exchange their experiences of *kēdea*, griefs, with sympathy on both sides (cf. ξ 185). Eumaeus' comment is characteristic (ξ 361f.): “Wretched among strangers, much did you stir my heart telling each of these things that you suffered and all your wanderings”. Odysseus replies to Eumaeus' tale in the next book in the same vein: “Alas, how, small as you were, swineherd Eumaeus, were you tossed far from your native land and your parents” (ο 381f.). With that encouragement, Eumaeus launches into a full account of his early life; but he prefaces his story by a generalization on tales at banquets as a sharing of the sufferings common to all (ο 398-401): “Drinking and feasting in the hut, let us take joy in the woeful ills (*kēdea leugalea*) of one another, remembering; for a man who suffers much and wanders much also takes joy in his sufferings afterwards”. Odysseus in turns answers with sympathy; and the reciprocity of feeling is underlined by his echo of Eumaeus' sympathy for his own tale in Book 14 (ξ 361f.). Here in Book 15 he says, “Eumaeus, much have you stirred feeling in my breast, telling each of these things that you suffered in your heart. But alongside the evil Zeus gave you something good, since you came to the house of a gentle lord, though you toiled much, a lord who provides you always with food and drink, and you have a good livelihood. But as for me, I have come here after much wandering over the cities of men” (ο 486-92). By contrast, the suitors merely listen “in silence” to Phemius' account of the painful “Return of the Achaeans” in the first book (α 325f.); and the Phaeacians enjoy as entertainment the similar Trojan songs at which Odysseus weeps bitterly and revealingly⁷.

The best audience that we see in the poem is probably the longed-for wife to whom Odysseus tells the tale of his wandering in book 23 (248-341). Among the Phaeacians, for all their attention and courtesy, Odysseus cannot wait for the night to fall (ν 28-35), whereas the night of his bard-like recital to Penelope is all too short, and Athena's aid prolongs it miraculously (ψ 241-46). Even more than the Phaeacians' response, Penelope's fascinated and involved hearing provides a clue to what might be the bard's ideal audience: there is a quiet, attentive, personally engaged, and patient listening, with “joy in the hearing” and with no tiredness or sleepiness “until he had

related everything" (ψ 306-09). Here, as in the meeting of (disguised) husband and wife in Book 19, we may also catch a glimpse of the privileged circumstances in which a bard might try out new songs or improve old ones: a quiet setting; a single, well disposed auditor; all the time he needs; and the opportunity to sing of something he loves. If Homer did in fact at some point dictate the "monumental composition" he finally achieved, might he have done it in an atmosphere of friendly calm like that between Odysseus and Eumaeus or Odysseus and Penelope? We may recall too the scene of Achilles' singing heroic tales in his tent, alone save for his dear companion, Patroclus (I 186-91). In Achilles' case there is perhaps the special circumstance that this hero sings of glorious deeds with a lyre that is itself the result of one of his own acts of prowess: "They found him giving joy to his heart (playing on) an elaborately crafted lyre, and on it was a bridge of silver — a lyre that he took from the spoils when he sacked Eetion's city. With this he gave joy to his heart, and he sang of the glories of heroes". Presenting the hero as bard to his own deeds obviously adds dignity to the poet's status. In the *Iliad* this association appears only in embryonic form, but it is far more fully developed in the *Odyssey*.

A good bard enhances a good feast. The notion is in fact crystallized into the formulaic phrase, ἀναθήματα δαιτός, song as "the accompaniment of the feasting". With intentional irony, the formula's first occurrence in the *Odyssey* is for an occasion when that "accompaniment" is reluctant, the forced singing of Phemius to Telemachus' unwelcome guests who arrogantly appropriate the good things of the palace, bard included (see α 154). The irony cuts the other way in the closing movement of the poem when the returned king, still a stranger and beggar in his own house, initiates the slaughter of the suitors with a command for "singing and the lyre, accompaniments of the feasting", thereby both asserting and implementing the restoration of his authority in his halls (φ 430). When the slaughter is complete, Odysseus gives orders for another song in the palace, this time a wedding song (ψ 133-51). A quarrel about a bard's song is the first occasion for showing the tensions in the house from which the king/father is absent (α 328-61); the king's authority over the bard brings the resolution of those tensions (ψ 289-99). The erstwhile beggar now holds the double honor of being king and bridegroom (or a sort of bridegroom), and the singing masks the bloodshed with which he has restored his authority.

If this wedding song and Odysseus' narrative enact the social circumstances of telling and hearing on Ithaca toward which the poem has been moving, the Phaeacian palace is the ideal setting in which to generalize about the complementarity of feasting and song's delight. Such a generalization forms the preface to Odysseus' own bard-like tale at the beginning of book 9 (ι 1-11):

Making answer, Odysseus of the many wiles spoke as follows: «Lordly

Alcinous, conspicuous all your people, it is a lovely thing to hear a bard such as (Demodocus), who is like the gods in his voice. For I think there is no more graceful fulfilment than when festal delight prevails over the whole people, and the banqueters in the halls hear the bard, seated all next to one another, and the tables beside them are full of bread and meats, and the wine-bearer drawing it sweet from the mixing bowl carries it about and pours it forth. For me in my heart this seems the loveliest thing».

The practice of songs at dinner continues, of course, among the wealthy of Athens too, even democratic Athens. In the parode of Euripides' *Medea* (431 B. C.) the chorus deliberately echoes Odysseus' words from the beginning of book 9, but gives a characteristically Euripidean twist to the traditional sentiment that song accompanies good food and wine. The chorus questions the addition of pleasure to an already happy occasion. We need such comfort in time of sorrow, not as a superfluous joy amid other festivities (190-203):

You would not be mistaken in calling foolish and in no way clever those men of previous time who invented songs as pleasurable hearing at celebrations and feasts and banquets. But no one has invented a way, by music and many-stringed songs, to put an end to the hateful sufferings of mortals, from which deaths and terrible misfortunes overturn houses. Yet it would be a gain for mortals to heal these things by song. But for banquets to have their happy feasting, why do they stretch their voice in vain? The present fulness of the feast, from its own self, holds pleasure for mortals⁸.

Euripides certainly knows the tradition, going back to Hesiod and indirectly also to Homer, wherein song does provide a "healing", or at least a distraction, for sufferings of this kind⁹. The quality of the banquet, and the significance of the poet's presence, as Euripides' text implies, is not just physical or sensual, but also moral. For both Homer and Euripides the well ordered feast and the well ordered song are productive of health, both physical and mental, whereas the disorderly feast, like the disorderly song, produces dangerous imbalances in the spirit and in the body — analogies, as often, systematized and conceptualized by Plato, notably in the *Gorgias* and *Republic*. The lesson is writ large, even if not explicitly formulated in ethical terms, in the *Odyssey*, in the contrast between the Phaeacians and the suitors on Ithaca.

Not just the song itself, but the circumstances of the singing and treatment of the singer manifest the moral quality of the banquet. The well behaved Phaeacians sit in attentive silence during Demodocus' songs and then during Odysseus' tale, whereas Penelope's suitors compel Phemius to sing "by necessity". Odysseus, as both guest and teller of tales, receives threats and has things thrown at his head. Aegisthus' house sets the worst example: he exiles to a desert island the bard whom Agamemnon had appointed to watch over Clytaemnestra (an interesting example of moral authority in-

vested in the bard).

The sharpest contrast to the orderly and respectful Phaeacian feast is the seer Theoclymenus' vision of the suitors' feasting in Book 20. In the crescendo of their outrageous behavior, this scene leads to and justifies the massacre soon to come (book 22). Ctesippus objects to the disguised beggar receiving an "equal portion" (v 280f.) and as his "guest gift" throws an ox hoof at his head, which Odysseus successfully ducks (v 291-302). In his harshest confrontation so far, Telemachus threatens that he would have run Ctesippus through had he in fact hit his guest (v 306ff.). The "laughter unquenchable" that soon arises among them shows the joy of the banquet all askew, for they eat "bloodied meats", upon which Theoclymenus pronounces (v 351-57):

Poor wretches! What evil is this that you suffer? Your heads and faces and knees beneath are enwrapped in night; groaning blazes out, and your cheeks are full of tears; the walls and lovely beams are spattered with blood. Full is the forecourt of ghostly images, and full the hall, phantoms rushing to the shades below. Perished is the sun from the sky, and over everything has come a baleful mist with a rush.

The scene anticipates Aeschylus' Thyestean feasts in the house of Atreus and draws on the same correspondence between the ritual order of the entertainment and the social and moral order in the palace and in the land.

The prophecy is delivered by a *mantis*, who is also a guest. As *mantis*, he resembles the poet: he has a marginal relation to the society, is dependent on the good will of others for support and food, is an itinerant craftsman or *dēmiourgos* (p 383-85), and stands in a privileged relation to the gods, from whom he has a skill and a knowledge of things hidden from other mortals. Prophet and poet (along with healer and shipbuilder) are in fact grouped together among the "strangers" who are "called in" or "invited" (*klētoi*, p 386) to a wealthy house. The small, self-sufficient, agrarian community does not generate the special skills which these "strangers" possess and offer.

The poet obviously had a practical interest in suggesting that their presence at banquets sets a seal of approval on the host's good behavior and upright character. Perhaps for that reason Euripides, who composes for non-sympotic and non-banqueting occasions can reflect more objectively on the tradition. Be this as it may, the moral implications of song at festal banquets are strongly asserted by poets after Homer, and perhaps most programmatically by Pindar.

In a victory ode for Chromios of Aetnaea, a lieutenant of Hieron, Pindar sings,

I stood at the palace doors of a man of hospitality, singing my lovely songs, where an appropriate feast has been set out in good order; (ἔνθα μοι ἄρμόδιον / δεῖπνον κεκόσμηται); and this house is not without experience of guests

from every land. (*Nem.* 1.19-23).

The words ἀρμόδιον and κεκόσμηται (“appropriate,” “set out in good order”) combine the ideas of the attractiveness and appropriateness in the physical arrangements of the banqueting with the moral order of the house and the kingdom, and these find their proper vehicle in the kind of poet and the kind of song that the victor has chosen for the occasion.

Pindar’s *First Pythian Ode* is his richest elaboration of the way in which the situation of the performance itself becomes a symbolic statement of the larger moral intent of the poet’s whole work and a condensation of how he views his relation to the social order. Through the “Golden Lyre, joint possession of Apollo and the violet-tressed Muses”, the power of the joyfully resounding instrument at the festive performance has been lifted from earth to the heavens, where it embodies the affinity between the order of song and the moral order of the gods working among men. Pindar here draws on a long tradition. In the proem of the *Theogony*, describing the august appearance of the king entering such an assembly, Hesiod implies an analogy between the honeyed speech with which the king holds the awe of the crowd and his own gift from the Muses (*Th.* 91-93). Both king and singer are recipients of “the holy gifts of the Muses to men” (93) and are “beloved by the Muses” (96f.). Although “kings are from Zeus,” they, like the poet, depend on the Muses for the all-important power of words (94-97):

For from the Muses and from far-darting Apollo men are singers on earth and players of the lyre; but from Zeus are kings; but blessed is he whomever the Muses love, and from his mouth flows sweet speech¹⁰.

But what for Hesiod is implicit and expressed through the paratactic juxtaposition of king and poet becomes explicit in Pindar and is expressed through a hierarchy of metaphors in a symbolic system. Hesiod sets forth the ideal of kingship in a narrative account of the king entering the assembly. Similarly, the *Odyssey*, drawing on the same tradition and using the same formulas, develops this ideal in a situation of face-to-face encounter, in this case an encounter of a memorably dramatic and aggressive nature in which Odysseus puts the young Phaeacian noble Euryalus in his place (θ 171-73 = *Th.* 90-92). Both passages present their ideal of kingship in a form characteristic of oral epic, namely the predilection for specific, concrete, narrative, and highly personal contexts for the formulation of what we would consider ethical generalization or abstraction¹¹. In the case of the Homeric passage, the expression of such general ethical values in no way involves a break or discontinuity with the narrative fabric of the poem. Viewed in the context of the whole poem, the exchange with Euryalus suggests that Odysseus is the sort of man who knows what true kingship is, and it forms part of series of moral pronouncements that gradually suggest an aura of

just kingship around him (e.g. σ 130ff., τ 106ff.).

Pindar's technique in conveying the association between poetry and moral values, song and kingship, is quite different. He personifies the Golden Lyre as a unifying emblem of power and energy. Its moral force extends from the sovereignty of Zeus to the rule and new foundation of Hieron and includes the poet's own mastery and mimetic renewal of the world-order through song. He thus generalizes the situation of the performance from its specific moment in Sicily to the timeless act into which is distilled the eternal conflict between order and chaos. The entire scene of the performance is transposed from earth to Olympus, and the mortal performers and audience are suddenly put in touch with the essence of music itself. Thus the "hearing" in the second line of the ode (ἀκούει, which is also the poem's first verb) is done not by mortals or by a personal subject at all, but by the "dance-step" (*basis*).

The significance of this "stepping" that "listens to" the Lyre appears in its modifier, immediately following, "beginning of radiance", ἀγλαΐας ἀρχά (2). Literally the phrase refers to the festive celebration at Aetnaea that begins with dancing, which in turn takes its cue and its rhythms from the lyre-playing¹². Pindar's language, however, is generalizing, almost abstract, with a dense accumulation of nouns in line 2: σύνδικον Μοισῶν κτέανον, βάσις ἀγλαΐας ἀρχά). He thus gives a metaphorical cast to the whole scene, subordinating the "singers" in the present performance (*aoidoi*, 3) to the symbolic music of the Lyre on Olympus. This effect, in turn, makes the scene of the performances an archetypal enactment of the beginning of song itself.

These primordial beginnings of song are then interwoven with the cosmic founding act of Zeus's defeat of discordant monstrosity. This primordial beginning, in turn, is forever repeated and renewed each time that mortal singers on earth recreate music (1-6):

Golden Lyre, jointly shared possession of Apollo and the violet-tressed Muses: this the dance-step, beginning of radiance, hears; and the singers obey the signals whenever you, quivering in song, fashion the preludes of hymns that lead the choruses. And you quench the spear-pointed lightning of (Zeus's) ever-flowing fire.

The singers play to the dance-steps, as Demodocus plays to the Phaeacian youths in *Odyssey* 8 (a passage Pindar may just possibly have had in mind)¹³. But these "singers" make only the briefest appearance amid the personifications and the divinities. Three words are enough for them: πειθονται δ' αἰδοὶ σάμασι (3: "the singers obey the signals"). The scene quickly returns us to the Lyre, as subject and second-person addressee (4f.): the personified Lyre does the "whirling", the "fashioning" of preludes (the usual task of poets), and the "quenching" of Zeus's fire. The visible performance blends with its invisible archetype on Olympus. Thus the *semata*,

“signs” or “commands” that the mortal bards obey, are both the movements of the dancers’ feet and the “signals” from the eternal source of song itself. This presentation of song is very different from the human specificity and foregrounding of singing and dancing in Homer (e.g. the dancing that accompanies Demodocus’ song in *Odyssey* 8, or the scenes on the Shield of Achilles in *Iliad* 18, including the Minoan-like dance in Σ 590-606). In Homer there is no division of attention between an immediate and a symbolical realm.

With the mention of Zeus’s lightning in line 5 the scene of *Pythian* 1 shifts entirely to Olympus and to cosmic conflict. It does not return to mortals again until the end of the next strophe, where men, by implication, are the spectators and auditors of another performance of sorts and of another manifestation of divine order in both visual and acoustic terms: the volcanic fire that attests to the monstrous Typho’s subterranean imprisonment (25ff.). These streams of fire from the heart of the volcano are “a prodigy wondrous to behold, and a wonder to hear of from those who are present” (θαύμα δὲ καὶ παρεόντων ἀκούσαι, 26b). “Hearing” (*akousai*) harks back to *akouei* in line 2 (also at the end of the verse). Yet even the human auditors implied in “those who are present” do not yet emerge into full reality. The preceding fifteen lines are dominated by Zeus, his monstrous enemy, and the quasi-personified places which form the scene and indeed the weapons of the vast struggle. Even the fiery “streams” that the spectators wonder at are, literally, “streams of Hephaestus” sent up by “that serpent”, Typho (κεῖνο δ’ Ἀφαιστοιο κρουνοῦς ἔρπετόν / δεινότητος ἀναπέμει, “That serpent sends forth most terrible streams of Hephaestus”, 25f.). The opening of the antistrophe keeps us in the mountain-scaled world of Zeus’s battle to suppress the monster, out of sight; and only after seven more verses do we finally come to the “city” in which the celebration is being held and the present ode sung (31).

Pindar’s relation to the poetic-social order of Hesiod is analogous to his relation to the Homeric dance and banquet. For Pindar the symbolic association between cosmic and poetic order binds together the king and the poet; and the sweet, harmonious sound of song opposes and combats the discord of Zeus’s chaotic adversaries. The violent sounds of subduing the monster in *Pyth.* 1.25f. probably draw on Hesiod’s account of the horrible voice of Typho in *Th.* 829-35¹⁴. Pindar is no less rooted than Hesiod in the concrete situation of the performance, but he volatilizes it, as it were, transforming it into a metaphor for primordial origins¹⁵. What for Hesiod belongs to a metonymic succession wherein god, king, and singer follow one another in a well demarcated series of separate stages, becomes in Pindar a metaphoric order, which it is the poet’s special task and privilege, as a “spokesman for the Muses” (*fr.* 137 Bowra = 150 Snell), to make visible. Pindaric song becomes a quasi-mythical *archa aglaias* which opens for

every bard who takes up his lyre, not of gold but of wood or horn, and "fashions preludes to this hymns of opening". Pindar mythicizes the performative situation not necessarily because the performance is less real for him but because as heir to a long tradition of choral song he can reflect self-consciously on that tradition.

Unlike the Homeric descriptions of Demodocus or Phemius in the *Odyssey*, Pindar is interested less in recreating a plausible context of song-performance than he is distilling the essence of the creative, ordering power of poetry. He sets this Olympian phorminx beyond the individual performance(s) of the ode on earth and thus places song in a privileged position, above dance. In Homer, by contrast, even the narrative singing of epic tales by the *aidos* has, qua performance, no particular superiority to the dance: Demodocus in *Odyssey* 8 moves easily from epic recital to accompanying the splendid Phaeacian dancers. In the other passages cited above also, song, dance, acrobatics, ritual lamentation stand on a more or less equal plane. In the marriage feasts and rustic harvest songs on the Shield the singing in fact seems more important as an accompaniment to the dance than as an end in itself (Σ 491-96, 551-72). Lines 569-72 are particularly vivid in the prominence they give to the dance:

In their midst a lad with clear-sounding lyre played gracefully and at the same time sang the lovely linus-song with delicate voice; and they, stamping all together, with song, shout, and feet followed, skipping.

Here, as in the Phaeacian banquet of *Odyssey* 8, vocal and instrumental performance, either together or in alternation, make up the entertainment. As the example of Demodocus seems to suggest, the versatility of the *aidos* as composer, singer, and instrumentalist seems to be taken for granted.

To return to *Pythian* 1, the second antistrophe has now brought us to the city whose founding is celebrated in the ode. Having led us down from Olympus to earth and from Zeus's battles against cosmic disorder to Hieron as a founder of political order, Pindar resumes the scene of festive song¹⁶. The reference to Hieron's athletic victory in the epode concludes with the lasting glory that will remain "of famous name with sweet-sounding festivities" (σὺν εὐφώναις θαλίαις ὄνυμαστάν, 38). The invocation of Apollo and the Castalian spring in the next lines maintains the allusion to song¹⁷.

Near the end of the ode Pindar juxtaposes the songs of noble deeds that adorn the feasts of Croesus and the terrible sound of the brazen bull made by the human victims roasted inside at the court of the cruel and evil tyrant, Phalaris. Here again the quality of the song is expressive of the political and moral order. Phalaris is not received by "any lyre beneath the roof in the soft companionship of boys' voices" (93ff.). The function of song as the voice (literally) of moral order and as its symbolic analogue has now become stabilized in a pair of actual performances in human time and

place: the good songs that celebrate Croesus and the refusal of such songs to the evil Phalaris. In the here and now of the ode's performance the songs of good repute are realized in the harmonious voices at Hieron's festivities, closely associated with Apollo and Castalia, in 38ff.

This programmatic alignment of Hieron with Croesus is also this poet's way of instructing the ruler in the proper exercise of power (contrast the direct gnomic injunctions of Homer and Hesiod on princely behavior, above). The Golden Lyre has a message to teach in Sicily as well as on Olympus; and that lesson has now, quite literally, been brought down to earth. Now the single Golden Lyre of Apollo and the Muses in line 1 appears in its multiple human occurrences in "the lyres under the roofs" of men's houses. Here the "fellowship" (κοινωνία, 97) is not the shared *dikē* of the god and his immortal band of songful goddesses (σύνδικον), but the fellowship of the members of the chorus whose "gentle" gift of vocal celebration is denied to Phalaris (97f.).

Song holds the balance between order and disorder, gentleness and violence. In Zeus's peaceful realm it can soothe Ares and his "harsh spear" (τραχεῖαν... ἄκμάν, 10f.); it can also show its harsh, martial sound to enemies of order, like Typho. Phalaris receives not the "soft" (μαλθακάν) aspect of song but only the "hostile fame" that his deeds provoke (ἐχθρὰ φάτις, 96), and we can easily extrapolate back to the emblematic Olympian Lyre in the ode's first strophic system.

Pindar's contemporary and rival, Bacchylides, also believes in the moral and social value of song but presents them in less abstract and less elaborated terms. Listing the blessing of peace in a paean, for example, he sings how peace, *eirene*, "gives birth to lordly wealth for mortals and the flowers of honey-tongued song and on richly adorned altars the burning of the thighs of woolly sheep with tawny fire, and young men's concern for gymnasias and flutes and revels" (*Pae.* 4.61-68 Snell-Maehler). Spider webs cover the shields, he continues, no trumpet shatters sleep at dawn, "and the ways are full of lovely symposia, and the songs of boys blaze forth" (79f.). Bacchylides conceives of song much after the manner criticized by the Euripidean chorus of the *Medea*: it is an accompaniment to the pleasures of festivity. A century and half earlier Stesichorus, like Bacchylides, associates song and peace. At the beginning of his *Oresteia* he calls on the Muse to join him in "expelling wars" (πολέμους ἀπωσαμένα μετ' ἐμοῦ) as she sings of the "marriages of the gods and the banquets of men and festivities of the blessed ones" (*fr.* 12 D = 210 P). For Solon too "the works of the Muses" stand beside those of Aphrodite and Dionysus as the source of festive joyfulness, *euphrosynai*, for men (*fr.* 20 D = 26 W; cf. also *Soph. Ai.* 1199-1207).

Because the Greeks, at least to the end of the fifth century B. C., envisage poetry as part of a performance and as the living voice of song¹⁸ they pay special attention to its vocal dimension. Its physical qualities recur

again and again in metaphors of sweetness, flowing, abundance, or strength. Invoking the Muse in the proem to the Catalogue of Ships, Homer speaks enviously of a “voice unbroken” and “a heart of bronze” — reminders of the physical effort that sustained recitation demands of the oral poet¹⁹.

A voice that “flows tirelessly sweet from the mouth” is the magical possession of Hesiod’s Muses as they sing to Zeus on Olympus. Their “lily-smooth voice spreads forth” over the halls, and “the top of snowy Olympus and the immortals’ houses resound with it” as the goddesses “send forth their voice immortal” (*Th.* 39-44). In the space of five lines Hesiod uses three different words for the poet’s “voice”, each time with a different epithet: ἀκάματος αὐδῆ, δὲ λειριοέσση, ἀμβροτον δσσαν. Each time too the voice participates in an active, energetic movement: it “flows”, “spreads forth”, or “is sent forth”. The tragic poets too, especially Euripides, call attention to the tearful or songful quality of the voice, particularly in laments. In thinking of the performance of this poetry, then, we need to keep in mind not just its quality of orality but, with Zumthor, its vocali²⁰.

Even poets at the end of the fifth century are still conscious of this vocal dimension of their work. In Aristophanes, for example, Euripides will attack the poetry of Aeschylus as “the heavy toil of the lungs”, (πνευμόνων πολὺν πόνον, *Ran.* 829; cf. 844, 1016). The more traditional and communal poet, capable of instilling a martial, patriotic spirit in his audience, produces his verse from deep within the chest or guts, from the *phrenes* or *splanchna*. The verse of Euripides, clever intellectual, man of books, exile and loner, comes tripping off the tongue, *glōssa*, more a product of the subtle mind than of the viscera (cf. 891-93, 956-58). To be less traditional is also to be less physically vocal. The “earthiness” of the older poet is reflected in the bodily substance surrounding his voice. Euripides’ iconoclastic intellectualism and sophistic theorizing (as Aristophanes deliciously plays with it in comedy after comedy) take the form of airy suspension and insubstantial lightness: Socrates aloft in his philosophical basket in the *Clouds*, the sky-machine of Euripides-Perseus, in the *Thesmophoriazusae*, and the metaphors of ethereality used of both Agathon and Euripides at the beginning of the latter play. “The smoke of many letters” is Euripides’ own phrase for bookish unworldliness, put into Theseus’ mouth as an ironic taunt of Hippolytus (*Hipp.* 953f.).

When Homer’s Demodocus sings in Alcinous’ palace, Homer is attentive not only to the physical setting of the lyre itself but also to other colorful things around it. The poetic process is surrounded by qualities of tangibility and visibility. The poet fills his scene with concrete things, much as the painter of contemporary geometric vases fills his surface with ornaments, animals, or designs. The moment of the song’s beginning is adorned with rich objects that hold good cheer, comfort, and beauty (θ 65-70):

In the midst of the feasters Pontonoos placed for him (Demodocus) a silver

studded seat, and set it against a tall pillar. And the herald took down from its peg the clear-singing lyre above his head, and was careful to carry it in his hands. And beside him he set a basket of food and a lovely table and a cup of wine to drink, as his heart bade him.

Once more where Homer is literal Pindar metaphorizes. Demodocus gets real wine; Pindar, in the radiant proem of *Olympian 7*, for Diagoras of Rhodes, makes the wine that foams in its golden cup into a symbol of the gift of the song which he is offering to the victor.

Another scene of the *Odyssey* may contain an authentic kernel of detail about the performance, in this case the performer's attachment to his instrument as an especially precious possession. In Book 22, after Odysseus has despatched the suitors, the bard Phemius makes his appearance. He crawls out of his hiding place and takes refuge at the altar of Zeus in order to ask for mercy (χ 330ff.). He enters the narrative here in a characteristically bardic pose, "holding in his hands the clear-singing lyre" (χ 332). When he decides to approach Odysseus and clasp his knees in supplication, he "first places the smooth lyre on the ground, in between the mixing bowl and the silver-studded stool" (χ 340f.). These details are gratuitous. Are they perhaps an indirect reflection of the singer's professionalism? The singer would protect his instrument as a modern violinist might his Stradivarius. Even in the *Iliad*, which says relatively little about the bard, the lyre receives special attention as a physical object. The lyre on which Achilles sings "the glorious fame of heroes" in Book 9 is a prized object, booty gained from the sack of Eetion's city (I 188), an exploit surrounded by an aura of quasi-chivalric splendor from Andromache's description in Book 6 (Z 416-20). In the Homeric Hymn to Pythian Apollo the god uses a golden plectrum (*h. Ap.* 185), as in the Delian Hymn he hangs his bow from a golden peg (*h. Ap.* 9; cf. θ 67 and 105). In the depiction of musical scenes on geometric vases of the eighth century the lyre or other instrument often has a prominent place. A lyre has also been found buried with its (probable) owner in the tomb of a Mycenaean prince or noble at Menidi in Attica²¹. There may, then, be a genuine historical basis for the care with which Phemius treats his instrument in our passage.

Phemius' entreaty of Odysseus in a setting of bloody corpses and overturned tables gives us one of the poem's most incisive and most interesting accounts of poetic inspiration. You will feel grief if you kill a poet, Phemius tells Odysseus, — I, a poet who "sing for gods and men. I am *autodidaktos*, and a god breathed into my breast songs of every sort..."

αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἰ κεν αἰδὸν
πέφνης, ὃς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀεῖδω.
αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶ οἶμας
παντοίας ἐνέφυσεν... (χ 345-48).

For all of the abject situation in which he finds himself, the bard manages to assert his privileged position. His songs are “for gods and men”, and his inspiration comes from a god. His word *autodidaktos* means “having learned the songs from himself”, not excluding divine aid, in contrast to repeating what he has acquired from a specific human teacher or model²². Whatever the exact connotation of the word, it is clear that the poet regards the sources of his inspiration as mysterious and therefore divine. In that contact with divinity lies his claim to a special value for himself. By choosing this unlikely occasion to reflect on the poet’s divine inspiration, Homer sets his special value into even higher relief.

Phemius’ language of inspiration closely resembles that of Hesiod in the proem of the *Theogony*: the Muses “breathed divine song into me” (ἐνέπνευσαν δέ μ’ αἰοιδήν / θέσπιν, *Th.* 31f.). Describing his victory at Aulis with a “hymn” (which may in fact be the *Theogony*), Hesiod says more simply, “The Muses taught me how to sing the wondrous hymn” (Μοῦσαι γάρ μ’ ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἰεῖδεν, *Op.* 662). Although the process of becoming a poet implies supernatural intervention, the use of the verb “teach” both by Phemius and by Hesiod may also point to a process requiring native aptitude, effort, and conscious, sustained attention. Whoever is the “teacher”, being a bard means learning many, many lessons. The Muse may give the bard his native gift for singing, but he has elaborated those songs by himself, without the aid of any human teacher. The teaching, divine though it be, implies the long process by which the oral poet acquires his store of formulas, themes, mythical lore, and techniques of narration. The divine “breathing into the breast”, on the other hand, may refer to the poet’s natural gifts, his peculiar genius. For Phemius the invisible divine force that gives him his special talent also has a visible objective correlative in the tangibility of the lyre as a preciously guarded possession.

The juxtaposition of the poet’s own powers of learning with the inspiration of a god in Phemius’ speech points to an important social aspect of the poet’s conception of himself. The ancient poet views his art as coming to him in part from outside himself. This externalized, divine origin reflects not only the aura of supernatural power around his gift or the belief that putting words together in the crafted shape of artful song (the Homeric *kata kosmon*) is a magical power. It also points to the poet’s solidarity with a tradition of song that lies beyond his own individual talent and indeed beyond his individual life. As “singer” rather than “maker” (*aoidos* rather than *poiētēs*), he is the voice of a supra-personal poetry and the vehicle of an ancient wisdom. Although later poets claim this divine inspiration as a matter of course, its meaning is far fresher and more potent in an oral culture, where more depends on the poet’s invisible power of memory and his ability in the situations of performance and where the technical, human skills are less tangible than they are in the case of writing.

The physical aspects of the song's performance are as important in the sixth and fifth centuries as in the eighth and seventh; but the poet, less bound to the immediate situation of performance than the Homeric *aoidos*, looks beyond that situation to more imaginative possibilities. As we have noted for the foaming wine of *Olympian 7* and the Golden Lyre of *Pythian 1*, what is an actual physical accoutrement in Homer later becomes metaphorical or even self-consciously symbolical. Even further removed from the actual circumstances of the song is the chariot of *Olympian 6* that will transport the poet through the opened "gates of hymns" to the place and distant time of his myth.

Hesiod's scepter in the proem to the *Theogony* stands in an intermediate position between the two attitudes. As a visible objectification of his music power, it parallels the physical "breath" of inspiration that these goddesses have "breathed into" him: "They gave me the staff, wondrous branch of blooming laurel, picking it, and they breathed into me a voice divine, so that I might sing of the things to come and the things that are, and they bade me hymn the race of the blessed gods who are always, and to sing of them themselves always, first and last" (*Th.* 30-34).

Unlike Pindar's Golden Lyre Hesiod's scepter is an existing concrete object, stripped from its tree and presented to the poet at a specific moment in his life. Unlike the lyre of Phemius in *Odyssey 22*, it is bestowed on the poet in a supernatural encounter that the poet describes in the first person. Phemius' far vaguer references to "singing for gods and men" and "a god" who breathes into him the knowledge of his songs (χ 346-48) is characteristic of the epic convention of keeping the personality of the singer himself in the background. Hesiod, however, conveys an air of biographical specificity by presenting the meeting as a direct encounter with the otherness of the divine. Thus he shows the scene at least in part through the eyes of the divine speakers. It is they who address him, not the other way around; and their speech is in fact the alienating insult, "Shepherds of the fields, base reproaches, bellies only" (26). Whereas he speaks of himself in the first person singular throughout the episode, they address "shepherds" in the plural, as if the individual shepherd-singer is somehow beneath their collective notice. Or perhaps as goddesses of all of poetry, they have a responsibility to the art as a whole rather than to the individual practitioner, even though they favor him with a personal interview. In any case they set themselves sharply apart from the mortal singer both in the content of their address and in their style. There is, for example, a strong contrast between the staccato rhythms of their insults of line 26 and the flowing rhythm of the preceding verse that describes their own Olympian identity: Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κούραι Διὸς αἰγόχοιο (25).

This distancing otherness of the Muses parallels the nature of their gift. They do not give the lyre itself, unlike the exchange between Apollo and

Hermes in the Homeric *Hymn to Hermes*. Their gift has no necessary connection with poetry or song. It is, rather, a symbol of power in a more general sense, not identical with song, obviously, but signifying the poet's privileged contact with the divine realm of song to which the Muses belong. Hesiod thus detaches the empowering sign of poetic craft from the act of singing and from the immediate performative context. In this respect he is operating in a zone of greater speculative freedom about his art than did Homer.

By receiving the scepter instead of the lyre, Hesiod perhaps also indicates that his song is more directly engaged socially than the Homeric poet's art. The scepter stands in a closer relation to the social function of discourse than the lyre, for the kings in the Homeric assemblies hold the scepter to command speech (e.g. A 234ff.). A little later in the proem Hesiod dwells on the reverence for the king in the assembly (*Th.* 91f.), with the parallels to the poet noted above. For this reason, perhaps, Hesiod allows his Muses to say that they know falsehood as well as truth (27f.). His is not a poetry only of *terpsis*, the pure entertainment-value of epic narrative, nor does it contain only the "lies" (or, in other terms, the inventive freedom) that produces such *terpsis*.

Hesiod puts that more direct relation with the immediate realities of the society into practice when he makes a direct, critical address to the *basileis* in the *Works and Days* (248; cf. 38f.). This social concern is implicit for the Homeric bard too, but it is more indirect and it operates through the age-old medium of exemplary stories. Whereas Hesiod speaks to the greedy kings in his own voice, Homer sets up a fictional attack in a remote period (Achilles and Agamemnon in *Iliad* 1). The *terpsis* of epic has a somewhat different kind of social effect, for (as Havelock suggests) it aids the memorization and the internalization of the norms and values imbedded in the tales.

A century or so later, Sappho is able to experiment with the performative setting in a still freer, more imaginative, and private vein. In fragment 2 she uses the ritual setting of the invocation to her goddess to create a mood approaching a sensuous revery in which the natural world is made to participate²³. The more personal performative conventions of monodic lyric doubtless contribute to this imaginative revisioning of herself in contact with her major divinity. Though different in content and expression, the scene may be compared with Hesiod's contact with his divinities, at least for the personal terms in which such a meeting is framed: it appears as a unique, mysterious, and private experience rather than as one that is normative, familiar, and public. The latter qualities predominate in the Homeric scenes, where we are made to feel that we are present at procedures that have been often repeated and hence can be enjoyed in the beloved detail of the well known and often experienced. Such, for instance, is the account of the preparations for Demodocus' song among the Phaeacians, cited above:

we are told how meat and drink are set before the bard, how the lyre is taken down from its peg, and how it is conveyed to his hands (θ 62ff.; cf 256f.).

In the early fifth century the detachment from the concreteness of the performative setting in the description of song has proceeded far beyond the range of Hesiod's scepter. (There is much continuity with the past too, of course, but I want to emphasize the changes and developments). Pindar and Bacchylides describe their art in a varied language of metaphors and symbols that have no necessary relation with singing or music. The ode is a statue, a garland, an embroidered tapestry, a temple, a rich libation of wine, a fresh spring of water, flowers, fire, wings²⁴. The poet himself may be an eagle soaring in the open sky, an archer or javelin-thrower shooting a missile of song, a traveler on a broad highway, or a voyager on a ship cleaving the seas²⁵. The metaphors are far removed from the actual scene of the performance, and indeed are perhaps chosen (in part) to contrast with that scene. Where Homer and Hesiod pay special attention to the quality of the voice when they mention song, the metaphors for song in Pindar and Bacchylides are predominantly visual rather than oral/aural.

These stylistic changes are symptomatic of major changes in the poet's view of himself and his mode of production. More detached from the scene of the performance, he is important less as a performer than as a composer. He may still view his work in the light of the orality of the performance (as Pindar and Bacchylides frequently do): but the vocality has become more figurative than literal. Probably too he is self-conscious of producing a text in writing, to be sent to the patron, as Pindar shows in his half-playful comparison of an ode to Phoenician merchandise shipped overseas²⁶.

This detachment from the scene of performance accompanies the poet's higher social status and also his more self-consciously elevated moral status. The Homeric bard (whatever other moral, educational, or preservative functions his songs may perform), views himself primarily as an entertainer. His single most overtly and emphatically designated task is "to give pleasure", *terpein*. The patronymic of Odysseus' bard on Ithaca is Terpiades, "Son of Pleaser". As a transmitter and guardian of heroic values, he may be assigned to watch over a queen, as is Agamemnon's bard in Mycenae (χ 270ff.), but the "divine singer" may also have to share the (figurative) spotlight with acrobats (δ 17f.) or with talkative travelers or wandering beggars. He is a *demiourgos*, a craftsman or hired worker with a specialized skill, like a doctor, shipwright, or prophet (ρ 383-85). Phemius, the bard of Odysseus' palace, has to sing "by constraint" and "against his will" (χ 331; cf. 351 f.). He may receive respect and attention, as Demodocus does in the more orderly Phaeacian palace; but, if we may extrapolate from the experiences of the bard-like Odysseus in his disguise of a wandering beggar in his own palace, he is also dependent on his audience for his supper and his bed. In the worst of circumstances he may have to contend with rowdy

and drunken guests.

The poet of the sixth and fifth centuries is probably more independent. At least the famous ones — Anacreon, Simonides, Pindar, Bacchylides — can count on a variety of patrons and perhaps are able to choose their commissions. With this independence comes the right to speak with moral authority on their own account. Homer and even Hesiod, though inspired by Muses, do not call themselves their “prophet” or “spokesman”, as Pindar does. Nor do they call attention to their own moral version of the tales they tell as Pindar does, for example, in *Olympian* 1 (52ff.). Neither Homer nor Hesiod ever sets himself apart from a large segment of his audience in the way that Pindar does when he labels “the crowd of men, in the largest part”, as “blind in heart” and “unable to see the truth” (*Nem.* 7.23f.) or when he declares that his arrows of song “have voice for those who understand” (*Ol.* 2.83-86)²⁷. The Homeric bard’s status as “divine singer”, *theios aoidos* rests only on skill in singing (at least that is all that the bard explicitly claims), not on a privileged moral sensibility or deeper insight. It may be that the bard’s blindness is a way of indicating such insight and that the bard’s function as the voice of ethical norms is so taken for granted that it does not need to be articulated or defended. These poets certainly do convey moral judgments and ethical insights (one need only think of the proem of the *Odyssey*); but they do not define themselves in terms of such tasks.

At the same time the *Odyssey* indicates that the profession of the bard and the special nature of his talent has become more interesting to the singer himself and presumably to his audience too. The far greater attention to the inspiration, performance, and skill of the bard may be a personal idiosyncrasy of the poet of the *Odyssey*, or it may result from the greater reflectiveness of old age, if, as “Longinus” says, he composed the poem as an old man (*De Sublim* 9.11ff.). But it is also possible, if the *Odyssey* is in fact later than the *Iliad*, that his hearers had become curious about the kind of talent that had produced the great epic of Troy.

From at least the time of Simonides the poet receives a fee for his work. Though he must still please his patron, his mobility far exceeds that of the Homeric bard, for he has a much wider range of tastes and attitudes to work with²⁸. In the world of Simonides and Pindar, and even of Ibycus and Anacreon, land is no longer the only source of wealth. As wealth from commerce and trading accumulates, money is also a source of status. A salaried poet is more independent of a single patron and not necessarily déclassé as an artisan is in a society of inherited aristocratic landed property and privilege²⁹. Simultaneously the centuries after Homer bring an increasingly critical reflection on the moral and social content of the myths. A sixth-century poet like Xenophanes or Simonides is aware that his work stands at the center of important controversies about values and behavior, and he stakes out a definite place for himself in such debates. By defending the

moral and didactic seriousness of his art, as Pindar does in the first half of the fifth century, the poet is also defending his own value to society and (from a crasser point of view) maintains his worth on the marketplace. Correspondingly, he can no longer take for granted, as Homer can, that his songs encode into narrative terms and heroic manners the moral consciousness and normative ideals of his society. Simonides and Pindar both adopt a critical stance toward traditional material. The logic development of this critical spirit is the dialogic presentation of myth and the conflictual situations dramatized in tragedy. However much tragedy owes to epic and lyric song, it also represents a radical break with the archaic view of the poet. But that subject lies far beyond the scope the present paper³⁰.

Princeton

Charles Segal

- 1) *New Grub Street*, Harmondsworth (U.K.) 1968, chaps. 4 and 9.
- 2) See Longin. *De sublim.* 35.4, echoing Call. *Ap.* 108-12.
- 3) See B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1964, 9ff., 18ff.; also C. J. Herington, *Poetry into Drama*, Sather Classical Lectures 49, Berkeley and Los Angeles 1985, part I.
- 4) See H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad*, Cambridge 1952.
- 5) The parallel with the Renaissance was a favorite one early in this century: see A. Hauser, *The Social History of Art*, trans. S. Godman, New York 1951, 1.75.
- 6) The relevance of the Ares-Aphrodite song to the central plot of the *Odyssey* has been much discussed. For a recent interpretation and bibliography see N. Austin, *Archery at the Dark of the Moon*, Berkeley and Los Angeles 1975, 159-62.
- 7) On the contrasting modes of responding to songs see G. Walsh, *The Varieties of Enchantment*, Chapel Hill, (N.C.) 1983, chap. 1, especially pp. 3-6 and 15ff.
- 8) On this passage see Gentili, 54f.
- 9) Hes. *Th.* 52ff.; cf. 8 594-98. See P. Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore 1977, 22 ff.; also A. Bergren, *Helen's Good Drug: Odyssey IV 1-305*, in S. Kresic, ed., *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa 1981, 201-14, especially p. 210. Cf. also Stesich. fr. 232 (PMG), where "playfulness" and song belong to Apollo, grief and lament to Hades (*paigmosynai, molpai; kēdea, stonachai*).
- 10) On this passage see R. P. Martin, *Hesiod, Odysseus, and the Instruction of Princes*, *TAPhA* 114, 1984, 29-48.
- 11) On this tendency in oral poetry see E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge, (Mass.) 1963, chap. 3. Also B. Simon and J. Russo, *Homeric Psychology and the Oral Epic Tradition*, *JHI* 29, 1968, 483-98.

- 12) See Herington, 29, who suggest that the "signals", *samasin*, in the next verse refer to the signs between poet and dancers. But the meaning, given the context, should probably not be limited to the (mortal) performance alone. For the circumstances of such performances see now M. Lefkowitz, *AJPh* 109, 1988, 1-11, and M. Heath, *ibid.*, 180-95.
- 13) 8 261-65.
- 14) See. A. von Mess, *Der Typhonmythus bei Pindar und Aeschylus*, *RhM* 56, 1901, 167-74.
- 15) On such myths of first beginnings in Pindar see my essay, *Naming, Truth, and Creation in the Poetics of Pindar*, "Diacritics" 16, 1986, 65-83.
- 16) The analogies between Hieron and Zeus as conquerors of disorder are further developed in Hiero's victorious containment of the "Phoenician and Carthaginian battle cry", parallel also to the mainland victories over the Persians in 72-80.
- 17) For the association of Apollo and the Castalian spring with poetry cf. *Pae.* 6.7ff.; also *Pyth.* 4.294, 299.
- 18) See the works of Herington and Gentili, above, note 3.
- 19) Compare also the brazen voice of Achilles, like the sound of trumpet, in Σ 222f., and the voice of Athena in *Soph. Ai.* 16f.
- 20) P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris 1984, 9-36, especially p. 11f.
- 21) See J. M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece*, Ithaca, (N. Y.) 1985, 49. There is perhaps further corroboration for the historicity of Phemius' concern with his lyre in the fact that the lyre or other instrument sometimes appears in scenes on geometric vases. Earlier, there is the marble statuette of the "harpist" of the Cycladic period. Cf. also Herington, 17-19, with plate II (citharodist and his lyre by the Berlin Painter in the Metropolitan Museum, New York), for the importance of the lyre later in the archaic period.
- 22) The most recent discussion I have seen is that of W.G. Thalmann, *Conventions of Form and Thought in Early Greek Poetry*, Baltimore 1984, 126f., who suggests that the word implies «an innate ability exercised spontaneously» and compares *h. Merc.* 474 and 489. Cf. also *Soph., Ai.* 700, where the similar $\alpha\upsilon\tau\omicron\delta\alpha\tau\eta$ is used of the songs of Pan that come unbidden from the god.
- 23) For recent discussion of this poem see A. Burnett, *Three Archaic Poets*, Cambridge, (Mass.) 1983, 259ff., especially p. 263f.
- 24) For example, statue: *B.* 5.4, 10.11ff.; cf. *Pind Nem.* 5.1ff.; garland: *Pind. Nem.* 7.74; weaving: *B.* 5.9; tapestry: *Pind Nem.* 7.74.; libation of wine, *Ol.* 7.1ff.; cf. *Isth.* 6.62f.; springs of water: *Pyth.* 4.29 and *Pae.* 6.7ff.9; flowers and leaves: *Ol.* 12.15; and *B. Pae.* 4.63; streams: *Pind, Nem.* 7. 12ff.; temple: *Pind., Pyth.* 6.6ff., *Pyth.* 7.1ff., *Ol.* 6.1ff., *Ol.* 6.1ff.; fire: *Pind. Ol.* 9.22 and *B. Pae.* 4.80; wings: *B. fr.* 20B.4, and cf. *Pind Ol.* 14.24.
- 25) Cf. respectively *B.* 5.16ff., and cf. *Pind. Nem.* 5.21; *Pind. Pyth.* 1.42ff. and *Nem.* 7.71ff.; *Pind. Isth.* 4.1, *B.* 5.31-35 and 9.47f.; *Pind. Isth.* 6.23f.
- 26) *Pyth.* 2.57f.; cf. *Nem.* 5.2f. On the awareness of the textuality of the ode in Pindar see my *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton 1986, 153ff.
- 27) For the problems of this much discussed passage see most recently G. W. Most, *Pindar, O.* 2.83-90, *CQ* 36, 1986, 304-16, with a review of previous scholarship.

- 28) The blindness of the Homeric bard would, of course, increase dependence and lessen mobility. Although not all the singers in Homer are blind (e.g. the Ithacan Phemius), one wonders whether the profession attracted the blind, as it did, for example, in Japanese culture. The association of blindness and the singer persists not only for Demodocus and the poet of the Homeric *Hymn to (Delian) Apollo* (171ff.), but also in the myth of Thamyris and in the story of Stesichorus' palinode.
- 29) Cf. Pindar's defense against charges of venality in *Isthmian 2*, which reflects a point where the poet is still somewhat uncomfortable with his "professional" role. The aristocratic ties of friendship and clanship are still the ideal motivation behind such poetry.
- 30) For some suggestion in this direction see my essay, *Greek Tragedy: Truth, Writing, and the Representation of the Self*, in *Mnemai: Classical Studies in Memory of Karl K. Hulley*, ed. Harold J. Evjen, Chico (CA) 1984, 41-67, now in my *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca, (N. Y.) 1986, especially p. 80ff. I gratefully acknowledge a Fellowship from the National Endowment for the Humanities in 1985-86, during which this study was written.

Insultato da Antinoo per aver portato alla mensa dei pretendenti un accattono (in realtà Odisseo nelle vesti di mendicante), Eumeo risponde con una domanda retorica (ρ 381-85):

«Ἀντίνο', οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις·
 τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν
 ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν οἱ δημοεργοὶ ἔασι,
 μάντιν ἢ ἠητήρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,
 ἢ καὶ θέσπιν ἄοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν ἀείδων;

Antinoo, non parli certo a proposito, anche se sei nobile.
 Chi infatti chiama da fuori un forestiero, andando di persona,
 un altro, se non è uno degli artigiani,
 un indovino o un guaritore di mali o un carpentiere,
 o anche un aedo ispirato, che rallegra cantando?¹

Il passo, senz'altro tra i più noti e citati dell'*Odissea*, ha richiamato l'attenzione soprattutto dal punto di vista sociologico. Troviamo qui elencati alcuni professionisti che esercitano il loro mestiere trasferendosi di comunità in comunità²; nella lista poi è incluso l'aedo, a indicarne la professionalità e uno statuto sociologico simile a quello degli artigiani. «I declamatori e gli attori — scrive M. Finley — erano in gran parte professionisti e per la storia sociale è interessante il fatto che in molte regioni del mondo essi furono tra i primi a rompere la regola primitiva secondo cui un uomo vive, lavora e muore in seno alla tribù o comunità»³.

Quanto viene enunciato qui da Eumeo, l'esistenza cioè di artigiani girovaghi, trova dunque riscontro nelle varie forme di comunità primitive; ora, che anche la società omerica conosca la presenza di siffatte figure, è un fatto di cui il lettore privo di pregiudizi non ha difficoltà a prendere atto. Che Eumeo intendesse ricordare ad Antinoo una realtà a lui ben nota e che l'aedo, a un altro livello di comunicazione, abbia voluto ribadire al proprio pubblico un particolare di cui esso era a perfetta conoscenza, è possibile; una serie di indizi, tuttavia, lasciano intuire come l'intenzione di Eumeo da una parte, e del poeta dell'*Odissea* dall'altra, era di veicolare anche altre informazioni.

Nel suo acuto commento al passo, Joseph Russo richiama l'attenzione sul fatto che «nella succinta lista dei professionisti di valore Omero riservi un intero verso a descrivere il proprio mestiere in termini entusiastici»⁴. Sarebbe questo dunque un intervento autoriale particolarmente abile e raffinato: senza rompere l'oggettività del codice epico, il poeta dell'*Odissea* elogerebbe la propria professione a preferenza di altre. Anche questa interpretazione è certo possibile. Ma il discorso può essere ulteriormente approfondito. Siamo di fronte qui a una semplice lista di mestieri⁵, a uno dei tanti cataloghi, così frequenti nell'epica, oppure l'elenco ha un nesso più pro-

fondo? Indovino, medico, carpentiere e aedo hanno in comune il solo fatto di essere artigiani girovaghi?

Un'attenta contestualizzazione del passo e una serie di rimandi a cui esso può rinviarci consentiranno di fare apparire forse questi versi in una luce affatto nuova.

Accennavo in precedenza ai differenti livelli della comunicazione. Nell'epica omerica — il discorso vale ovviamente per altre forme di narrativa — le prospettive sono fondamentalmente due: quella del narrante, che qui si identifica con l'autore, e quella dei personaggi che di volta in volta sono introdotti a parlare. I due differenti punti di vista comportano, sul piano della ricezione, due diversi livelli: quando è il poeta a narrare, il suo uditorio è composto esclusivamente dal suo pubblico, quando sono invece i personaggi a parlare, il loro uditorio è duplice: il partner che hanno di fronte e il pubblico dell'aedo⁶. Ciò crea interessanti intersezioni sul piano della comunicazione.

L'elenco delle professioni è contenuto in una frase di Eumeo, che si colloca all'interno di uno scambio di battute con Antinoo. Non si può dimenticare che il primo è il servo rimasto fedele al re, mentre il secondo è tra i più autorevoli pretendenti alla sposa del re. Né Eumeo né Antinoo sanno che sotto il mendicante che hanno di fronte si cela il re; il pubblico dell'aedo invece sì. Eumeo è interessato al ritorno del proprio padrone, Antinoo invece no: il primo lo auspica, il secondo lo teme. Dalle parole con cui Antinoo aggredisce il porcaro emerge chiaramente come egli consideri la figura che si aggira per la mensa un vero accattono (p 375-79):

«ὦ ἀρίγνωτε συμβῶτα, τῆ δὲ σὺ τόνδε πόλινδε
ἦγαγες; ἢ οὐχ ἄλις ἡμῖν ἀλήμονές εἰσι καὶ ἄλλοι,
πτωχοὶ ἀνηροὶ, δαιτῶν ἀπολυμαντήρες;
ἢ ὄνοσαι ὅτι τοὶ βίσιον κατέδουσιν ἄνακτος
ἐνθάδ', σὺ δὲ καὶ προτὶ τόνδ' ἐκάλεσσας;»

«O porcaro famigerato, perché hai portato questo qui in città? Non ci bastano forse gli altri accattoni, mendichi molesti, guastatori di mense?

Rinfacci che i beni del padrone mangino gli uomini qui riuniti e tu sei andato a chiamare anche questo qui?»⁷

Con la sua risposta, Eumeo intende comunicare ad Antinoo che egli non considera il mendicante un vero mendicante, altrimenti non l'avrebbe condotto in città (p 386-87):

οὔτοι γάρ κλητοὶ γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν·
πτωχὸν δ' οὐκ ἂν τις καλέοι τρύξοντα ἔαυτόν.

sono queste le persone che vengono chiamate sulla terra infinita.

Nessuno chiamerebbe un mendico che lo manda in rovina.

Il mendico, quindi, è per Eumeo un falso mendico: potrebbe essere o un indovino o un medico o un carpentiere o un aedo. Se poi si vede nell'e-

lenco un crescendo, allora si può concludere che Eumeo intende assimilare il mendico a un aedo. Al tempo stesso, a un differente ma contemporaneo livello di comunicazione, Omero intende definire ed elogiare insieme la propria professione. Sono proprio queste due ipotesi, che il mendico (che d'ora in poi chiameremo Odisseo) sia da Eumeo assimilato a un aedo, e che l'aedo in quanto indovino, medico e carpentiere collochi se stesso su di un livello di professionalità superiore, che ora si cercherà di verificare.

Una conferma, chiara e inequivocabile, alla prima ipotesi ci viene da un passo immediatamente successivo. Quando Penelope, venuta a conoscenza dell'oltraggio subito dal mendicante alla mensa dei pretendenti — Antinoo ha colpito Odisseo con uno sgabello — invita Eumeo ad andarlo a chiamare, il porcaro così si rivolge alla regina (p 513-21):

«εἰ γάρ τοι, βασίλεια, σιωπήσειαν Ἀχαιοί·
 οἳ δ' γε μυθεῖται, θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ.
 τρεῖς γάρ δὴ μιν νύκτας ἔχον, τρία δ' ἡματ' ἔρυξα 515
 ἐν κλισίῃ· πρῶτον γάρ ἐμ' ἴκετο νηὸς ἀποδράς·
 ἀλλ' οὐ πῶ κακότητα διήνυσεν ἦν ἀγορεύων.
 ὥς δ' ὅτ' ἄοιδόν ἀνήρ ποτιδέσκεται, ὅς τε θεῶν ἔξ
 ἀείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
 τοῦ δ' ἄμοτον μεμάσαιν ἀκουέμεν, ὀππότε' ἀείδη· 520
 ὧς ἐμὲ κείνος ἔθελγε παρήμενος ἐν μεγάροισι.»

«Se solo, o regina, gli Achei tacessero!
 Racconta tali cose, che incanterebbe il tuo cuore.
 Tre notti l'ho avuto, tre giorni l'ho tenuto
 nella capanna; appena fuggito dalla nave venne da me.
 Ma non ha finito di narrare le proprie sventure.
 Come quando un uomo guarda un aedo che istruito dagli dèi
 canta racconti che allietano i mortali
 e mentre canta, essi bramano ardentemente ascoltarlo;
 così quello mi incantava, seduto in casa.»

Ancor prima che per l'accostamento di Odisseo all'aedo operato da Eumeo, il passo merita la nostra attenzione per il quadro che esso ci offre della recita aedica. Particolare rilievo assume in questo contesto il verbo θέλω che troviamo all'inizio e alla fine del nostro passo, secondo uno schema circolare largamente diffuso nei discorsi diretti dell'epica.

Θέλω e i livelli della θέλις⁸.

L'etimologia del greco θέλω è incerta. Tra le ipotesi, sembra godere di maggior credibilità quella che lo connette al lituano 'žvelgiù', che vale 'gettare uno sguardo'. Θέλειν allora varrebbe 'ammaliare con lo sguardo, con un colpo d'occhio', 'Bezüberung durch den bösen Blick'. Questa interpretazione, che sarebbe destinata a restare comunque precaria con il solo conforto del lituano, trova un valido supporto nel linguaggio dell'epica.

In quattro passi dei poemi troviamo il verbo θέλω connesso con ter-

mini designanti gli occhi, ὄμματα / ὄσσε:

Ω 343; ε 47

εἴλετο δὲ ῥάβδον, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
prese la verga, con la quale incanta gli occhi degli uomini

ω 3

καλὴν χρυσεῖην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει
bella, dorata, con la quale incanta gli occhi degli uomini

N 435

θέλξας ὄσσε φαεινά, πέδησε δὲ φαίδιμα γυῖα.
...incantando gli occhi lucenti, e gli bloccò le splendide membra

Il fatto significativo è che il carattere visivo della θέλξις è qui espresso in sintagmi formulari che dobbiamo ritenere particolarmente arcaici (adonio per i primi tre casi, inizio di verso sino alla cesura femminile per il quarto esempio). Noteremo ancora che la θέλξις a questo livello visivo è prerogativa divina: nei primi tre casi è la *rhabdos* di Hermes a produrre incantamento, nell'ultimo è Posidone che, intervenendo in una scena di battaglia, incanta gli occhi al troiano Alcàtoo perché cada per mano di Idomeneo. «Data la natura arcaica di queste connessioni dell'epica tra θέλω e i termini designanti gli 'occhi', possiamo ipotizzare la conservazione formulare della connotazione fisica originariamente inerente alle forme ancestrali di θέλω, ma alla fine erosa in greco, tranne che nella residuale evidenza dei pattern posizionali del corpus omerico»¹⁰. L'epica dunque sembra conservare resti di un'originaria 'visività' della θέλξις fossilizzati nella fissità formulare, e proprio per questo ancor più significativi. L'originaria connessione, si diceva, dovette perdersi gradatamente; se al tempo di Omero fosse ancora avvertita, è difficile dire; molto probabilmente non più, in quanto un cospicuo numero di passi associano il verbo alla voce e non più alla vista. Con il canto, Calipso, le Sirene e l'aedo esercitano il loro fascino ammaliatore.

Che in una comunicazione orale, qual è la recita aedica, si crei fra il cantore e il suo uditorio un ammaliamento anche visivo è del tutto naturale e più che verisimile¹¹. Nel nostro passo, comunque, il primo livello della θέλξις, quello originario e così remoto da non essere forse più avvertito, sembra trovare una bella e significativa conferma. «Come quando un uomo guarda l'aedo...»: così Eumeo introduce la similitudine per descrivere l'incantamento da lui subito all'ascolto dei racconti di Odisseo. La 'visività' è espressa dal verbo προσδέρκομαι (qui nella forma ποτιδέρκομαι). Il verbo designa un modo di guardare del tutto particolare. Come è stato messo in evidenza da Snell nel suo ormai classico saggio, *L'uomo nella concezione di Omero*, l'epica dispone di più verbi per esprimere l'atto del vedere¹². All'interno di questa grande varietà, δέρκεσθαι «indica non tanto la funzione dell'occhio, quanto il lampeggiare dello sguardo, percepito da un'altra persona». Snell così conclude la rassegna del verbo: «Nell'espressione omerica δέρκεσθαι non tanto si considera il verbo come funzione, quanto la particolare facoltà dell'occhio di trasmettere ai sensi dell'uomo certe impressioni»¹³.

Il significato del verbo è qui ulteriormente sfumato e precisato nella

forma composta. Προσδέρκομαι vuole infatti significare che lo sguardo, con quella particolare connotazione di cui si è detto, viene 'gettato verso qualcuno', indica cioè una sorta di messaggio lanciato con gli occhi. Chiaro questo significato negli altri due casi in cui il composto ricorre nell'epica. In Π 10 Achille paragona il pianto di Patroclo a quello di una bambina che corre appresso alla mamma:

δακρúεσσα δέ μιν ποτιδέρκεται, ὄφρ' ἀνέληται·
piangendo la guarda, per essere presa in braccio

In υ 385 Telemaco non reagisce ai discorsi provocatori dei pretendenti, ma:

ἀλλ' ἀκέων πατέρα προσεδέρκετο, δέγμενος αἰεῖ,
in silenzio guardava il padre, aspettando sempre.

Telemaco dunque tiene gli occhi fissi sul padre, uno sguardo che attende una risposta, un segnale.

Che la recita aedica sia 'vista' ancor prima che 'ascolto', che tra l'aedo e il suo pubblico venga a crearsi una sorta di comunicazione visiva e che alla vista appunto sia legato un livello della θέλις che è emerso essere quello primordiale, è quanto si può ricavare dalle parole di Eumeo.

Più profondamente avvertito è, nel linguaggio dell'epica e di conseguenza nella psicologia dell'aedo e del suo uditorio, un altro livello della θέλις, quello 'vocale'. Da sempre e presso tutti i popoli, della parola, ancor più se ritmata nel canto, è stato avvertito il valore magico-rituale. Con un 'canto magico' (ἐπαιδιή) i figli di Autolico «arrestarono lo scuro sangue» a Odisseo ferito sul Parnaso durante una battuta di caccia (τ 457-58). Dobbiamo immaginare una stretta connessione tra questa ἐπαιδιή e la ἄοιδή, tra il canto magico-rituale e il canto del poeta. Il discorso, se sviluppato, ci porterebbe molto in là, forse alle origini stesse della poesia. Che la dizione formulare di Omero fosse molto simile nella sua fissità ieratica, al canto rituale è ipotesi avanzata, tra gli altri, da Milman Parry¹⁴.

Con 'parole tenere e lusinganti' (μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι) Calipso cerca di ammaliare Odisseo perché dimentichi la patria (α 56-7); sempre con le parole Egisto riuscì a incantare la moglie di Agamennone (γ 264); con 'parole dolci' (μειλιχίοισ' ἐπέεσσι) Penelope incanta il θυμός dei pretendenti (σ 282-83)¹⁵; con il 'dolce canto' (λιγυρῆ... ἀοιδῆ) le Sirene producono il loro ammaliamento (μ 44)¹⁶. Ma con questi ultimi esempi la θέλις viene a collocarsi su un ulteriore livello: l'incantamento coinvolge la sfera erotica, l'ammaliamento è anche e soprattutto seduzione¹⁷.

Una stretta connessione tra l'incantesimo magico ottenuto mediante filtri e l'incantesimo erotico pervade tutto l'episodio di Circe: «la sua *thelxis* è magica ed erotica a un tempo»¹⁸.

Il nesso più intimo tra θέλις ed ἔπος sembra comunque emergere da un episodio di cui è protagonista Penelope. Abbellita dall'intervento della dea Atena e accompagnata dalle ancelle, la regina scende tra i pretendenti

(σ 212-13):

τῶν δ' αὐτοῦ λύτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἐθελεγεν,
πάντες δ' ἤρῃσαντο παρὰ λεχέεσσι κλιθίῃνα.

allora le loro ginocchia si sciolsero, il loro animo fu incantato dall'amore
tutti desiderarono giacerle vicino, nel letto

La reazione dei pretendenti alla vista della regina è molto intensa: «le loro ginocchia si sciolsero». È questa, nell'epica, una sintomatologia legata a una ferita mortale o a una paura particolarmente violenta. Che l'espressione solo in questo passo sia introdotta a indicare un'emozione prodotta da ἔρος e θέλις e che i due termini soltanto qui siano tra di loro associati, è un particolare che merita di essere sottolineato.

Che cosa avvertissero nella θέλις gli aedi e il loro uditorio, è mirabilmente espresso dal poeta della Διὸς ἀπάτη, l'episodio di seduzione per antonomasia dell'epica. Hera, per sedurre Zeus, ricorre all'aiuto di Afrodite, che le fa dono della sua fascia (Ξ 214-17):

215 Ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
ποικίλον, ἐνθα τέ οἱ θελεκτήρια πάντα τέτυκτο·
ἐνθ' ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἱμερος, ἐν δ' ἄριστος
πάρφασις, ἦ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

Disse, e dal petto sciolse la fascia ricamata
dai bei colori, dove sono contenuti tutti gli incanti:
c'è l'amore, c'è il desiderio, c'è l'incontro,
il discorso seducente, che inganna anche chi ha una mente saggia

Se ora, dopo aver individuato nella θέλις queste connotazioni, torniamo alle parole che Eumeo rivolge a Penelope, nell'espressione θέλγοιτό κέ τοι φίλον ἦτορ possiamo scorgere anche un'allusione erotica. Come ha finemente colto J. Russo, «l'aspetto erotico del termine θέλγειν ci consente di scorgere una *double entente*, non avvertita forse da colui che parla ma sentita forse sia dal poeta che dall'uditorio»¹⁹.

Nella lingua dell'epica dunque il termine θέλγειν oltre a indicare un incantamento prodotto con la vista, la voce e i filtri magici, e ad essere carico di allusività erotica, connota anche la recitazione aedica, che è quindi vista, suono ed eros a un tempo. Se poi si considera la presenza talvolta anche della musica e della danza, l'ammaliamento del canto dell'aedo va inteso come esperienza reale, di coinvolgimento totale²⁰.

Odisseo aedo.

L'assimilazione di Odisseo all'aedo, posta dalle parole di Eumeo, non si presenta qui per la prima volta. Nell'Intermezzo degli Apologhi²¹, già Alcinoo, nell'elogiare il racconto di Odisseo, lo aveva paragonato a un aedo (λ 367-69):

σοὶ δ' ἐπι μὲν μορφῇ ἐπέων, ἐνὶ δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὡς δτ' ἀοιδὸς ἐπιστάμενος κατέλεξας,
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

Ma i tuoi racconti hanno forma, e la tua mente è valida.
Hai narrato con abilità, come un aedo, il tuo racconto,
le tristi sciagure di tutti gli Argivi e di te stesso²²

In uno dei momenti di maggior tensione drammatica dell'*Odissea*, dopo che tutti i pretendenti hanno cercato invano di tendere l'arco di Odisseo, l'arma finisce nelle mani dell'outsider. A questo punto Omero, quasi a voler accrescere i toni della tensione, si inserisce nella narrazione con una similitudine (φ 404-11):

· ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
αὐτίκ' ἐπει μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη, 405
ὡς δτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς
ῥηϊδίως ἐτάνυσσε νέφω περι κόλλοπι χορδήν,
ἄψαυς ἀμφοτέρωθεν εὐστρεφὲς ἔντερον οἴδος,
ὡς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς· 410
ἦ δ' ὑπὸ καλὸν ἔεισε, χεῖλι δόνη εἰκέλη αὐδῆν.

...Allora l'astuto Odisseo
come ebbe maneggiato il grande arco e l'ebbe osservato da ogni parte,
come un uomo esperto di cetra e di canto
che facilmente tende la corda sul bischero nuovo,
fissando ai due estremi il budello ben ritorto di pecora,
così senza fatica Odisseo tese il grande arco.
Con la mano destra prese e saggiò la corda;
questa gli cantò sotto bene, simile nella voce a una rondine.

«Come un uomo esperto di cetra e di canto»: proprio nel momento che sta per sancire, nella forma dello svelamento dell'identità, il ritorno del re e fa da preludio alla strage dei pretendenti, è riaffermato, ancora una volta, il motivo di Odisseo cantore. Nelle sue abili mani, l'arco, prima di diventare strumento di morte, emette suoni armoniosi, canta²³.

Altro, significativo, accostamento di Odisseo all'aedo si può cogliere infine nel verso che suggella uno dei suoi racconti menzogneri, quello a Penelope (τ 203):

Ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα·

fingerà, dicendo molte cose false simili a cose vere

Al racconto di Odisseo viene qui riconosciuta una verisimiglianza che richiama il discorso programmatico delle Muse sull'Elicon a Esiodo durante la sua investitura poetica (*Th.* 27):

Ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,

sappiamo dire molte cose false simili a cose vere²⁴

Da questa pur rapida rassegna emerge come il motivo dell'assimilazione di Odisseo all'aedo sia costante nel corso dell'*Odissea*: esplicito negli elogi di alcuni suoi partner (Alcinoo, Eumeo), esso affiora nelle parole stesse del protagonista e traspare nelle allusioni di Omero.

Precisare, ora, i termini di questo accostamento comporterebbe l'affrontare problemi certo importanti, ma che resterebbero comunque marginali rispetto a questa indagine. Alcuni, sia pur brevi cenni, si impongono tuttavia.

Analogie e differenze tra Odisseo e l'aedo si possono cogliere sul piano della storia, del racconto e della narrazione²⁵.

Sul piano della storia, l'aspetto significativo è un elemento di differenziazione: se il tema del canto dell'aedo sono le imprese degli eroi, i κλέα ἀνδρῶν, Odisseo racconta fatti meravigliosi, θεσκελα ἔργα (λ 374). Canto eroico dunque a fronte del μῦθος, qui nell'accezione di racconto di meraviglie.

Anche sul piano del racconto spicca un decisivo elemento di differenziazione: alla terza persona del racconto dell'aedo si oppone la prima persona del racconto di Odisseo²⁶.

Se sul piano della storia e del racconto sono gli elementi differenzianti a prevalere, sul piano della narrazione l'assimilazione è pressoché totale. Per la narrazione di Odisseo — il discorso vale qui soprattutto per gli Apologhi — è creata la situazione tipica della recita aedica: Odisseo narra le proprie avventure in un contesto conviviale, davanti a un uditorio; come la recita aedica, anche la sua narrazione conosce un'interruzione²⁷; come l'aedo, Odisseo produce ammaliamento sul suo uditorio, come l'aedo, Odisseo è elogiato dai suoi ascoltatori²⁸.

Un significativo elemento di differenziazione è comunque possibile individuare nella narrazione di Odisseo rispetto a quella aedica ed è costituita dal suo tempo: la notte. Mentre sta elencando le eroine incontrate nell'Ade, Odisseo interrompe d'improvviso la sua narrazione (λ 328-31):

πάσας δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μῦθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω
δοσας ἡρώων ἀλόχους Ἴδον ἠδὲ θύγατρας·
πρὶν γάρ κεν καὶ νῦν φθῆτ' ἄμβροτος. ἀλλὰ καὶ ὄρη 330
εὔδειν, ἢ ἐπὶ νῆα θοὴν ἐλθόντ' ἐς ἑταίρους

tutte non posso narrare né elencare
quante spose di eroi vidi e figlie;
prima infatti passerebbe la notte immortale. Ma è anche tempo
di andare a dormire...²⁹

L'invito di Odisseo viene garbatamente respinto da Alcinoo, il quale, dopo avergli rinnovato la promessa di doni ospitali, lo invita a proseguire (λ 373-76):

νύξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ ἀθέσφατος· οὐδέ πω ὄρη
 εἴδειν ἐν μεγάρω· σὺ δέ μοι λέγε θέσκελα ἔργα.
 καί κεν ἐς ἧῶ δῖαν ἀνασχοίμην, ὅτε μοι σὺ
 τλαίης ἐν μεγάρω τὰ σά κήδεα μυθήσασθαι,"

375

questa è una notte molto lunga, che non conosce limiti e non è ancora tempo di dormire nella sala; tu dimmi i fatti meravigliosi.
 Io resisterei sino alla luminosa aurora, quando
 tu volessi narrarmi nella sala le tue sventure³⁰

La narrazione di Odisseo prevarica dunque il limite temporale della normale recita aedica, il suo tempo è la notte, tempo che dovrebbe appartenere al sonno, ma che può essere occupato anche dai racconti, come osserva lo stesso Odisseo nell'assecondare il desiderio di Alcinoο (λ 379):

ὄρη μὲν πολέων μύθων, ὄρη δὲ καὶ ὕπνου·

c'è il tempo per molti racconti, e c'è il tempo per il sonno³¹

Al di là di questi elementi di diversificazione e indipendentemente dal loro valore, l'assimilazione di Odisseo all'aedo rimane, oltre che un fatto certo, un motivo costante nel corso dell'Odissea.

Omero carpentiere.

La comparazione linguistica indoeuropea ha ormai da tempo evidenziato una stretta connessione a livello metaforico tra l'attività del poeta e quella del carpentiere: la radice verbale indoeuropea *tek-s, che designa una particolare attività artigianiana, quella di costruire carri, designa in alcune lingue (vedico e avestico) anche l'attività del poeta³². Tre le varie testimonianze che si potrebbero addurre, può essere sufficiente qui richiamare un inno vedico, ove è detto (*Rig-Veda* 1.130 6ab):

*imāhi te vīcam vasūyānta āyāno
 rātham nā dhīrah svāpa atakṣiṣuh*

questa parola desiderando cose buone per te
 hanno costruito i figli di Āyu come il bravo carpentiere il carro³³.

Se ora ci si sposta in ambito greco, si può notare come questa metafora del fare poetico sia largamente attestata³⁴.

Pausania, parlando di Olenio, il mitico inventore dell'esametro, riporta il seguente distico su di lui (Paus. 10.5.8):

᾿Ωλήν θ' ὅς γένετο πρῶτος Φοῖβοιο προφάτας,
 πρῶτος δ' ἄρχαίων ἐπέων τεκτόνατ' αἰοδάν.

Olenio che fu il primo profeta di Apollo
 per primo costruì un canto di antichi versi

In Sofocle (*fr.* 159 R), la Musa è designata come τεκτόναρχος, 'la prima tra i carpentieri'. Ma è soprattutto Pindaro a conservarci significati-

ve testimonianze.

In *Nem.* 3.4 si parla di «giovani costruttori di dolci canti», μελιγαρύων τέκτονες / κώμων νεανίαι.

Nella terza Pitica si legge (*Pyth.* 3.112-14):

Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν', ἀνθρώτων φάτις,
ἐξ ἐπέων κελαδενῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ
ἄρμουςαν, γινώσκομεν.

Nestore e il licio Sarpedonte, famosi tra gli uomini,
conosciamo dai sonanti versi che gli esperti
carpentieri hanno costruito.

Il passo pindarico è un chiaro richiamo a Omero; la forma non dorica Σαρπηδόνα è un evidente epicismo; molto probabile quindi che il sintagma ἐπέων τέκτονες riproduca una formula epica di consolidata tradizione³⁵.

Nel concepire dunque a livello metaforico la poesia come carpenteria e nell'assimilare il poeta al carpentiere, il greco rivela una solidarietà con altre lingue indoeuropee e si inserisce all'interno di una tradizione antichissima. È molto probabile infatti che le tre espressioni — ved. *vácas-taks*, av. *vacas-tasti*, gr. ἐπέων τέκτονες — riconducibili all'i.e. **uekʷos tek's*, non siano solo una testimonianza dell'esistenza di una comune lingua indoeuropea, ma anche di una comune descrizione metaforica per indicare l'attività del poeta³⁶.

Questa concezione del poeta come costruttore di versi troviamo riflessa anche nello stesso nome Omero. Già il Welcker nel 1835, richiamando l'attenzione su questa metafora del fare poetico³⁷, intendeva il nome come *Kunstname* e gli assegnava il significato di 'assemblatore' (*Zusammenfüger*).

Un'analogia interpretazione, ma su base comparatistica, del nome Homeros come 'colui che mette insieme' (i versi) è stata proposta da Nagy³⁸: il nome risulterebbe composto dagli elementi indoeuropei **som* 'insieme' e *θιτ* 'unire, adattare' (quest'ultima radice presente nel greco ἄρ - αρ - ἴσκω). La radice **ar* del gr. ἄρ - αρ - ἴσκω presente nel nome Hom-ēros è affine nel valore semantico alla radice **tek-s*³⁹. Se l'interpretazione etimologica è corretta, il nome Homeros designerebbe una particolare funzione del poeta, quella di costruire versi⁴⁰; allora la metafora che assimila l'attività del poeta e quella del carpentiere e che si è visto essere antichissima e di solida tradizione indoeuropea troverebbe un'ulteriore attestazione nel nome stesso del poeta per antonomasia, Hom-ēros⁴¹.

In un passo dell'*Avesta*, *Vidēvdāt* VII. 44, il canto magico è elencato tra le terapie mediche: accanto alla medicina del coltello (*karθtō.baēšaza*) e alla medicina delle piante (*urvarō.baēšaza*) figura infatti la medicina del canto magico (*mathrō.baēšaza*). Non solo, ma qui come in un altro passo avestico, *Yašt* III.6, l'incantesimo cantato è definito il più efficace tra i rimedi.

Un'analogia classificazione si presenta in un'ode di Pindaro. Nella terza Pitica, il poeta narra come Apollo abbia affidato il figlio Asclepio al centauro Chirone perché gli «insegnasse a curare le dolorose malattie degli uomini», διδάξει πολυπήμονας ἀνθρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους. Questi i precetti e le terapie del centauro (*Pyth.* 3.47-53):

τοὺς μὲν ὄν, ὄσσοι μόλον αὐτοφύτων
 ἐλκῶν ξυνάονες, ἢ πολὺ χαλ-
 κῶ μέλη τετρωμένοι
 ἢ χερμάδι τηλεβόλῳ,
 50 ἢ θερινῷ πυρὶ περθόμενοι δέμας ἢ χει-
 μῶνι, λύσαις ἄλλον ἄλλοῖων ἀχέων
 ἔξαγεν, τοὺς μὲν μαλακαῖς ἐπαιδαῖς ἀμφέπων,
 τοὺς δὲ προσανέα πίνοντας, ἢ γυί-
 οῖς περάπτων πάντοθεν
 φάρμακα, τοὺς δὲ τομαῖς ἔστασεν ὀρθούς·
 quanti giungevano da lui portatori di ulcere
 spontanee, o feriti nel corpo
 dal lucente bronzo
 o dal sasso scagliato da lontano,
 o rovinati nel fisico dall'arsura estiva
 o dal gelo, li liberava ciascuno dal proprio male
 alcuni curandoli con i dolci incantesimi,
 altri con salutari bevande
 o applicando alle membra farmaci di ogni sorta,
 altri ancora li rimetteva in piedi con le incisioni

Sulla base della concordanza tra il passo avestico e quello pindarico, E. Benveniste giunse a postulare una comune dottrina medica indoeuropea, evidenziandone la tripartizione sociale secondo il noto modello dumeziliano: «Osserviamo che ciascuna delle tre medicine ha per strumento l'attributo simbolico di una delle tre classi sociali: il canto magico (gr. ἐπαιδιή, av. maθra) per i preti-maghi; il coltello (av. karθa, cfr. gr. τομή) per i guerrieri; le piante (av. urvara, gr. φάρμακα) per gli agricoltori»⁴².

Senza entrare nel merito della questione dell'esistenza o meno di una teoria medica indoeuropea, della concordanza tra il passo avestico e quello pindarico importa qui sottolineare il fatto che il 'canto magico' (ἐπαιδιή) rientrasse tra le vere e proprie pratiche mediche. Si è già avuto modo di ricordare il passo dell'*Odissea* (τ 457-8) in cui i figli di Autolico «arrestarono lo scuro sangue con una formula magica», ἐπαιδιῆ δ' αἷμα κελαινόν / ἔσχεθον, a Odisseo ferito sul Parnaso durante una battuta di caccia⁴³. Tracciare ora i confini tra la ἐπαιδιή e la ἄοιδή, tra la formula magica che guarisce e il canto del poeta, non è certo facile, tanto più che anche ad esso sono riconosciute funzioni 'terapeutiche', come è detto, più chiaramente che altrove, nel proemio della *Teogonia* esiodea (*Th.* 98-103):

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέι θυμῷ
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς
 Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἰψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

Se a qualcuno afflitto nell'animo che soffre per recente dolore
 si inaridisce il cuore per l'angoscia, allora l'aedo
 servitore delle Muse canterà le imprese degli uomini d'un tempo
 e gli dèi beati che abitano l'Olimpo:
 presto egli si dimentica delle sue pene e non si ricorda più
 dei suoi dolori; i doni delle dèe lo hanno subito distolto

Nell'attribuire dunque alla poesia una funzione 'terapeutica', anche se
 ormai solo a livello morale e psicologico, il proemio della *Teogonia* sembra
 collocarsi all'interno di una tradizione che assegna alla voce ritmata del canto
 una vera e propria funzione medica⁴⁴.

Nel proemio della *Teogonia*, Esiodo racconta di un suo incontro con
 le Muse occorsogli mentre pascolava le greggi ai piedi dell'Elicona. Dopo
 aver riferito il discorso delle Muse e aver detto come queste gli affidarono
 un ramo d'alloro quale scettro, il poeta così continua il suo racconto (*Th.*
 31-32):

ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,

(le Muse)... soffiarono in me una voce
 ispirata, affinché cantassi le cose che saranno e le cose che furono⁴⁵

Non senza orgoglio, il poeta si dichiara investito di un'ispirazione che
 gli consente una conoscenza che non ha limiti spaziali e temporali, analoga
 a quella delle stesse Muse (*Th.* 38):

εἰρεῦσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα
 dicendo le cose che sono, le cose che saranno e le cose che furono

La stessa conoscenza che Esiodo, in virtù della sua investitura può ora
 dividere con le Muse, Omero attribuisce a un indovino di professione, Cal-
 cante (A 69-70):

70 Κάλχας Θεστορίδης, οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος,
 δς ἦδη τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα

Calcante Testoride di gran lunga il migliore tra gli auguri
 il quale conosceva le cose che sono, le cose che saranno, le cose che furono

A fronte di due professioni, quella dell'aedo e dell'indovino, ormai chia-
 ramente differenziate, poesia e mantica mantengono pur sempre una stret-
 tissima connessione⁴⁶. Connessione ovviamente che non è del solo greco e

che dobbiamo supporre originaria, se alcune lingue indoeuropee designano con lo stesso termine il poeta e il veggente, come il latino *vates*, l'irlandese *fili*, l'islandese *thulr*⁴⁷.

Per restare in ambito omerico, una spia della funzione mantica della poesia può considerarsi il nome parlante Femio, l'aedo di Itaca. Il nome Φήμιος è connesso con φήμη, che ha anche il valore di 'discorso profetico' (come in β 359) e di 'presagio' (come in υ 100, 105). In χ 376, Femio è designato come πολὺφημος αἰοιδός, un epiteto che oltre che 'dai molti canti' o 'famoso' potrebbe valere anche 'dalle molte profezie'⁴⁸. Si può infine ricordare come talvolta aedo e indovino, quasi a significarne l'identità o la sovrapposibilità, siano accomunati dall'attributo della cecità.

Se ora, a conclusione delle considerazioni sin qui fatte, torniamo alla lista dei *demiourgoi* enunciata da Eumeo ad Antinoo, possiamo constatare una singolare corrispondenza tra le professioni stesse e le funzioni che la tradizione epica assegna alla poesia. Indovino, medico, carpentiere e aedo sono chiaramente professioni autonome e distinte, ma mantica, iatrica e carpenteria in quanto funzioni della poesia sembrano costituire un complesso solidale⁴⁹. Nessuno vorrà affermare che queste funzioni assegnate alla poesia, soprattutto se prese singolarmente, siano esclusive del mondo greco e dell'ambito indoeuropeo; la comparazione non avrebbe difficoltà a dimostrare il contrario. Tuttavia, ciò che è significativo di questo passo è la solidarietà delle funzioni e il loro essere ordinate insieme. Quanto profondamente la mentalità greca avvertisse la solidarietà di mantica, iatrica e poesia emerge anche dal fatto che le funzioni, individualmente e globalmente, sono prerogative di una stessa divinità, Apollo, come è detto icasticamente nell'*Inno ad Apollo* di Callimaco (vv. 42-6):

τέχνη δ' ἀμφιλαφῆς οὐτις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων
κεῖνος δῖσ τευτήν ἔλαχ' ἀνέρα, κείνος αἰοιδόν
(Φοῖβω γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ αἰοιδή),
45 κείνου δὲ θρῆαι καὶ μάντιες· ἐκ δὲ νυ Φοῖβου
ἠητροὶ δεδάσιν ἀνάβλησιν θανάτοιο.

Nessuno abbraccia tante arti come Apollo;
a lui compete l'arciere, a lui l'aedo
(a Febo infatti sono affidati l'arco e il canto)
a lui appartengono le predizioni e gli indovini; da Febo
i medici hanno appreso a ritardare la morte⁵⁰

L'aedo dunque costruisce versi come un carpentiere, è μάντις e ἠητήρ a un tempo; la metafora del fare poetico e le funzioni della poesia trovano espressione nei nomi stessi di Omero, Esiodo, Femio. Se la nostra interpretazione è esatta nel cogliere questo nesso tra le professioni e se nella lista si può vedere un crescendo, allora il passo può essere anche letto come un'affermazione da parte del poeta dell'*Odissea* della superiorità dell'aedo rispetto all'indovino, al medico e al carpentiere, in quanto somma in sé le loro

professioni. Quanto di tutto questo fosse avvertito da Omero e dal suo uditorio, è difficile dire. Se poi in questo passo siano conservate, a livello residuale, tracce di un'originaria o remota indifferenziazione delle professioni o funzioni in un unico individuo (lo sciamano?), è una questione di indubbio interesse, per rispondere alla quale altri elementi andrebbero raccolti: per essa, i limiti del mondo greco si rivelano forse angusti.

Università di Pavia

Francesco Bertolini

- ¹⁾ Per il passo in questione rimando anzitutto al commento di J. Russo, *Omero. Odissea vol. V Libri XVII-XX*, Milano 1985, 180-81; un'analisi anche in G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London 1979, 233-34. Rimangono fuori dalla mia indagine termini significativi come ξείνος (ospite/straniero), per la cui ambiguità di statuto rinvio a C. Grottanelli, *L'ideologia del banchetto e l'ospite ambiguo*, *Dialoghi di Archeologia* III, 3, 1981, 122-54; δημιουργός, per la cui formazione e significato si può vedere F. Bader, *Les composés grecs du type de ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ*, Paris 1965, 133-41. Il valore di θέσις e il sintagma θέσιν αἰδῶν sono discussi da H. Koller, ΘΕΣΙΣ ΑΟΙΔΟΣ, *Glotta* 43, 1965, 277-85. Sugli artigiani nel mondo greco, vedi il volume curato da F. Coarelli, *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1980.
- ²⁾ Il concetto di 'mobilità' è implicito già nel termine δημιουργός, che designa l'affiliato al distretto e non più alla famiglia; vedi al riguardo G. Nagy, 233.
- ³⁾ M. Finley, *il mondo di Odisseo*, trad. it. Roma-Bari 1978², 30.
- ⁴⁾ J. Russo, 181.
- ⁵⁾ Tra i *demiourgoi* sono compresi in τ 135 gli araldi, κήρυκες. L'aedo è incluso in una lista di professionisti anche in Hes. *Op.* 25-26:
- καὶ κεραμεὶς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων,
καὶ πτωχὸς πτωχῷ φθονεῖ καὶ αἰδῶς αἰδῶ.
e il vasaio compete col vasaio e il carpentiere col carpentiere
e il mendico rivaleggia col mendico e l'aedo con l'aedo.
- Degno di nota in questo passo è l'accostamento dell'aedo al mendico.
- ⁶⁾ Non è certo il caso di scomodare, per queste semplici e intuitive considerazioni, l'estetica della ricezione o il reader-oriented criticism. Per un approccio ai testi classici secondo quest'ultimo indirizzo critico rimando al recente fascicolo della rivista *Arethusa* 19.2, 1986, dal titolo *Audience Oriented Criticism and the Classics*.
- ⁷⁾ Una finissima analisi, sul piano retorico e psicologico, dello scambio di battute tra Eumeo e Antinoo, nel commento di J. Russo, 180-81.
- ⁸⁾ Uso per comodità il termine θέσις, non senza segnalare che l'astratto non figura nell'epica; prima attestazione, secondo LSJ, soltanto in Ael. *NA* 8.24.
- ⁹⁾ Le ipotesi etimologiche in J. Frisk, *GEW*, s.v. Per la discussione di θέσις nella sua connessione con la vista, rinvio a F.W. Householder - G. Nagy, *Greek*, in *Currents Trends in Linguistics IX*, ed. by T.A. Sebeok, The Hague 1972, 735-816, in part. 769-70.

¹⁰) F.W. Householder - G. Nagy, 769-70.

¹¹) Per il motivo della *θέλις* nella performance aedica il lavoro pionieristico e ormai classico rimane il capitolo *La psicologia dell'esecuzione poetica* del libro di E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. it. Roma-Bari, 1973, 119-33.

¹²) B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. Torino 1963, 19-47.

¹³) B. Snell, 20-22. Un equivalente del greco *δέρκεσθαι* Snell trova nel tedesco *glotzen* (spalancare gli occhi) e *starren* (fissare).

¹⁴) M. Parry, *The Traditional Metaphor in Homer*, CPh 28, 1933, 38 = *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford, 1971, 371.

¹⁵) Il confronto tra Clitennestra e Penelope, tra l'adultera e la sposa fedele è un motivo che ricorre spesso nell'*Odissea*, in particolare nella *Telemachia* e nei due episodi oltremondani. Noteremo qui il loro atteggiamento di fronte alla *θέλις*: ad essa Clitennestra non ha saputo resistere, Penelope invece tiene a bada i pretendenti anche con la *θέλις*.

¹⁶) Non è fuori luogo ricordare come la tradizione assegni a una delle Sirene il nome di *Θελξιέκεια*. Vedi *Schol.* in Ap. Rh. 4.892; Eust. 1709.45.

¹⁷) Questo livello della *θέλις* è stato evidenziato, soprattutto nella lirica, Saffo in particolare, ma anche nell'*epica* da Ch. Segal, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, *Arethusa* 7, 1974, 139-60.

¹⁸) Ch. Segal, 143. Il verbo ricorre quattro volte nell'episodio, e precisamente, ai versi 213 (nella forma composta *καταθέλω), 291, 318, 326. Soltanto qui la *θέλις* è ottenuta mediante pozioni. In altri casi, essa è opera del dio che produce perdita di coscienza, come in M 255; O 322 e o 594; 298. Ancora, la *θέλις* può essere prodotta con l'inganno ad opera del dio, come in Φ 604, o con discorai menzogneri, come in Φ 276 e ξ 387. Le connessioni tra la *θέλις* erotica e l'ambiguità del linguaggio sono state evidenziate in particolare da M. Detienne. *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. Roma-Bari 1977, 44-46.

¹⁹) J. Russo, 186.

²⁰) Altro passo significativo di connessione tra *αἰοδή* e *θέλις* è l'*Inno omerico ad Apollo*: delle fanciulle di Delo è detto (v. 161)

ἴμνον ἀείδουσι, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων
cantano un inno e ammaliano le stirpi degli uomini.

A completamento del quadro va ricordato l'episodio del primo canto dell'*Odissea*, l'interruzione di Femio ad opera di Penelope (α 337-40):

«Φήμις, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας.
ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν αἰοδοί·
τῶν ἐν γέ σφιν θεῖδε παρήμνος, οἱ δὲ σωπη
σίνον πινόντων»

«Femio, molti altri incanti per i mortali tu conosci
imprese di uomini e di dèi, che gli aedi celebrano:
di queste cantane una sedendo accanto ed essi in silenzio
bevano il vino...»

La concordanza tra i due quadri, quello di Eumeo e questo di Penelope, è totale: l'ammaliamento del canto (ἔπε' ἡμερόεντα βροτοῖς, / βροτῶν θελκτήρια... ἔργα); il silenzio dell'uditorio (εἰ γὰρ... σωπῆσαι / οἱ δὲ σωπη); nel quadro di Penelope c'è in più il contesto conviviale; la particolare posizione del cantore che 'siede accanto', *παρήμνος*. Quanto al valore di 'sedere accanto', B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Firenze 1965, 53 osserva a proposito di Saffo, *fr.* 31 L-P, vv. 2-3 *ἐναντίος τοι / ἰοδάνα*, che «connotazione erotica ha nella poesia arcaica 'sedersi accanto o di fronte'»; egli rin-

via a l 190: Πάτροκλος δὲ οἷος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ e a Γ 425 ss.: ἀντί 'Αλεξάνδρου... / κάθυ' Ἑλένη. Vedi anche C. Gavallotti, *Studi sulla lirica greca. 3. Esegesi e testo dell'Ode fr. 2 di Saffo*, RFIC 20, 1942, 113 ss.; C. Casali, *Aesch. Ag. 412-413*, *Orpheus* 5, 1984, 393-95. 'Silenzio' dunque e 'star seduto accanto': termini e situazioni talvolta non senza allusività erotica.

Nesso tra 'sedere accanto' e 'piacere' prodotto dal racconto nelle parole di Penelope a Odisseo (τ 589-90):

«εἴ κ' ἐθέλοις μοι, ξεῖνε, παρήμενος ἐν μεγάροις
τέρπειν, οὐ κέ μοι ὕπνος ἐπὶ βλεφάροις χυθείη».

«se tu volessi, o straniero, sedendomi accanto nella sala
rallegrarmi, mai il sonno calerebbe sulle mie palpebre»

'Piacere del racconto' e 'piacere erotico' assimilati in ψ 300-1, dopo il riconoscimento:

Τῷ δ' ἐπι οὖν φιλόττος ἐταρήτην ἐρατεινῆς,
τερπέσθην μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντε,

come ebbero goduto il sospirato amore,
godettero dei racconti, narrando l'un l'altro.

- 21) I problemi sollevati dal cosiddetto 'Intermezzo' (λ 328-84) nel quale la critica analitica ha visto, congiuntamente al Catalogo delle eroine, di cui fa parte, una tarda interpolazione sono discussi da A. Heubeck, *Omero. Odissea Vol. III Libri IX-XII*, Milano, 1983, 278 ss. e 286.

- 22) Μορφή nell'epica solo con ἔπος e, oltre a qui, solo in θ 170: μορφήν ἔπει. Se ἔπος nella dizione epica designa il verso esametrico, come sostiene H. Koller, *Epos*, *Glotta* 50, 1972, 16-24, allora μορφή ἔπειον potrebbe valere 'forma del racconto in versi epici'. Καταλέγειν designa l'esposizione articolata e ordinata: vedi W. Kuehlmann, *Katalog und Erzählung*, Diss. Freiburg/Br. 1973, 23-28.

Negli Apologhi il termine ricorre, tra gli altri passi, nell'esordio, tipica 'movenza' retorica aedica (ι 14):

τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὀσάτιον καταλέξω;

quale devo narrare per prima, quale per ultima?

Il racconto è qui designato come μῦθος; con μυθολογεῖν, Odisseo designa, alla fine del racconto, il proprio atto narrativo (μ 450-53):

τί τοι τάδε μυθολογεῖω;

ἦδη γάρ τοι χθιζὸς ἐμυθεόμην ἐνὶ οἴκῳ
σοὶ καὶ ἰφθίμη ἀλόχῳ· ἔχθρὸν δέ μοι ἔστιν
αὐτίς ἀριζήλωσ εἰρημένα μυθολογεῖν.

...Perché racconto queste cose?

Già ieri le narrai in casa

a te e alla tua nobile sposa; mi è odioso
raccontare di nuovo cose dette per esteso

Sono queste le uniche due occorrenze omeriche del termine.

- 23) Degna di nota in questa similitudine è anche l'assimilazione dei due strumenti, la cetra e l'arco. L'etnologia ci attesta la presenza di uno strumento che sembra riassumerli e identificarli: l'arco musicale. Secondo la stessa, l'arco musicale sarebbe anteriore rispetto allo strumento omicida; vedi A. Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, trad. it. Palermo 1978, 175; inoltre M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, trad. it. Roma 1974, 198 ss. Sul motivo della cetra e dell'arco vedi anche G. Samonà, *Gli itinerari sacri dell'aedo. Ricerca storico-religiosa sui cantori omerici*, Roma 1982, 39 ss. Sulla prova dell'arco e le analogie del racconto odisseo con l'epica indiana, in particolare il Mahābhārata, il Lalita-Vistara e il Rāmāyana, suggestive pagine in G. Germain, *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris, 1954, 11-54.
- 24) A differenza dei passi esaminati in precedenza, in questi ultimi due l'accostamento è di tipo autoriale. La similitudine è intervento autoriale: come nota J. Russo, 187, «normalmente le similitudini rappresentano il punto di vista del poeta, con l'anonimità richiesta dalle convenzioni della narrazione epica».
- 25) Uso qui la terminologia di G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. Torino 1972, 75: «Sto-

ria è il significato o contenuto narrativo..., racconto è il significante, enunciato, discorso o testo narrativo stesso e narrazione è l'atto narrativo produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca». Una valutazione di *Figures III* in F. Frontisi-Ducroux, *Homère et le temps retrouvé*, Critique 32, 1976, 538-48. Una lettura degli Apologhi secondo la categoria genetiana di tempo è proposta da Ann T.L. Bergren, *Odyssean Temporality: Many (Re)turns in Approaches to Homer*, ed. by C.A. Rubino and C.W. Shelmerdine, Austin, 1983, 38-73.

- 26) Una grossa aporia negli Apologhi ritene di poter individuare il Kirchhoff nel fatto che il racconto in prima persona di Odisseo presenterebbe le caratteristiche del racconto in terza persona, in particolare il punto di vista onnisciente: il protagonista narrante Odisseo si muoverebbe cioè all'interno di una prospettiva, l'onniscienza, che può essere solo del poeta. Com'è noto, il Kirchhoff risolse la presunta aporia postulando per la maggior parte degli Apologhi, per i libri X-XII, una trasposizione, ad opera del redattore finale, in prima persona di un racconto originariamente in terza. Vedi A. Kirchhoff, *Die homerische Odyssee*, Berlin 1873² (= Hildesheim - New York 1973) 292-314.

Un approfondito esame, dal punto di vista narratologico, dei racconti di Odisseo in W. Suerbaum, *Die Ich-Erzählungen des Odysseus. Ueberlebungen zur epischen Technik der Odyssee*, Poetica 2, 1968, 150-77. Secondo Suerbaum, la tecnica narrativa dei racconti in prima persona di Odisseo non si differenzia fondamentalmente da quella in terza persona delle rimanenti parti dell'epica: ciò sarebbe dovuto alla volontà del poeta dell'*Odyssea* di avvicinare la prospettiva del narrante Odisseo all'orizzonte illimitato del poeta onnisciente, all'intenzione cioè di assimilare Odisseo narrante al proprio modello. Le due forme del racconto, queste le conclusioni di Suerbaum, sarebbero funzionali a due differenti livelli di realtà: il mondo nobiliare eroico sarebbe collocato nella sfera oggettiva del racconto in terza persona, mentre per il mondo fiabesco, qual è appunto quello degli Apologhi, il poeta dell'*Odyssea* avrebbe scelto il racconto in prima persona di Odisseo. L'analisi di Suerbaum ha il merito di aver evidenziato come un esame dei racconti in prima persona di Odisseo non possa prescindere dai contenuti, dal luogo del racconto e dal destinatario, come cioè i piani della storia, del racconto e della narrazione siano indissolubilmente uniti. Se poi la risposta più esauriente possa venire dall'estetica, è un'altra questione.

- 27) Sull'interruzione dell'aedo ad opera del suo uditorio, elemento costante della recita aedica, si può vedere H. Fraenkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München 1962, 13 ss. I rapporti tra aedo e uditorio sono discussi da J. Svenbro, *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, trad. it. Torino 1984, 31 ss.

- 28) Dell'elogio di Alcinoos si è già visto in precedenza (nota 22). Quanto alla reazione dell'uditorio, essa è così descritta (λ 333-34 = υ 1-2):

Ἦς ἔραθ', οἱ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,
κλήθμῳ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σκιδόντα.

Così disse e tutti erano immobili, in silenzio,
ed erano presi da incantesimo nella sala ombrosa.

Secondo P. Chaintraine, *DELG. s.v.*, κλήω, da cui il nome d'azione κληθμός, esprimerebbe una nozione di incantamento prodotto coi canti o con le formule, diversa da quella contenuta in θέλω: quale lo scarto tra κλήω e θέλω non sarebbe tuttavia possibile precisare.

- 29) Circa il sonno e la notte, così osserva J. Russo, 220-1: «Sul piano tematico è interessante osservare che tredici dei ventiquattro libri dell'*Odyssea* terminano con gli attori che vanno a letto, trascorrono la notte, o vanno incontro all'alba. Tale «cadenza» conclusiva fa supporre che molte volte la nostra divisione in libri riproduca delle entità di recitazione e — volendo andare più in là con le congetture — che questa recitazione avesse luogo la sera e preparasse inconsciamente l'uditorio ad andare a dormire».

- 30) Ἀθέσφατος vale propriamente 'ciò che non è fissato dal dio, che sfugge a ogni regola' (vedi P. Chaintraine, *DELG s.v. θέσφατος*) e quindi 'illimitato, eccezionale, smisurato' (vedi *LfrE*, s.v.). Oltre che della notte, come in questo passo e in ο 392, ἀθέσφατος è detto di fenomeni atmosferici (pioggia, Γ 4; Κ 6, tempesta, η 273), del vino (λ 61), del grano (λ 244), di mandrie (υ 211). Degno di nota è che in Hes. *Op.* 662 ἀθέσφατος è detto del canto dell'aedo:

Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον ἀείδειν

Sul valore di ἀθέσφατος e sul passo esiodeo, vedi H. Fraenkel, *Homerische Wörter* in *ANTIΔΡΩΝ. Festschrift Jacob Wackernagel*, Göttingen 1923, 281-82.

Quanto a *θέσκελα ἔργα*, l'espressione formulare ricorre, oltre che qui, al v. 610 e in Γ 130; *θέσκελος*, nel senso di 'prodotto da un dio' e quindi 'meraviglioso, stupefacente', non è mai riferito a persone (vedi P. Chantraine, *DELG* s.v.). *θέσ-κελα* ἔργα dunque 'fatti meravigliosi' narrati in una notte ἄ-θέσ-φατος, 'eccezionale, che non conosce limiti'.

Situazione analoga, di narrazione notturna, nella capanna di Eumeo per il racconto del porcaro al mendicante Odisseo (o 391-93):

*σὴν νῦν ζῆναι καὶ τέρπει, πίνε τε οἶνον
ἤμενος, αἶθε δὲ νύκτες ἀθέσφατοι· ἔστι μὲν εὔδειν,
ἔστι δὲ τερπομένοσιν ἀκούειν· οὐδέ τί σε χρῆ,*

ascoltami ora in silenzio, godi e bevi il vino,
seduto; queste notti non conoscono limiti; si può dormire,
ma si può anche stare ad ascoltare, provando piacere.

Altra narrazione che si protrae nella notte è la *ἀνακαταλαίωσις* di Odisseo a Penelope (ψ 308-09):

*πάντ' ἔλεγ'· ἡ δ' ἄρ' ἔτερπετ' ἀκούουσα, οὐδέ οἱ θνητος
πίπτεν ἐπὶ βλεφάρουσι πάρος καταλέξει ἅπαντα.*

tutto narrava. Ed ella gioiva a sentirlo e il sonno non le
cadeva sulle palpebre prima che ebbe narrato tutto.

- 31) A questa semplice constatazione, che gli Apologhi di Odisseo, a differenza delle recite aediche abbiano come teatro temporale della loro narrazione la notte, mi limito qui. Che ciò sia in connessione con i contenuti del racconto, è altamente probabile. Significativa al riguardo, la testimonianza etnologica di G. Germain, *Du conte à l'épopée: l'exemple de l'Odyssee*, in "La Table Ronde", décembre 1958, 78: «...Soprattutto quando si tratta del racconto di meraviglie, esso non è raccontato in qualsiasi momento né da chiunque. Lo si può considerare come un fatto quasi universale che esso venga narrato solo di notte». Pur con tutte le approssimazioni del termine e pur considerando gli adattamenti e le trasformazioni operate dal codice epico, i racconti di Odisseo possono essere definiti «magici». Ora, perché il racconto di magia venga narrato di notte, è una questione alla quale meglio può dare una risposta l'etnologia. Per la comprensione degli Apologhi non si può non considerare che il luogo della narrazione, l'isola dei Feaci, è una terra di favola; anche la questione, chi sono i Feaci, non può essere elusa. Che nel sonno negato da Alcinoos ad Odisseo si possa cogliere, a livello residuale, il motivo del divieto del sonno, prova imposta all'eroe largamente attestata nei racconti di magia, non può essere più che un'ardita ipotesi. Su questo motivo, la prova mediante il sonno, rimando a V.Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. Torino 1972, 128 ss.
- 32) Su *Vác, Phônē* e *Logos* insieme, vedi G. Dumézil, *Apollon sonore et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie*, Paris 1982, 13-24.
- 33) Le varie testimonianze sono raccolte e discusse da R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache in indogermanischer Zeit*, Wiesbaden 1967, 295 ss. Sulla lingua poetica indoeuropea vedi anche *Indogermanische Dichtersprache*, hrsg. von R. Schmitt, Darmstadt 1968.
- 34) Per altre metafore indicanti il fare poetico a livello indoeuropeo e greco, in particolare il 'cucire' e il 'tessere' rimando a M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, vol. II, Roma 1976, 167 ss.
- 35) Vedi B. Forsman, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden 1966, 154-5. Il passo pindarico presenta anche il verbo ἀρμύω, la cui radice *ar è semanticamente affine alla radice *tek-s. Vedi *infra*, nota 39.
- 36) Vedi R. Schmitt, *Dichtung und Dichtersprache...*, 298.
- 37) «Zimmern und Versmachen haben dieselben Ausdrücke»: F.G. Welcker, *Der epische Cycclus oder die homerischen Dichter*, Bonn 1835-49, (1865-82)² (= Hildesheim - New York 1981, 119).
- 38) Nagy 296 ss. Una diversa interpretazione del nome, pur muovendo dalla stessa ricostruzione etimologica, in M. Durante, 185-204.

- 39) La stessa radice *ar è presente in ἄρμόζειν, 'mettere insieme'. L'*Iliade* (E 59-60) conosce un certo Feneclò che muore per mano di Merione; suo padre è τέκτων e ha un patronimico parlante, Ἀρμονίδης. Un Ἀρμονίδης figura anche in una genealogia di Omero! Vedi F.G. Welcker, 119 e 138.
- 40) La stessa funzione, quella cioè di mettere insieme versi/canti, è riconosciuta alle Muse nel proemio della Teogonia esiodea (*Th.* 29):
- ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἄρτιπέπαι·
 così dissero le figlie del grande Zeus abili a mettere insieme i versi
- La connessione di ἄρτι con la radice *ar è certa, vedi P. Chantraine, *DELG* s.v. Lo stesso verbo in riferimento al canto nell'*Inno omerico ad Apollo*, ove delle fanciulle di Delo è detto (v. 164):
- οὕτω σφιν καλῆ συνάρηρεν ἄοιδῆ
 ...così ben connesso è il loro canto
- 41) Non è forse fuori luogo ricordare come ad Odisseo siano legati due celebri lavori di carpenteria: la costruzione della zattera e del letto nuziale. In particolare, l'abilità costruttrice di Odisseo viene sottolineata in ε 250, ove dell'eroe si dice che è esperto in costruzioni: εὖ εἰδὼς τεκτοσύνων. Da notare come τεκτοσύνη sia *arax* nell'epica. Odisseo dunque aedo e Omero carpentiere, ma anche Omero aedo e Odisseo carpentiere.
- 42) E. Benveniste, *La doctrine médicale des Indo-Européens*, RHR 130, 1945, 5-12, la citazione a 11-12. L'attenzione sulla concordanza dei due passi fu richiamata per la prima volta da J. Darmesteter, *Ormazd et Ahriman. Leur origines et leur histoire*, Paris 1876, 293. Sull'argomento vedi anche J. Puhvel, *Mythological Reflections of Indo-European Medicine*, in *Indo-European and Indo-Europeans*, Papers presented at the Third Indo-European Conference at the University of Pennsylvania, ed. by G. Cardona, H.M. Hoenigswald and A. Senn, Philadelphia 1970, 369-82.
- 43) La stessa guarigione, arrestare il sangue e rimarginare la ferita, è ottenuta da Patroclo su Euripilo con il coltello, μάχαιρα e con un'acre radice, ἄζα πικρή. Patroclo ha appreso l'arte medica da Achille, che a sua volta l'ha appresa da Chirone: A 830 ss.
- 44) Sempre a proposito della connessione tra medicina e poesia, si può ricordare in ambito omerico, come Achille, che è cantore, insegna l'arte medica che ha appreso da Chirone (A 832 ss.). Se poi il discorso viene allargato alla comparazione, molti elementi possono essere raccolti. Mi limito a segnalare come presso molti popoli primitivi i *medicine-men* sono al tempo stesso *myth-tellers*, come, per esempio, gli oko-jumu presso gli Andamanesi; vedi A. Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, Cambridge 1922, 186 ss.
- 45) Nell'epica, l'azione del 'soffiare dentro', (ἐμ)πνεύειν, appartiene spesso alla divinità; in particolare il dio 'inspira' nell'eroe μένος, cioè energia fisica e psichica a un tempo (come, per es., in K 482; 60; T 159). L'inspirazione del *menos* da parte del dio produce nel corpo dell'eroe una trasformazione vera e propria, la cui sintomatologia è minuziosamente descritta (piedi che fremono, lampeggiare degli occhi, bocca schiumosa: come per es., Achille, T 365-6; Ettore O 607-10; i due Aiaci, N 60 ss.). L'eroe a sua volta 'sprizza fuori' *menos*: vedi il sintagma formulare: μένεα πνέοντες / ε / ας (B 536; Γ 8; A 508, Ω364). A Esiodo le Muse 'inspirarono' αὐδή. La radice presente in αὐδή figurerebbe anche nel nome del poeta, se è corretta l'etimologia del nome Ἡσίοδος come 'colui che emette la voce' (da ἦσι, cfr. ἦμι e *Foδῆ; vedi P. Chantraine, *DELG* s.v.). Dopo aver ricevuto la 'voce' dalle Muse, il pastore è ora in grado di 'emettere la voce', diventa Ἡσί-οδος. Da notare come la funzione dell'emettere voce, propria delle Muse, ricorra quasi ossessivamente nel proemio stesso:
- Th.* 10 περικαλλέα ῥοσαν ἴεσαι, emettendo una voce bellissima
- Th.* 43 ἀμβροτον ῥοσαν ἴεσαι emettendo una voce immortale
- Th.* 65 ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ῥοσαν ἴεσαι emettendo una voce amabile
- Th.* 67 † ἐπήρατον ῥοσαν ἴεσαι † emettendo una voce amabile
- Va infine ricordato come il nome stesso Ἡσίοδος, 'colui che emette la voce' (il vate?) compaia al v.

22 dello stesso proemio. Sul motivo della reciprocità di funzioni Omero/Esiodo e le Muse, spunti suggestivi in G. Nagy, 296 ss.

- 46) La profezia è solitamente prerogativa, e quindi dono, di Apollo. Nel proemio della Teogonia esiodea, come a significare la stretta connessione tra mantica e poesia, gli aedi sono detti discendere dalle Muse e da Apollo (Th. 94-95).

Ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες ἄοιδοι ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κίθαρισταί,

Dalle Muse e da Apollo lungisaettante
discendono gli aedi e i citaredi sulla terra

- 47) E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1959, 112 ss.; sui rapporti tra mantica e poesia nelle varie letterature rimando alla monumentale opera di H.M. Chadwick-N.K. Chadwick, *The Growth of Literature*, I-III, Cambridge 1932-40.

- 48) 'Having many prophetic utterances', intende Nagy, 17. Va notato come anche nel patronimico Τερπιάδης (da τέρπειν, dilettere) Femio sia carico di una funzione riconosciuta come fondamentale alla poesia arcaica, quella appunto della τέρπις. Anche Demodoco, infine, è un nome parlante: è lo stesso Omero che lo chiosa, λαοῖσι τετιμένος, 'onorato dal popolo' (v 28). Qui non è tanto designata una funzione della poesia, quanto la situazione ideale della recita aedica, quando il δῆμος si raccoglie intorno al proprio cantore in un'atmosfera di pace e di totale accordo. Non si può neanche escludere che Demodoco rappresenti la protezione ideale del cantore, una figura quindi dell'immaginario.

- 49) Anche mantica e iatrica sono tra di loro solidali. Basti pensare agli ἰατρομάντιες, sorta di veggenti e guaritori magici che compaiono in tarda età arcaica; vedi Dodds, 171. Sulla iatromantica rimando a E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime presso i Greci*, trad. it. Bari 1914-16, 189 ss.

- 50) Sui poteri di Apollo, vedi G. Dumézil, il capitolo *Sulte vocale et apollinienne*, 9-108.

PROTEAN FORMS AND DISGUISE IN *ODYSSEY* 4

In Book 4 of the *Odyssey* as in other portions of the Homeric poems there are three major types of transformation: magical, contrived, and metaphorical¹. I intend to examine the relation of metaphor to the other two types in Book 4, which provides an excellent opportunity to observe how the various types of transformation are linked through language and theme and adapted to the poem's basic theme of shifting appearances and realities. The various connections that can be drawn between these different forms of metamorphosis suggest that the oral tradition is emphasizing the relation between poetry and magic at the same time that it acknowledges their distinction. The poem seems to be commenting on its own kinship with magic, and perhaps its origins in magic, while simultaneously recognizing that it is limited by the sphere of human activity, in which such exploitations of the supernatural are only possible in the realms of language and the imagination. In particular, it can be shown that in the central episode of the Book Proteus and Menelaos exchange aspects of each other's identities. Like Proteus the sea-prophet, Menelaos performs the role of prophet (and by extension bard) for Telemachos in pronouncing an omen about the return of Odysseus. The form his prophetic omen takes is the simile. In using this rhetorical device, Menelaos momentarily resembles the poet, whose means of shifting shape can occur in similes fashioned from words. A certain complicity exists between the poet's own activity and the actions of certain of his characters.

The narrative of *Odyssey* 4 (at least as we have it according to the book-divisions imposed by the Alexandrian editors) falls into three episodes: Telemachos' interview with Menelaos at the Spartan court (1-350), Menelaos' recital of his adventures with Proteus in Egypt and the subsequent offer of gifts to Telemachos (351-620)², and a description of Penelope's and the suitors' very different responses to the news of Telemachos' absence from Ithaka (621-847). Of special interest to the present paper are the two speeches of Helen and Menelaos in the first episode, which, I will argue, are pivotal in the Book and central to the broader themes of transformation and disguise. There has been as yet no attempt to correlate the Proteus episode with Telemachos' earlier interview with Menelaos and Helen at Sparta³. During this exchange at the Spartan court, Helen recounts Odysseus' entry into Troy in disguise, while Menelaos recalls the ruse of the Trojan horse. Helen's account and Menelaos' narration may, of course, be a foreshadowing of Odysseus' transformations and stratagems later in the action, but these tales can be shown to be more immediately linked to the disguise of Menelaos and his men as seals and the metamorphoses of Proteus. Again, while these transformations are part of the larger theme of appearance versus reality in the *Odyssey*, they also have more obvious correspondences in various

episodes of Book 4. In addition to the seal disguise and the shape-shifting of Proteus, there is another type of transformation in the Book, the famous repeated lion-doe simile, which has been deemed absurd by some and by others an interpolation. I hope to show that this instance of metaphorical transformation is integral to the episode on linguistic and thematic grounds. Thus in all there are three types of transformation: contrived (by disguise or other stratagem), magical, and metaphorical. All three types of transformation are linked by an animal motif and by cunning, or in the case of the unwitting doe who places her cubs in a lion's lair, by the utter absence of this quality⁴. How do these instances of transformation relate to the theme of appearance versus reality in the *Odyssey*, and how does this relation influence the poet in his presentation and selection of traditional material?

M. Detienne and J.-P. Vernant, in *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*⁵, discuss the metamorphoses of Proteus as belonging to the type of myth in which the hero at a critical point in his life must confront a god of cunning who possesses information indispensable to his success. The god has the power to assume all manner of forms which make him difficult to apprehend. A god such as Proteus has a finite cycle of transformations. Once he has exhausted his repertoire of magical shifts of shape, the god can be seen in his true form. In this original state he will reveal the desired secrets to the hero. Proteus' daughter Eidothea⁶, who enables Menelaos and his three chosen companions to grasp the sea god unexpectedly, informs the hero that her father can change into fire and water and "everything that creeps on earth" (ὄσση' ἐπὶ γαίαν / ἔρπετά... δ 418). In the narrative, however, the transformations Proteus actually undergoes are limited to lion, snake, leopard, wild boar, water, and tree⁷.

In order to apprehend a shape-shifter the hero must have a stratagem. In the Proteus episode Eidothea contrives a δόλος for Menelaos and his companions by disguising the men as sea-mammals with seal-skins⁸. In this guise they may approach undetected to ambush the slumbering sea-god, who gains his livelihood herding seals⁹. The seal-skins used for the disguise are taken from Proteus' herd, which he beds down nightly in nearby caves. (The animal disguise and pastoral setting are reminiscent of the *Cyclopeia*¹⁰.) According to this stratagem, then, Proteus will be overcome by two means: ambush and disguise. We are not told why Eidothea would offer to play such a trick on her father, but the action belongs to the folkloric motif of the ogre's daughter helping out his mortal opponent¹¹. Possibly there is a more sensational or complete version of the story now lost in which Eidothea had reason to gain vengeance on Proteus. In a parallel story Thetis' sister Psamathea gave birth to Φῶκος as a result of her union with Aeacus. Earlier she had attempted to flee her father by resorting to her powers of metamorphosis and took the form of a seal¹².

Apart from bamboozling Proteus, the disguise of Menelaos and his men

serves to merge their identities with the animal familiar of the god¹³. *Mutatis mutandis*, the animals into which Proteus changes are those animals particular to warriors in similes in the *Iliad*. Just before grasping Proteus, Menelaos and the three companions raise the battle cry and charge, ἡμεῖς δὲ λάχοντες ἐπεσσύμεθ' ἀμφὶ δὲ χεῖρας βάλλομεν — a line which is composed of formulaic elements from battle narrative¹⁴. The various shapes Proteus then slips into, beginning with the lion, and followed by the snake, leopard, and wild boar (δ 455-58), are all animals occurring in honorific similes in the battle narrative, especially *aristeiai*, of the *Iliad*¹⁵. The quadrupeds especially are held up as appropriate models of warlike fury and courageous spirit, as is clear in a comparison pronounced by Menelaos at Π 19-23 when he complains to Zeus that Euphorbos' excessive pride is greater even than the fury of the lion or the leopard, and the spirit of the boar¹⁶.

Of the two felines mentioned in Proteus' transformations, the lion is the warrior's animal *par excellence* and is especially common in similes of a warrior overpowering or driving off an opponent¹⁷. The lion's epithet in the *Iliad* lion similes, ἠϋγένειος (O 275, Π 109, Σ 318), appears only once in the *Odyssey*, here at line 456 in the Proteus episode.

When attacked by warriors, Proteus acquires the shape of those animals suitable for comparison with warriors; but he does not convert into any sea-creature. That distinction is left to Menelaos, who, in wearing the seal-skin, becomes the sea-animal of the magician, and thereby merges his identity with that of his opponent. As a sea-mammal capable of living on land and sea, the seal is well suited for mingling the identities of the warrior and sea-prophet. Although Proteus effects his transformation by magic while Menelaos works his through disguise, the poet describes both metamorphoses as deceitful. At 437 we hear that Eidothea has plotted a δόλος against Proteus; although the old man doesn't suspect a trick (δόλον, 453), when attacked, he shows that he has not forgotten his arts of deception, οὐδ' ὁ γέρον δολίης ἐπελήθετο τέχνης.

Let us now examine in some detail the transformations of Proteus and Menelaos, the one by magic, the other by disguise, in relation to an earlier metaphorical transformation at δ 335ff.¹⁸. This is the curious repeated lion-doe simile (cf. Π 126), the first developed simile in the *Odyssey*¹⁹. It is unusual in that a character, not the poet, delivers it. Spoken by Menelaos to Telemakhos, the simile foreshadows the eventual return of Odysseus and the destruction of the suitors; as such it is pronounced by Menelaos as a kind of prophecy. Menelaos' use of the simile suggests again an exchange of roles between the warrior and the sea-prophet, who will also reveal information about Odysseus' return²⁰. The Spartan king is indignant to learn that the suitors on the island of Ithaka intend to usurp Odysseus' bed. He compares the suitors contemptuously to fawns left behind in the lair of a

lion while the doe grazes near-by. Soon the lion returns to the lair (εὐνή) and devours the intrusive fawns²¹. In this metaphorical transformation Odysseus is imagined at some future point to be like a lion, and the suitors its prey²².

In the resumptive clause of the simile, Menelaos expresses the wish that Odysseus will inflict a similar fate on Penelope's suitors. To reinforce his wish, he pronounces a short prayer to Zeus, Athene, and Apollo that Odysseus may triumph on Ithaka as he once did on the isle of Lesbos when he successfully pinned King Philomeleides, who would challenge all comers to wrestle with him. The simile and prayer are closely connected by parallel structuring devices. The flashback to the wrestling match in the prayer is introduced by τοῖος (δ 342, 345), a demonstrative that is used in simile constructions (e.g., B 482, Γ 153, Π 164) as an alternative to the commoner ὄς. The wrestling match mentioned in the prayer is echoed by the struggle between Menelaos and Proteus. The parallel might be considered coincidental, were the flashback not so integrally connected by its simile-like construction with the lion simile. For, as we shall see, beyond the coincidence of Proteus' transformation into a lion, the lion simile is closely connected with details of the Proteus episode.

The lair in which the doe beds down her fawns is called both a ξύλοχος (δ 335) and a εὐνή (δ 338); the latter word is used to bring the simile subject closer to one of the objects of comparison, the bed εὐνή (δ 333) of Odysseus in which the suitors intend to lie, εὐνηθῆναι (δ 334). If we look at the preparations for the seal disguise of Menelaos and his companions, we see that Eidothea hollows out lairs (εὐνάς δ 438) for them in the caves where Proteus and the seals bed down for the night (cf. εὔνησε δ 440, εὐνάσω 408). In disguising Menelaos and his men and putting them to bed, Eidothea imitates the nightly duty of Proteus towards his herd of seals. Her activities suggest that she is putting them to bed as a mother does her young. This maternal association is reinforced by their epithet νέποδες (404), if the etymology from ΝΕΠ is accepted²³. The action, which is followed by Menelaos' successful pinning of Proteus, parallels the earlier sequence of the doe placing her young in the lair (εὐνή) of the lion, followed by mention of Odysseus' successful outcome in a wrestling contest. Both the structural and linguistic parallels between simile and narrative argue for the authenticity of the lion simile.

What thematic significance do εὐνή and ξύλοχος in the lion simile have for the poem? The bed/lair suggests the theme of the marital fidelity of Odysseus and Penelope, as symbolized by their famous bed (called both λέχος and εὐνή, Ψ 179²⁴), which is anchored to the trunk of a massive olive tree. But there is obviously a difference between a bed and lair. The one is civilized and connotes acceptable social and sexual relationships. The other

is wild and suitable for creatures of the same species. But both the bed and the animal lair are inhospitable to strange bed-mates. It is inappropriate for a suitor to sleep in Odysseus' bed as if he were a king, an unnatural act that invites comparison with the violated lair of a lion. There may even be a facetious reference to potentially abnormal sexual relations in the Proteus passage. After Eidothea beds down (εὔνησε δ 440) Menelaos and his men encased in seal-skins the poet, in reference to the stench of the skins, asks τίς γάρ κ' εἰναλίῳ παρὰ κήτει κοιμηθεῖη;²⁵.

Menelaos' protean form and aptitude for disguise are paralleled in the portrayal of Helen, whose actions and identities merge in certain respects with those of Eidothea. In the first episode of the Book Helen and Menelaos each recount a story to illustrate the bravery of Odysseus for the edification of Telemachos (δ 235-89). Both speeches involve the motif of disguise and act as a thematic bridge between the continuous narrative that has preceded and the ensuing Proteus episode. Helen recalls how she alone recognized Odysseus in the guise of a beggar. Menelaos describes the stratagem of the Trojan horse and how Odysseus restrained his companions within the horse from answering Helen, who cleverly disguised her voice to mimic those of the wives of the Achaians. R. Schmiel, who compares the speeches of Helen and Menelaos²⁶, observes similarities in form but notes important distinctions in content. Helen presents herself in a passive role, coming to the rescue of Odysseus, then bathing and clothing the hero like a demur servant. Menelaos, on the other hand, characterizes Helen as taking an active role as she encircles the horse three times attempting to betray the Achaians in the belly of the horse. In a self-serving manner Helen diplomatically states that her motive for helping Odysseus arose from a change of heart. According to her, she renounced her infatuation for Paris when she realized that Menelaos was all a woman could wish for in a husband. In her speech she excuses herself, whereas Menelaos in his accuses her of perfidy, albeit indirectly, as Schmiel argues. Yet in both stories Helen shows herself to be clever at detecting disguises.

Further analysis of the roles of Helen in the two speeches reveals that her actions replicate those in the continuous narrative preceding, as well as in the following Proteus digression. As Helen was the only one to pierce Odysseus' disguise (δ 143-46), so she was the first to recognize Telemachos by his strong family resemblance to Odysseus (δ 250). She comes to his rescue, in a sense, by revealing his identity and relieves the young prince of the embarrassment of having to expound on his origins. Helen's personal services for Odysseus recall her wifely role in having her maids supply the newly arrived guests with rugs, sheets, and blankets when Telemachos and Peisistratos express a desire to sleep. She eases their cares and facilitates their sleep by mixing a drug in their wine. She procured the drug, we are told, from Polydamna, the wife of Thon, an Egyptian whose land produces

drugs in the greatest number (δ 229f.).

The mention of the Egyptian provenience of the potion establishes a link with the Egyptian setting of the Proteus episode and with the detail that when Eidothea beds down Menelaos and his companions in seal skins, she relieves the stench by anointing their noses with sweet-smelling ambrosia (δ 445). Like Helen in the continuous narrative and in her own story, Eidothea recognizes Menelaos as a hero in distress and comes to his rescue. Her action of hollowing out “beds” and covering the Achaians in skins echoes Helen’s attention to the personal needs of Telemachos in the narrative and Odysseus in the story.

If Helen in her passive role is like Eidothea, in her active role she resembles Proteus. By mimicking the voices of the wives of the Achaians in the horse, Helen attempts to unmask their disguise by a δόλος; but she is ultimately unsuccessful, thanks to Odysseus who has his men hold fast their tongues (ἀλλ’ Ὀδυσσεύς... ἔσχεθεν, δ 284). Helen’s vocal transformations are answered in the Proteus episode by the sea-god’s corporeal metamorphoses. Proteus attempts to confound his opponents by his cunning art (δολίης... τέχνης, δ 455), but also meets with failure because Menelaos and his companions hold fast their vice-like grip (ἡμεῖς δ’ ἀστεμφέως ἔχομεν, δ 469). In certain respects, then, both Menelaos and Helen briefly exchange identities with Proteus. Helen further participates, as it were, in Menelaos’ Egyptian interlude by her connection with Eidothea. In part the parallels between Helen in the Trojan stories and Menelaos in the Egyptian story can be explained by the tight oral composition of the *Odyssey*²⁷. But the overlapping of activities also has a meaning for the reunited pair. This sort of vicarious experiencing on the part of the wife of her husband’s adventures and *vice versa* occurs with some frequency in the case of Penelope and Odysseus in similes, as Murnaghan and others have shown, and underlines the important role of the idea ἴσοφροσύνη as a counterbalance to the inherently fragile nature of marriage²⁸. In Book 4, for example, Penelope’s lion simile at δ 791-93 allies her with Odysseus, whom she has recently called θυμολέων²⁹. In the case of Menelaos and Helen the dark allusions to deceit and disguise are entirely in keeping with the history of their precarious marriage, which, despite its apparently harmonious state at Sparta, has an undercurrent of anxiety and mistrust³⁰.

In Book 4 it is possible to see how the various types of transformation relate to each other linguistically and thematically and how they enhance the poem’s basic theme of shifting appearances and realities. It is tempting to ask how explicit cases of metamorphosis, as in the Proteus and Circe episodes, relate to cases of metamorphosis contrived by use of disguise, as in the *Doloneia*³¹, as well as to metaphorical transformations, which occur in the many animal similes. Are these three types of metamorphosis premised on the same fundamental beliefs in actual theriomorphoses, for which there

is ample evidence in the Epic Cycle and in early Greek art³²? Unfortunately, the literary evidence does not yield enough information to draw any specific conclusions. The poet is always telling us less than he knows. If the Homeric oral tradition was conversant with certain practices and beliefs such as ritual animal disguise in initiation rites³³, animal transformations of the shaman, or divine bird epiphanies³⁴, the ritual and magical elements are selectively suppressed in favor of adhering to broader literary themes. (The opposite tendency can be observed in the poems of the Epic Cycle, which often present a more primitive or sensational story.) *Odyssey* 4, with its interest in the exotica of Egypt, suggests an acquaintance with the shamanistic function of the bard in neighboring cultures. But if Proteus represents a more primitive bard, Menelaos, who actually plays the role of poet, enacts his transformations not through magic but through metaphor. A reconstruction of the exchange of identities between Proteus and Menelaos along these lines would run as follows. Proteus is a prophet, he associates with an animal familiar, and possesses shape-shifting abilities. In the conflict Menelaos himself adopts these roles, in effect exchanging identities with Proteus, until finally he vanquishes his opponent. In changing his outward appearance from that of a man to a seal, Menelaos becomes the seagod's animal. But changing from human to animal forms constitutes the primary transformation of any shaman. In becoming the prophet's animal, Menelaos imitates the behavior of a shaman. Menelaos also takes on the role of prophet for Telemachos in conveying the omen of the lion devouring the fawns, an opposite description of the suitor's eventual fate at the hand of Odysseus, who is compared to a lion in the battle with the suitors. His omen takes the form of an animal simile, and it is perhaps an ultimate sign of the exchange of identities with Proteus that the sea-god becomes the animals belonging to the warrior in similes. By enacting various shifts of shape Menelaos goes beyond being like the archetypal shape-shifter and becomes the bard, whose shape-shifting takes place in similes. The poet of the *Odyssey* refines his use of metamorphosis even a step further by reshaping the themes of disguise and transformation to serve the broader theme of appearance and reality in the poem. The poem seems to exploit the possibilities of juxtaposing poetic and magical metamorphosis while acknowledging that manipulations of the supernatural are confined to the spheres of language and myth. This implicit recognition of the capacities and limitations of poetry contributes to the greater realism of the Homeric epics in general when compared with the poems of the epic cycle.

Appendix: A Classification of the Three Types of Metamorphosis

A classification of three types of metamorphosis in the early Greek epic is

a somewhat arbitrary analysis of a complex but essential phenomenon in the poems. The epic world-view probably did not sharply distinguish among the three types but saw them as parts of a larger, continuous process. Nevertheless a breakdown of examples into divine and human transformations (including examples from the *Hymns* and the Epic Cycle) can be sketched as follows.

A. Transformations of Gods:

1. Magical. (a) A divinity transforms into an animal in order to elude a mortal. In addition to Proteus, Dionysos, in the *Hymn to Dionysos* 44f., and the ship take the forms of a lion and bear to frighten the sailors who try to kidnap the god. Periclymenus (Hes. *fr.* 33a) has the ability to take on all manner of shapes, including birds, an ant, a swarm of bees, and a snake to escape Herakles.
- (b) A divinity transforms into an animal in order to pursue an animal. The wind-god Boreas assumes equine form in order to copulate with the mares of Erichthonios (υ 223f.). The Boreas example is a variation of (a). In a variation on (b) from the *Titanomachy* (fr. 8 Allen), Kronos transforms himself into a horse to seduce Philyra and thereby to father Cheiron. On Arion sired by Poseidon and Demeter Erinyes (Thelpousa), both in horse-shape, see R. Janko, *The Shield of Herakles and the Legend of Cycnus*, CQ 36, 1986, 52f.
- c) In the Epic Cycle a divinity transforms into an animal in order to avoid the sexual advances of another divinity, e.g., Nemesis' transformations into a fish and land creatures to elude Zeus in the *Cypria* (fr. 7 Allen).

2. Contrived. (a) The so-called "cap of darkness" ("Αἶδος κυνέην), which Athene dons to escape the notice of Ares (E 845).
- (b) Gods may also use animal disguises to mask or incite mortals. The aegis of Zeus is an example of an animal "mask" used by a divinity. Even if the etymology of aegis from αἶξ is not accepted, contexts strongly suggests that the aegis is made of animal parts. Others derive aegis from ἄϊσσω, but see G.S. Kirk, *The Iliad. A Commentary I: Books 1-4*, Cambridge 1985, 162, who says that the aegis is "probably a goat-skin in some form".
- c) Gods, of course, take on human guises as well to incite mortals, e.g., Poseidon assumes the form of Kalchas to rouse the Argives (N 45).

3. Metaphorical. (a) Bird epiphanies (see below, note 34) are expressed in the form of similes (e.g. E 788, H 59, etc.). Evasion, pursuit, and scare tactics are the primary purposes of gods transforming or "masking" themselves.

B. Transformations of Mortals

1. Magical. a) Although mortals are subject to animal transformations, actual heroes do not undergo theriomorphosis. In the Circe episode Odysseus, with the help of the moly plant furnished by Hermes, escapes the fate that befalls his less heroic companions, who are transformed into swine by the witch's drug. The text, however, insists upon the point that, while surrendering their outward form, the men retain their inward thoughts: αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ (κ 240).
2. Contrived. (a) Heroes may, however, display attributes that outwardly lend them the aggressive aspect of an animal. Odysseus describes to his Phaiacian hosts the baldric

of Herakles in the Underworld wrought of gold and fashioned with wondrous works: bears, wild boars and bright-eyed lions. Caps and helmets also work to alter the shape of heroes and warriors. Headgear constructed of animal parts includes the boar's tusk helmet, the common κυνέη, or leather cap (the leather is not restricted to dog's skin, sc. ταυρείη, κτιδέη), sometimes encased in bronze and surmounted by a crest of horse-hair. Headwear of this type does not so much alter the outward appearance of the wearer, in the sense that it makes him *look* like an animal, as it serves to protect him, frighten his opponent, and infuse his character with the stealth or fury of the beast. Wearing animal skins also changes the appearance of a warrior. Sometimes the context suggests that the skins are mere luxury items worn as symbols of status, as Paris' leopard-skin cape (Γ 17). But in the *Doloneia* the animal skin is worn in part as a disguise suitable to the night-time reconnaissance (K 334f). Dolon wears a wolf-skin and a martin-fur cap, while Diomedes wears a lion's skin. The transformation carried out by contrivance may mask only a portion of the wearer, or in the case of the aegis or the boar's tusk helmet, may magically envelope him. Metamorphosis by magic and by disguise in fact often overlap.

3. Metaphorical. The third type of animal transformation mortals undergo is effected by a simile. Some animal similes are simply short comparisons of the type λειοῦσιν ἔοικότες ὠμοφάγοισι(ν) (E 782, H 256, O 592) occurring at end-line position. Others are developed similes intended primarily to evoke a tranquil pastoral scenes (e.g., insects at the milking places, B 469). But the largest single group of similes in Homer pictures quadrupeds, especially lions and boars. Similes occur with the highest frequency in battle narrative in the *Iliad*. Unlike contrivances, which only alter the outward appearance of the wearer, the metaphorical transformation tends to penetrate the object of comparison at the deepest spiritual level. Warriors and animals share inner states described by heroic or psychological terms, such as μένος, ἀλκή, θύμος, δλοόφρων, στήθος, σθένος, etc., cf. J. Redfield, *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago 1975, 171-77 for a discussion of μένος, θύμος, and related terms. The emphasis on psychic states in animal similes in distinction to other simile types is later echoed by beliefs in metempsychosis in which the soul of a man may pass into the form of an animal. See J. Bremner on the meaning of the term ἐμψυχον in *The Early Greek Concept of the Soul*, Princeton 1983, 130. The spiritual aspect may be succinctly represented by an epithet such as θυμολέων, used for example of Herakles in the Underworld (λ 267). The outward appearance of Herakles' baldric (λ 611) ornamented with, among other creatures, lions, complements his inner spiritual quality. The majority of the developed animal similes are composed of two elements - pictorial and emotive - which suggest allusively the physical and spiritual transformations of warriors. The tendency of animal similes to describe both the internal and external transformation of the war-

rior indicates the likelihood that contrived and metaphorical transformation were complementary and premised on beliefs in magical metamorphosis that had the goal, as in the case of Proteus, of frightening or eluding an opponent. If this is the case, the animal simile suggests an underlying belief in the ritual metamorphosis of the warrior who temporarily *became* the animal under certain well-defined conditions, such as initiation, attack, or at death. That the characterization of the emotional qualities or "spirit" of an animal are anthropomorphic is clear, although the reasons for attribution remain obscure. Was there a need and desire to acquire these characteristics for use in war and hunting? Did the process of transformation, through magic or otherwise, represent an entry by man into the animal's state, or an entry of the animal into the human frame as a temporary transformation or an actualization of a human potential?

Davidson

Steven Lonsdale

- 1) A classification of three types of metamorphosis in the early Greek epic is given in an appendix to this paper. I have benefitted greatly from the thoughtful comments of R. Janko, S. Murnaghan, and L. Edmunds, one of the American editors of this journal.
- 2) The transitional passage at δ 620f. has been seen as an interpolation by some, but see S. West, ed. *Odissea*, Milan 1981, I on δ 621-24.
- 3) Book 4 has been the subject of several interpretations and approaches, especially its place in the "Telemachy". See F. Klinger, *Über die vier ersten Bücher der Odyssee, Ber. über die Verhandl. der Sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig, Philol.-hist. Kl. 96,1*, Leipzig 1944.; E. Bethe, *Homer II*, Leipzig 1922, 32f., 260f.; A. Maniet, *Pseudo-interpolations et scène de ménage dans l'Odyssee*, AC 16, 1947, 37-46; R. Schmiel, *Telemachus in Sparta*, TAPhA 103, 1972, 467-69. Various attempts have been made to demonstrate parallels between Menelaos' interviews with Proteus and other seers, notably Teiresias, including R. Merkelbach, *Untersuchungen zur Odyssee, Zetemata 2*, Munich 1951, 180f; W. Anderson, *Calyppo and Elysium*, CJ 54, 1958, 2f. (reprinted in Charles H. Taylor, *Essays in the Odyssey: Selected Modern Criticism*, Bloomington 1963, 73-86; P. Plass, *Menelaos and Proteus*, CJ 65, 1969, 104-08; B. Powell, *Narrative Patterns in the Homeric Tale of Menelaus*, TAPhA 101, 1970, 419-31; M. Nagler, *Entretiens avec Thésias*, CW 74, 1980, 89-108; M. Detienne and J.-P. Vernant, *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, tr. J. Lloyd, Sussex and New Jersey 1978, 20-21; 114-15, of *Les ruses d'intelligence: la Métis des grecs*, Paris 1974; cf. J.-P. Vernant, *Thésis et le poème cosmogonique d'Alcman, Hommages à Marie Delcourt*, Latomus 113, 1970, 43 note 1 on Proteus et al. The style and language of Book 4 have been criticized by G.S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962, 369f., who in general finds the first four Books of the *Odyssey* flat and repetitive because of the lack of similes, frequent genre scenes, repetitious reminiscences, and verbose conversations. He makes exception for the Proteus episode. This digression indeed has an intrinsic interest because of its rich folkloric material, its information about the returns of Aias and Agamemnon (as well as hints about Odysseus), and its revelation of a blessed life for Menelaos in Elysium.
- 4) The relation between cunning transformation and the motifs of ambush and disguise in Book 4 in general can be summarized as follows. In the final episode of Book 4 we learn that the suitors are plotting an ambush ($\lambda\omicron\chi\eta\sigma\sigma\omicron\mu\alpha\iota$, δ 670, cf. $\lambda\omicron\chi\omega\omega\nu\tau\epsilon\varsigma$, 847) for Telemakhos in the harbor off the rocky isle of Asteris midway between Samos and Ithaka. The ambush motif also occurs in the other episodes of

- 12) Photius, *Bibl.*, 3.149b; cf. Detienne and Vernant (above, note 3) 173, note 134.
- 13) *idem* 128f., note 17 "The *dólos* conceived by Eidothea is to disguise Menelaos and his three companions by covering them with seal skins. When they slip into these skins of the sea creatures which have just been flayed maybe the humans take on a little of the sinuous personality of their adversary and perhaps they thus share in his wiley [*sic*] intelligence."
- 14) cf. M 143, O 395, Ξ 147, ϕ 433 (battle with the suitors).
- 15) Cf. H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*², Göttingen 1977, 60, who observes that the four heroic animals of Proteus' transformation are those which do not shrink from attacking human beings. T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, Munich 1971, 49-60, discusses the types of similes (animal and non-animal) used at various stages in *aristeiai*. There are 50 lion similes in the poems, 43 in the *Iliad*, seven in the *Odyssey*. All *Iliad* lion similes belong to warriors. For a list of lion similes in battle narrative, see W. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974, Appendix 191-205, under the heading "Lion: fighting warrior". Snake: Γ 33, X 93, cf. omens in a martial context at B 208, H 202, and the baldric of Agamemnon, A 39. Leopard: N 103, P 20. Tree and water, the remaining metamorphoses, are also subjects of similes honoring warriors in battle narrative. The tree is a common simile subject in battle narrative: Δ 482, E 560, N 178, 389, Ξ 414, Π 482, P 53 (but see West [above, note 2] on δ 458 concerning the incongruity of the tree metamorphosis), as are rivers, and wind and waves (sc. $\Upsilon\rho\acute{\omicron}\nu\ \delta\delta\omicron\upsilon\pi$, δ 458) B 144, 209, Δ 422, E 87, A 305, N 795, Ξ 394, O 381, 618, Π 263, 384, P 747. A combination of simile subjects drawn from flora, fauna, and natural phenomena may appear in rapid succession, as in the imagery in the Battle of the Ships (O 592-657): lion (592), god/fire (305), wind/waves (618; 624), lion (630). The poet of the *Odyssey* passage is clearly aware of the subjects and epithets used in similes in battle narrative. Schnapp-Gourbeillon (above, note 5) 203, observes "le vocabulaire de l'analogie [est] radicalement exclu des transformations de Protée: le dieu n'est pas 'comme' le lion ou le serpent, il le 'devient' (*généto*) par nature". Lion and boar figure most commonly in similes of attacking animals, e.g. E 136ff., A 173ff., M 290ff. and *passim* throughout the battle books.
- 16) Elsewhere in Book 17 Menelaos is three times compared to a lion (P 61, 109, 657, and his brother merits four lion similes in his *aristeia* in Book 11 (113, 129, 173, 239).
- 17) Cf. the use of the epithet $\omicron\upsilon\pi\acute{\alpha}\kappa\epsilon\tau\lambda\omicron\varsigma$ for the tree, as in a tree simile in battle narrative, N 437.
- 18) This is one of two developed lion similes in δ , cf. 791f. Prior to the second simile which compares Penelope to a besieged lion, she calls her husband $\theta\upsilon\mu\omicron\lambda\acute{\omicron}\nu$ (724). For lion imagery in the *Odyssey*, see R. Friedrich, *On the Compositional Use of Similes in the Odyssey*, *AJPh* 102, 1981, 120-37; W.T. Magrath, *The Progression of the Lion Simile in the Odyssey*, *CJ* 77, 1982, 205-12.
- 19) Eustathius 1498 considered the simile an apt portent of Odysseus' revenge of the suitors. Fränkel (above, note 15) 70, remarks on the distortion of naturalism in this simile: "Die Unrichtigkeit, die wir oft schon im Gleichnis fanden... ist hier zum Unsinn gestiegert". Since deer have a highly developed sense of smell, and the lion a strong, distinctive odor, it is unlikely that the doe would have left her young in the lair. A. Schnapp-Gourbeillon (above, note 5) 60, considers the simile "totalement artificielle". A. Podlecki, *Some Odyssean Similes*, *G&R* 18, 1971, 83, notes parallels between this simile and the simile in Agamemnon's *aristeia* at A 113-21 in which a lion devours fawns in a lair while the mother looks on helpless. In the *Iliad* simile, it appears that the lion has come to the lair of the doe. Podlecki observes that in the *Odyssey* simile, although the actual fate of the fawns is not described, the audience expects the worst. The inconclusive outcome of the simile creates an expectation which is not frustrated when it is repeated in Book 17 before Odysseus fulfils the portent. The simile is also discussed by W. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974, 121-24. Some have considered the simile an interpolation because Menelaos seems to be making an informed statement about Odysseus' return in the simile, whereas in the following prayer and elsewhere he merely expresses the wish. C. R. Beye, *Repeated Similes in the Homeric Poems*, in *Studies Presented to Sterling Dow on his Eightieth Birthday*, GRBS Monograph 10, Durham, North Carolina, 1984, 7 note 3 does not consider this instance since it occurs in a *verbatim* repetition of direct speech.

- 20) Like Odysseus at the court of the Phaeacians, he usurps the role of the bard (mentioned in passing at the joint wedding feast for his son and daughter, δ 17) to reminisce at the instigation of Helen. When he begins singing of the returns of the Achaeans, Telemachos, Helen, and Peisistratos react with tears, as if they were listening to a bard, much as Odysseus later responds to Demodokos' song (θ 86f., 93). The narrative strand is picked up by Proteus once he has delivered his prophecy and replies to Menelaos' more general question about the fate of the other Achaeans (486-90). His inquiry prompts Proteus' long reply (491-570).
- 21) ἀμφοτέροισι in 339 may be a reference to both fawns and doe (*contra* S. West, *ad loc.*) or to the observation mentioned by Aristophanes that a doe normally conceives two fawns, cf. Stanford, *ad loc.*
- 22) C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems*, Göttingen 1977, 123f., argues that the lion simile associates Odysseus with Penelope, who is later compared to a lion in a simile at δ 791-93.; cf. W. T. Magrath (above, note 18) 206, who relates the *Odyssey* lion simile to a lion simile for Agamemnon at A 113-121.
- 23) According to other possible etymologies, the epithet derives from νῆ and πούς, or from νέω (to swim), i.e. with the feet; cf. Stanford, *ad loc.*; *contra* Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1957, III, 747, who prefers the more plausible meaning "enfant, descendants", cf. Latin *nepotes*. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1970, II, 307f. concurs with Chantraine.
- 24) λέχος is properly the bed-stead, εὐνή the bedding. Etymologically λέχος is related to ξύλοχος and λόχος, which has the meaning of "ambush" in Homer; from tragedy onward it develops in addition the meaning "childbirth". Whether or not λόχος, referring to the ambush of Menelaos and his men, carries this dual meaning here at δ 441, the strictly military ambush, as known in the *Iliad*, suggests in the Proteus passage of a ritual re-birth through transformation of the type that takes place in initiation ceremonies. The passage describing the disguise of Menelaos and his men as seals contains significant details in this regard. Eidothea places ambrosia under the noses of each of the men, ostensibly as an antidote to the foul stench of the skins. But as the etymology of ambrosia (from ἀ + βροτός) suggests (cf. M. Nagler [above note 3] 94), the perfume at this moment also preserves Menelaos and his men from destruction during their struggle with Proteus, a daring deed that brings them dangerously close to death. Second, the seal-skins which Eidothea brings are said to be newly-flayed (νεόδαρτα δ 437), perhaps indicating recent hunting activity. I cannot agree with Nagler that Menelaos' men have killed the seals and that this action is further evidence of hunting, and hence a further connection with shamanism. The context strongly suggests that Eidothea has herself killed and flayed the seals. But it is stated earlier that after the depletion of the ship's supplies Menelaos' men were forced to forage for food by fishing. Nagler (p. 96) argues that the possible significance of Proteus' transformation into land animals may lie in a connection with a "carefully graded progression up the food chain" resulting from the foraging enforced on the companions of Menelaos after the supplies run out. He observes a progression from birds and fish to sea mammals, citing δ 368f (fish) and 436. Doubt is cast on this interpretation by the context of δ 436, which suggests that Eidothea is responsible for killing the seals. Had Menelaos' companions been responsible for killing any of the herd of the sea-god, some mention of the sacrilege would be expected, cf. the illicit taking of the Cattle of Helios. I do, however, agree in principle with Nagler's reconstruction of the tradition for events surrounding the consultations of Proteus and Teiresias in an underlying myth concerned with initiation (p. 101). The possibility that the description of the preparatory actions, disguise, and encounter with Proteus reflect initiatory practices concurs with Nagler's interpretation of both the consultations of Menelaos with Proteus and Odysseus with Teiresias. He posits a myth that originally was concerned with "the initiation of the hero into the cult service of the god" (p. 101). Although I do not believe the Proteus episode yields evidence for cult service to the prophet, it is possible to see an underlying ritual involving animal transformation. The isolation of the men on the island of Pharos, their foraging for food, their disguise in animal skins, their lying in pits and being scented with ambrosia, and their successful mastery of Proteus, who in so many respects resembles a shaman, all combine in a form that echoes the type of ritual that prepares young men for admission to war and hunting societies in which the acquisition of the characteristics of certain animals is desirable and necessary.
- 25) In European folktales seals take on human shape. O'Nolan (below, note 27) 13 mentions examples from European folklore in which a seal becomes a mermaid by laying aside its skin. The mermaid is in the

power of whoever possesses the discarded skin. Often fishermen in possession of a skin will marry its owner and have children by her until the "wife" discovers her real skin and slips back into the sea. The rhetorical question in the *Odyssey* passage perhaps indicates a similar folkloric belief now lost to us. The bed/lair ties in with the theme of sleep and death and its opposite, the gradual rebirth and reawakening of Odysseus, as well as of other Achaeans who, like Menelaos, are finally restored to their homeland. For the symbolic death and rebirth of Odysseus, see R. M. Newton, *The Rebirth of Odysseus*, GRBS 25, 1984, 5-20. It is interesting to recall that λέχος as used by Achilles and Laertes in *Odyssey* 24 (44; 295), also means a stand for laying out the dead. The lion simile carries the sinister implication that the bed which the suitors hope to occupy will in fact become their death bed.

- 26) Above, note 3.
- 27) The links between Helen and Egypt, and in particular Proteus, perhaps reveal an acquaintance with the story in Hdt. 2.112-17 in which Proteus is a king of Egypt in power at Memphis when Helen and Paris were blown off course and forced to land along the coast. They were brought before Proteus, who decided to send Paris back to Troy but to keep Helen and her Spartan treasures. S. West (above, note 2) 320f. and on δ 355ff. discusses the interest in Egypt implied by this passage and some of the geographical difficulties presented by the text. For a discussion of Proteus in Homer and other authors, see K. O'Nolan, *The Proteus Legend*, *Hermes* 88, 1960, 1-19.
- 28) H. P. Foley, *Reverse Similes' and Sex Roles in the Odyssey*, *Arethusa* 11, 1978, 14-21; cf. S. Murnaghan (above, note 10) 43-46.
- 29) Cf. Eustathius 1518 on δ 791. On the apparent incongruity of this simile, see Fränkel (above note 15) 70.
- 30) R. Schmiel (above, note 3) 464 and *passim*.
- 31) A. Schnapp-Gourbeillon (above, note 5) discusses the internal and external transformations of warriors, especially of Diomedes in *Iliad* 5 and in the *Doloneia*.
- 32) See J. Griffin, *The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer*, *JHS* 97, 1977, 90-98. R. Kannicht, *Poetry and Art: Homer and the Monuments Afresh*, CA 1, 1982, 79 and Plate 3, figs. 6 and 6a, in a plausible reconstruction of a scene of Peleus capturing Thetis as a fish-woman indicates one artist's response to poetic descriptions of theriomorphosis. For metamorphoses in art, especially of sea-monsters, see E. T. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek art and Poetry*, Berkeley, Los Angeles, and London 1979, 188ff. and 250f., notes 11, 12, 15, 18, cf. W. Burkert, on the *Héllos Géron*, in *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, Los Angeles, and London 1979, 95f.; 185, n. 13.
- 33) On possible evidence for initiation practices in the Proteus episode, see above, note 24.
- 34) F. D. Dirlmeier, *Die Vogelgestalt homerischen Götter* = SB Heidelberg 1967, 2, challenges the majority view that gods in Homer are capable of assuming the form of birds. In agreement with Heyne's remarks on H 58 (C.G. Heyne, *Iliad, Homeri Carmina V*, Leipzig 1802). Dirlmeier argues that all examples of possible bird epiphanies are to be taken no differently from any other types of short similes. Hartmut Erbse, *Homerische Götter in Vogelgestalt*, *Hermes* 108, 1980, 259-73, has reexamined the evidence for transformations of divinities into human as well as bird and other animal forms and has now shown, I believe conclusively, that the poet has degraded actual theriomorphosis of divinities into a masquerade behind which the god or goddess hides so as to conceal his or her identity. "Der Dichter hat die Tiergestalt, Residuum einer älteren, aber im archaischen Griechenland noch immer lebendigen Form der Gottesvorstellung, zur blossen Maske gewissermassen degradiert, deren Wahl dem Ermessen des jeweiligen Gottes unterliegt" (p. 273). See also H. Bannert, *Zur Vogelgestalt der Götter bei Homer*, *WS* 91, 1978, 29-43, and P. Pucci, *Les figures de la méis dans l'«Odyssee»*, *MHTIS* 1, 1986, 24-25 on the problem of distinguishing between metaphor and metamorphosis. Erbse's theory that bird epiphanies are the residue of theriomorphosis accords with the interpretation (e.g., G.S. Kirk, *The Songs of Homer*, Cambridge 1962, 35) that animal-related epithets for divinities (e.g., βοῶπις for Hera, γλαυκῶπις for Athene) are vestiges of Mycenaean-Minoan religious conceptions or artistic representations of the divinities concerned in animal forms.

NOTE SULLA TRADIZIONE INDIRETTA DELL'ANTIGONE,
DEL *FILOTTETE* E DELLE *TRACHINIE* DI SOFOCLE*

I reperti papiracei e le citazioni antiche mostrano che, già nell'ambito della greicità, «per autori molto letti ogni esemplare rappresentava in qualche modo un'edizione particolare, cioè una miscela ogni volta variamente graduata di varianti preesistenti, genuine e spurie. Già nell'antichità era cominciato il processo di contaminazione, di conguagliamento fra tradizioni diverse»: non si può quindi ricostruire, per mezzo del confronto e della valutazione dei soli dati della *recensio*, il testo originale di un'antica opera letteraria, se non se ne conoscono le vicende successive alla pubblicazione, per secoli e secoli, fino ai testimoni conservati.

Prezioso, peraltro, rimane il contributo della tradizione indiretta, i cui dati, se talora si rivelano di scarsa o nessuna attendibilità, sono viceversa indispensabili «quando essi si riferiscano a versi di sospetta autenticità, di testo incerto o di interpretazione non chiara»².

Riportiamo, qui, una serie di passi dell'*Antigone*, del *Filottete* e delle *Trachinie*, in cui il materiale documentario reperito si è rivelato essenziale per la costituzione e l'esegesi del testo sofocleo, consentendo, in certi casi, il recupero della lezione originaria.

Dei due ultimi drammi, poi, sono indicati alcuni luoghi, in cui detto materiale, sicuramente utilizzabile, è taciuto o erroneamente citato nelle edizioni più accreditate³, oppure, se non utilizzato, offre tuttavia una variante di valore, che spesso ha diviso gli studiosi.

Ant. 100-03 ἄκτις ἀελίου, τὸ κάλ-
 λιστον ἑπταπύλω φανέν
 Θήβῃ τῶν προτέρων φάος,
 ἐφάνθησ ποτ',

100 ἀελίοιο L^{pc} S A U Y

An. Ox. III 400.23 Cramer: ἀκτις ἀελίου παρὰ Σοφοκλεῖ.

Eust. 161.17: ἀκτις ἀελίου παρὰ Σοφοκλεῖ.

Jul. Or. 4.132c: ἀκτις ἀελίου.

Dopo il dialogo tra Ismene e Antigone, entra il Coro, formato da dodici vecchi Tebani, che rivolgono un'enfatica invocazione al 'raggio di sole, la più bella luce apparsa a Tebe dalle sette porte'⁴.

ἀκτις ἀελίου è reminiscenza di Pind. *Pae.* 9.1, *Hyporch.* 4.1 ἀκτις ἀελίου, τί [...] ἔθηκας; e ricorre in Eur. *Med.* 1218 ἰὼ γὰρ τε καὶ παμφαῖς ἀκτις ἀελίου. La prima stesura di L presenta ἀελίου, dorico, in luogo dell'epico ἡελίου, con α lungo come di consueto⁵, che compare nel lemma del-

lo scolio, corretto poi in ἀελίοιο. Questa lezione, fornita anche da S A U Y e preferita da Bothe, è certo accettabile, tuttavia l'uso del genitivo in -οιο nella tragedia è piuttosto raro e qui richiederebbe, *metri causa*, l'espunzione di τό, che vale viceversa a conferire enfasi a κάλλιστον, secondo un uso consueto, cf. ρ 415 οὐ μὲν μοι δοκέεις ὁ κάκιστος Ἀχαιῶν, Pl. *Hipp.* 289b οὐχ ἡ καλλίστη παρθένος αἰσχροῖα φανεῖται.

τό potrebbe anche essere riferito a φανέν e si avrebbe allora una soluzione analoga a Pl. *Prt.* 337c ὃ ἄνδρες [...] οἱ παρόντες e Thuc. 4. 10.1 ἄνδρες οἱ ξυναράμενοι, se pure, nei casi in cui un vocativo sia seguito da un nome o da un participio con articolo, questo viene di norma direttamente connesso con il vocativo. Lo scoliasta, nel proporre la seconda soluzione, aggira l'ostacolo parafrasando ὃ τῆς ἀκτίνοσ τοῦ ἡλίου φῶσ, τὸ φανέν κτλ.

In realtà, il tono enfatico dell'allocuzione, in cui «das Wonnegefühl des Chors malt sich einmal in der Häufung ἀκτίσ ἀελίου, τὸ κάλλιστον φάοσ, ἀμέρασ βλέφαρον, sodann in der Parenchysis φανέν φάοσ, ἐφάνθησ ποτέ»⁶ e «der prendige Gruß an die Sonne im vorliegenden Fall nicht ohne Wahn ist»⁷, induce a preferire ἀκτίσ ἀελίου, τὸ κάλλιστον, concordemente attestato dalle fonti come ὃν τὸ κάλλιστον ὁ ποτε ἐφάνη.

Ant. 223-24 ἀναξ, ἐρῶ μὲν οὐχ ὄπωσ τάχοσ ὕπο
δύσπνοσ ἰκάνω κοῦφοσ ἐξάρασ πόδα.

223 τάχοσ] σπουδῆσ Aristot. *Rhet.* 1415b 20

Anon. in *Rh.* 1415b 20 (*Comm. in Arist. Graeca XXI* (II) 234.5): ἀναξ, ἐρῶ μὲν οὐχί τοιοῦτον ὕπο σπουδῆσ ὃν, ἦτοι ἀξιοσ ὃν σπουδῆσ, μόνον οὐχί λέγων ὡσ οὐ δεῖ σε θροηθῆναι (θροηθῆναι β man. rec., V: βοηθῆναι κ) οὐδὲ γάρ ὁ μέλλω ἐρεῖν φοβερόν ἐστί (ἐστί V: ἐρεῖν κ). ὁ δὲ φησὶ 'περισσόν ἐστί τὸ φροϊμιάζεσθαί σε: τί γάρ, φησίν, ὀργίζη;'. ὁ ἀγγελοσ λέγει πρὸσ τὸν Κρέοντα ὡσ τῆσ Ἀντιγόνησ θαψάσησ τὸ σῶμα τοῦ Πολυνείκοσ τοῦ ἀδελφοῦ αὐτῆσ: δύσπνοσ ἰκάνω κοῦφοσ ἐξάρασ πόδα.

Anon. in *Rh.* 1415b 20 (*Comm. in Arist. Graeca XXI* (II) 328.12): ἀναξ, ἐρῶ μὲν οὐχί ὄπωσ τάχοσ ὕπο δύσπνοσ ἰκάνω κοῦφοσ ἐξάρασ πόδα.

Arist. *Rh.* 1415b 20: ἀναξ, ἐρῶ μὲν οὐχί ὄπωσ σπουδῆσ ὕπο, τί φροϊμιάζη; (τί φροϊμιάζη om. γρ. Σ).

La guardia, che ha scoperto il tentativo di dare sepoltura⁸ al morto Polinice, si presenta a Creonte e «Signore — esclama — non dirò che arrivo ansante per la rapidità, per aver sollevato svelto il piede».

La lezione dei codici, τάχοσ ὕπο, è generalmente accolta dagli editori, ma Pearson — e con lui Paduano —, confortato dalla testimonianza di Aristotele, che cita il passo come esempio di φροϊμιον⁹ con funzione apo-

tropaica, sceglie σπουδῆς, e la sua scelta è condivisa da Müller e da Long¹⁰. Quest'ultimo afferma che «Unvermittelt kommt etwas Großes und Unbegreifliches auf Kreon und den Chor zu. Deswegen ist σπουδῆς ὕπο aus der Nebenüberlieferung (Ar. *Rhet.* 1415b 20) aufzunehmen. σπουδῆ kann die Eile heißen wie τάχος; aber darüber hinaus kann es heißen, daß man etwas ernst nimmt». Lo studioso, riscontrando delle analogie di carattere eminentemente psicologico-situazionale con *Phil.* 1223 σὺν σπουδῇ ταχύς e con *OT* 778 σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἄξια, conclude: «Wer will leugnen, daß es auch an unserer Stelle eine starke objective Ironie ist, wenn der Wächter das Ungeheure nicht ernst nahm und nicht außer Atem kam deswegen?»¹¹.

Senza dubbio la voce σπουδῆ implica semanticamente un coinvolgimento emozionale, un sentimento di responsabile partecipazione, che manca in τάχος: vale infatti «*zeal, pains, trouble, effort*» (LSJ), cf. Aesch. *Sept.* 585 σῆς ὑπὸ σπουδῆς; «*esteem, regard for a person*» (LSJ), cf. Xen. *Smp.* 1.6 πάνυ πολλῆς σπουδῆς ἄξιος; e ancora «*earnestness*» (LSJ), per cui σπουδῆν ἔχειν, ποιεῖσθαι equivale a σπουδάζειν. Ora, proprio questi valori sembrano qui scarsamente indicati. Come si evince dai successivi versi 437-40, per l'aristocratico Sofocle, la guardia «è il pover'uomo del popolo che, pur sentendo pietà per Antigone, nel suo egoismo ingenuo, nella sua meschina paura per la vita e nel suo servilismo verso il Signore, si trova in netto contrasto con il mondo in cui vive Antigone»¹²: risulta quindi scarsamente appropriata una scelta terminologica che accentui la capacità di responsabilizzazione del personaggio, non coinvolto nel problema etico-politico che la tragedia sviluppa.

La lezione dei codici appare dunque libera da obiezioni e la sostituzione decisamente «unwarrantable»¹³.

Ant. 241-42 εὐ γε στοχάζῃ κάποφάργνυσαι κύκλω
 τὸ πρᾶγμα· δηλοῖς δ' ὥς τι σημανῶν νέον.

241 εὐ γε στιχίῳ aut anon. ante A. D. 1888 (vide Housman, *Class. Rev.* 39, 1925, 77) aut Pearson, praeeunte Seyffert (στοχίῳ) τί φοριμιάζῃ Bergk ex Aristot. *Rhet.* 1415b 20 | κάποφάργνυσαι Dindorf

Arist. *Rh.* 1415b 20: ἀναξ, ἐρῶ μὲν οὐχὶ δπως σπουδῆς ὕπο, τί φοριμιάζῃ; (τί φοριμιάζῃ om. γρ. Σ).

Creonte, con manifesta impazienza, esorta il φύλαξ a tagliar corto ai preamboli e a comunicargli una buona volta quanto, evidentemente, ha da dirgli.

στοχάζῃ è lezione unanime dei codici, ma la sua interpretazione è incerta. στοχάζομαι, usato assolutamente, vale «*make guesses, feel one's way*»

(LSJ) e non sembra adattarsi bene al contesto. Numerose quindi le soluzioni proposte dagli editori, quali στιχάζει (Hartung), σκεπάζει (Emper), στεγάζει (Jacobs), στοχίζει (Seyffert), στιχίζη (Pearson o, secondo Housman¹⁴, «nescioquis ante 1888»). Altri accettano la *lectio tradita*: tra questi, Jebb legge εὖ γε στοχάζει κάποφράγνυσαι κύκλω τὸ πρᾶγμα, traduce «thou hast a shrewd eye for thy mark; well dost thou fence thyself round against the blame» e spiega «yes, you take your aim well, and seek to fence yourself round against the charge». Ritiene infatti che le metafore di carattere militare espresse da στοχάζει e ἀποφράγνυσαι debbano essere armonizzate in un'unica immagine «as of an archer shooting from covert»¹⁵. Secondo tale ipotesi, l'accezione di στοχάζεσθαι sarebbe qui affine a Pl. La. 178b στοχαζόμενοι τοῦ συμβουλευομένου ἄλλα λέγουσι παρὰ τὴν αὐτῶν δόξαν e Plb. 6.16 ὀφείλουσι δὲ αἰεὶ ποιεῖν οἱ δῆμαρχοι τὸ δοκοῦν τῷ δήμῳ καὶ μάλιστα στοχάζεσθαι τῆς τούτου βουλήσεως, e suggerirebbe l'idea «of a designing person whose elaborate preamble covers a secret aim»¹⁶.

Schneidewin, che già accoglieva la lezione dei codici, sosteneva peraltro: «In seiner gewöhnlichen Bedeutung 'auf einen Punkt hinzielen, nach etwas trachten, auf etwas rathen' kann στοχάζεσθαι hier nicht stehen, da ihm ein Object fehlt, wodurch man erklären könnte 'du richtest deine Entschuldigungen gut aufs Ziel'», pur ammettendo che poteva trattarsi di un *verbum militare* o *venaticum* «entlehnt vom Aufstellen der Netze in einer Reihe (στόχος, στοχάς), oder vom Errichten von Pallisaden»¹⁷.

Per Kamerbeek, che attribuisce a στοχάζομαι il significato di «set a row of poles with nets»¹⁸ to drive the game into», ἀποφράγνυσαι, «fence off», continuerebbe la «hunting-metaphor» e τὸ πρᾶγμα rappresenterebbe il tratto di terreno «fenced off». Poiché tuttavia «it is not easy to understand the point of the imagery», esclude la possibilità della metafora, rifacendosi al consueto valore di στοχάζεσθαι «to aim at», «to guess at»¹⁹.

Nella molteplicità delle soluzioni intraviste è preziosa, a mio avviso, la testimonianza di Arist. Rh. 1415b 20, dove compare la variante τί φορομιάζη, risolutoria per parecchi studiosi (Bergk, Nauck, Müller, Knox; εὖ φορομιάζει Wecklein).

προομιιάζομαι, in tragedia φορομιάζομαι, presente in Aristotele e nella prosa più tarda, significa «make a prelude, preamble or preface» (LSJ), cf. Aesch. Ag. 1354, Xen. Mem. 4.2.5, Pl. Lg. 723c, Arist. Rh. 1416b 33. Con accusativo vale «say by way of preface, premise» (LSJ), cf. Eur. IT 1162 τί φορομιάζη νεοχμόν;, Pl. La. 179a (cf. Thphr. Char. Praef. 4) περι οὐ τοσαῦτα προομιιάζομαι, Aesch. Eum. 20 τούτους φορομιάζομαι θεούς («begin by invoking them», LSJ).

Ora, per l'aristotelico τί φορομιάζη lo scoliasta ci informa: τὸ δὲ τί φορομιάζη τοῦ Κρέοντός ἐστι λέγοντος τί προφέρεις τὰ κύκλω καὶ τὰ ἔξω τῆς ἀποστολῆς· τάχιον οὖν εἶπε τὰ ἐφ' οἷς ἀπεστάλης καὶ μὴ φοβοῦ: ἐ

θύοντες M² Ph Δ).

Σ Αι. 61: ἐλώφησεν] ἐπαύσατο· ἀπὸ τῶν ὑποζυγίων. ὄθεν καὶ τὸ εὐλόφως φέρειν.

Creonte ha appreso che i suoi ordini sono stati disattesi e, rifiutando decisamente l'ipotesi del Coro (278-79 ἀναξ, ἐμοὶ τοὶ μὴ τι καὶ θεήλατον/ τοῦργον τόδ' ἢ ξύννοια βουλεύει πάλαι), attribuisce la trasgressione all'ostilità di nemici ribelli che, tramando da tempo contro di lui e 'scuotendo la testa di nascosto, non tenevano il collo sotto il giogo, secondo giustizia'²⁴.

Colonna²⁵ mette in evidenza che Eustazio, «memoria deceptus», ha fuso insieme due differenti luoghi poetici, e spiega l'errore confrontando le parole del Tessalonicense con lo scolio a K 573a (III 116. 15-16 Erbse) δτι λόφον αὐτὸν νῦν τὸν τένοντα· ἐνθεν καὶ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ (κ 169) καταλοφάδεια ἀντὶ τοῦ κατὰ τὸν τένοντα. L'editore sostiene che il passo dell'*Antigone* è stato contaminato con un «fragmentum [...] novum a Sophoclea quadam fabula depromptum, quod Eustathius in vetusto Homericocommentario invenit et laudavit»²⁶, «quem iambum audire licet: ὑπὸ ζυγῷ <τὸ> νῶτον εὐλόφως φέρειν, siquidem articulum recte restituimus verbo q.e. νῶτον appositum»²⁷.

Tale affermazione non sembra affatto condivisibile, viceversa appare più probabile l'influenza di Eur. *fr.* 175 N² ὅστις δὲ πρὸς τὸ πίπτον εὐλόφως φέρει/τὸν δαίμον', οὗτος ἤσσόν ἐστ' ἀνόλβιος, e, forse, di Lyc. 776 εὐλόφω νάτω φέρειν, già vista da Jebb²⁸.

L'immagine è allusiva ai cavalli «bearing the yoke evenly or fairly, as Donaldson thought. See the use of δίκαιος in Xen. *Cyr.* 2.2.26 οὔτε γὰρ ἄρμα δήπου ταχὺ γένοιτ' ἂν βραδέων ἵππων ἐνότων οὔτε δίκαιον ἀδίκων συνεζευγμένων»²⁹. λόφος, di norma, è usato per le bestie da soma; riferito ad esseri umani, ricorre solo in K 573 κνήμας τε ἰδὲ λόφον ἀμφὶ τε μηρούς³⁰.

Alcuni editori e commentatori prestano fede alla testimonianza di Eustazio e congetturano delle alternative alla *lectio tradita* λόφον δικαίως εἶχον, quali νῶτ' εὐλόφως ἔχοντες (Hartung) e νῶτον δικαίως εἶχον εὐλόφως φέρειν (Nauck). Müller, a sua volta, dichiara: «Es scheint mir unmöglich, sich dieser Fassung νῶτ' εὐλόφως ἔχοντες zu entziehen», e, ribadito che νῶτον è termine più adeguato per designare una parte del corpo umano, conclude: «Offenbar ist λόφον δικαίως aus einer Erläuterung in den Text eingedrungen und hat dann die Korruptel εἶχον nach sich gezogen»³¹. Del tutto degna di Sofocle, al contrario, mi sembra la metafora tramandata dai codici, fortemente icastica.

Analogo discorso si potrebbe fare per κρυφῆ, *lectio tradita*, di contro a σιγῆ, accolto da Meineke sulla scorta della testimonianza plutarchea: κρυφῆ sembra offrire un'ottima sfumatura semantica, sottolineando la paura di Creonte per ciò che è occulto e si dipana nell'ombra, come un'eventuale

congiura ordita ai suoi danni.

È pur vero, peraltro, che «il numero considerevole delle citazioni, tratte da punti diversi dell'opera e riguardanti quasi tutte versi ignorati dalla tradizione indiretta, ci testimonia una notevole familiarità di Plutarco con [...] un dramma, come l'*Antigone* sofoclea, che già nel suo lavoro giovanile *De gloria Atheniensium* (349 A) considerava uno dei più rappresentativi del teatro greco»³².

L'autorità di Plutarco, dunque, avvalora la scelta di σιγή, a prima vista difficilmente conciliabile con ἐρρόθουν (v. 290), ma in realtà ardita anticipazione di σίγ' ἐπέρχεται φάτις (v. 700).

Ant. 318 τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὄπου;

δὲ R S V Zf Zo, Plut. Mor. 509C δαί rell.

Plu. Mor. 509c: ἐν τοῖσιν ὦσιν [sic M (ὦσιν om., sed add. M¹) Na G^{rec} S² n²: ὦσιν (vel ὦσι) τί ψυχὴ (vel ψυχῆ) O (sed τῆ ψυχῆ fuit in Y)] ἢ 'πὶ τῆ ψυχῆ δάκνη; τί δὲ (δαί Z A) ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὄπου; (ὄπου M¹ S: ὀπη M² Π Θ) ὀ (δ N: ὀτι O) δρῶν σ' ἀνιᾶ τὰς φρένας, τὰ δ' ὄτ' ἐγώ.

La guardia, nel tentativo di conciliarsi il favore di Creonte dimostrandogli un vivo interessamento, vuol sapere se il dolore lo 'morda' ἐν τοῖσιν ὦσιν ἢ 'πὶ τῆ ψυχῆ, ma il tiranno, sempre più infastidito per il protrarsi del dialogo, replica: «Perché vuoi definire dov'è la mia pena?».

δαί, affine a δῆ, proprio del parlato e frequente nella commedia, compare solo raramente nella lingua aulica della tragedia³³. Di uso limitato ai composti τί δαί;, πῶς δαί;, vale ad esprimere una domanda formulata con sorpresa o meraviglia, cf. Ar. *Ach.* 764 τί δαί φέρεις;, *Av.* 136 τί δαί σύ;, 1615 τί δαί σὺ φῆς;. Di solito è seguito da un segno di interpunzione, cf. Pl. *Phd.* 61c τί δαί; ἢ δ' δς οὐ φιλόσοφος Εὐηνος;.

δέ, copulativo, ricorre spesso nella locuzione τί δέ;, di norma per richiamare l'attenzione dell'allocutore su altra persona o argomento³⁴.

Kamerbeek, confortato dall'autorità di L e dalla testimonianza di due codici plutarchei (Z A), si dice propenso a condividere la scelta di Wex, Campbell, Wolff-Bellerman, Kuiper — seguiti da Paduano —, che accolgono δαί in questo «fairly colloquial dialogue»³⁵. Una simile definizione non è, a mio avviso, appropriata per il colloquio tra il φύλαξ e Creonte, dato che nei discorsi di quest'ultimo si riscontrano costantemente esempi del linguaggio ornato caratteristico dell'*Aiace* e dell'*Antigone*, arricchito tanto dal frequente ricorso ad espressioni tipiche delle diatribe sofiste, quanto dalla ricerca minuziosa e raffinata di puntuali definizioni³⁶. Qui, in particolare, il verbo ῥυθμίζεις è probabilmente tecnico, desunto dalla terminologia delle discipline matematiche e filosofiche, cf. Arist. *Metaph.* 1075b

12-13 ἐὰν μὴ ῥυθμίση τις, *Ph.* 245b 9 τὸ σχηματιζόμενον καὶ ῥυθμιζόμενον. Else, appunto, fa notare che «ῥυθμός (*i.e.* ῥυσμός) was a term of the atomists for the atoms as shapes; see D.K. *Vors.* 3 (*Index*) 388a 1. There was a treatise of Demokritos περί τῶν διαφερόντων ῥυσμῶν»³⁷.

È del resto poco plausibile che «l'arrogante ed illuministico Creonte, sensibile alla sola ragion di stato, convinto di possedere lui solo la verità (vv. 705 ss.), spregiatore della mantica (vv. 1035 ss.)»³⁸, intenda in qualche misura intavolare un «colloquial dialogue» con la guardia. Il ricorso a δαί, che la glossa triciniana giustifica διὰ τὸ μέτρον, è probabilmente da ascrivere all'intervento di qualche copista, ignaro che talora ῥ iniziale può valere, secondo l'uso omerico, come doppia consonante.

Le 'quotazioni' di δέ, dunque, risultano considerevolmente rafforzate e ne convalidano la scelta, percorsa dalla maggior parte degli editori.

Ant. 627-29

ἄρ' ἀχνύμενος
† τῆς μελλογάμου νύμφης †
τάλιδος ἦκει μόρον Ἀντιγόνης,

628 om. Zo T (νύμφης T^{pl}) νύμφης caret Pollux 3,45

Arcad. 33.6: τάλις· μελλόγαμος.

Eust. 699.24: μελλόνυμφος τάλις.

Eust. 962.56: ἡ παρὰ τῷ τραγικῷ τάλις, τούτέστι μελλόγαμος παρθένος, μελλονύμφη, ἧ καὶ αὐτὴ ταλασίαν ἀσκοῦσα.

Hsch. δ 154 L s.v. δαλίδας (*i.e.* τάλιδας)· τὰς μεμνηστευμένας.

Hsch. τ 85^a S s.v. τάλις (ταλλίς cod.: τάλις *Musurgus*)· ἡ μελλόγαμος παρθένος καὶ κατωνομασμένη τινί, οἱ δὲ γυναῖκα γαμετήν, οἱ δὲ νύμφην.

Phot. s.v. τάλιδος· τῆς μελλογάμου (μεσογάμου cod.)· οὕτως Ἀριστοφάνης.

Poll. 3.45: ὁ δὲ μέλλων γαμεῖν μελλονύμφιος [...] καὶ ἡ μέλλουσα γαμείσθαι μελλονύμφη. βέλτιον δ' ὡς Σοφοκλῆς ὠνόμασεν, τῆς μελλογάμου. ταύτην δὲ καὶ τάλιν καλεῖ, λέγων ἐπὶ τοῦ Αἴμονος· ἄρ' ἀχνύμενος τῆς μελλογάμου τάλιδος ἦκει μόρον (κόρον A) Ἀντιγόνης ἀπάτας (ἀπάτη AII) λεχέων ὑπεραλγῶν.

Zonar. s.v. ταληθά· κοράσιον.

Zonar. s.v. τάλις· ἡ νύμφη.

Il Coro partecipa al profondo dolore di Emone, chiedendo se 'è giunto afflitto per il destino di Antigone, la sposa promessa'.

Il passo è assai controverso per la discordanza dei codici. L, come la maggior parte, tramanda τῆς μελλογάμου νύμφης τάλιδος, Zo T omettono l'intera espressione τῆς μελλογάμου νύμφης, T soprascrive νύμφης come glossa di τάλιδος.

Discorde anche la tradizione indiretta, come traspare chiaramente dalle numerose testimonianze riferite.

Degli editori, alcuni (Pearson, Kamerbeek, Paduano) espungono la locuzione appositiva τῆς μελλογάμου νόμφης, considerata già da Triclinio una superflua specificazione di τάλις, altri (Brunck, Jebb, Schneidewin, Wolff-Bellermann, Colonna) omettono il solo νόμφης, glossema che puntualizza la presente accezione di τάλις, cf. Hsch. s. v., altri ancora (Dawe) si astengono da una scelta definitiva, limitandosi a chiudere tra croci τῆς μελλογάμου νόμφης. Certo, l'intera espressione può essere una glossa di τάλις, voce eolica di uso assai limitato, cf. Call. *Aet.* 3.1.3 αὐτίκα τὴν τάλιν παιδί σὺν ἀμφιθαλεῖ, chiosata dallo scolio: τάλις λέγεται παρ' Αλοεῦσιν ἢ ὀνομασθεῖσά τι νύμφη³⁹.

Müller, tuttavia, afferma che τῆς μελλογάμου τάλιδος costituisce «eine erwünschte Intensivierung; vgl. die Fülle in der Beschreibung der auftretenden Ismene 526-530. Die Hochzeit kann ja auch nahe bevorstehen (vgl. μελλόνυμφος scil. οἶκος *Tr.* 207: das Haus soll heute gleichsam wieder ein Hochzeithaus sein)»⁴⁰.

Le considerazioni dello studioso mi sembrano convincenti e condivisibili. Nel passo viene evidenziata dal Coro un'ulteriore colpa di Creonte, l'aver cioè reso vana la promessa di matrimonio e l'imminenza delle nozze tra Antigone ed Emone, violando così, ancora una volta, le sacre leggi dell'οἶκος⁴¹. L'opportunità della specificazione τῆς μελλογάμου è ribadita dalla funzione dell'articolo, fortemente deittico. Metricamente, poi, il monometro anapestico τῆς μελλογάμου, tutt'altro che isolato, cf. 380 πατρὸς Οἰδιπόδα e 529 ῥέθος αἰσχύνει, consente l'ottima sequenza νέατον γέννημ' ἄρ' ἀχνύμενος / τῆς μελλογάμου / τάλιδος ἤκει μόρον Ἀντιγόνης (dim. anap. + monom. anap. + dim. anap.), avvalorando l'espunzione di νόμφης⁴².

Ant. 710-11 ἄλλ' ἄνδρα, κεί τις ἢ σοφός, τὸ μανθάνειν
 πόλλ' αἰσχρὸν οὐδὲν καὶ τὸ μὴ τείνειν ἄγαν.

710 κῆν A U Y | ἦ] εἰ L S V Zc ἦν R

Thom. Mag. 131.5: εἰ δὲ Σοφοκλῆς λέγει ἐν Ἀντιγόνη· κεί τις (κ' εἰ τις La B: εἴ τις A Lb) ἦ (εἰ B) σοφός, ἠνάγκασται διὰ τὸ μέτρον.

Emone tenta di indurre alla saggezza Creonte e lo esorta a prestare ascolto alle molte voci di riprovazione e di denuncia, che serpeggiano tra la popolazione e condannano il suo empio comportamento, ricordandogli che 'non è disonorante per un uomo, se anche saggio, l'imparare molto'.

Il verso 710 offre un significativo esempio del ruolo svolto dalla tradizione indiretta nella costituzione dei testi antichi. La lezione κεί τις ἢ σοφός, concordemente accolta dagli editori, è attestata da Tommaso Magistro, di contro alle soluzioni, poco o nient'affatto attendibili (εἰ di L S V Zc è vox

nihili), tramandate dai codici.

Il passo implica una considerazione di carattere generale, di cui si vuole sottolineare l'eventualità, non l'irrealtà: l'imperfetto di R sembra pertanto inaccettabile, salvo che non si voglia attribuire ad Emone una pessimistica riflessione sull'impossibilità dell'umana saggezza, del tutto improbabile nel contesto.

Un discorso diverso si impone, invece, per il congiuntivo, assai congruo. La reggenza di εἰ⁴³, consueta nell'epica, non frequente nella tragedia, cf. OT 198 εἰ [...] ἀφῆ, 874 εἰ [...] ὑπερπλησθῆ, OC 1443 εἰ στερηθῶ, di uso rarissimo nella prosa classica, cf. Thuc. 6.21 εἰ ξυστῶσιν αἱ πόλεις e Pl. Lg. 761c εἰ τί που ἄλλος ἢ τέμενος ἀφειμένον ἦ, gode, nel passo in questione, di ottime credenziali, e soddisfa pienamente le esigenze del metro, come rileva lo stesso Tommaso Magistro.

Ant. 1080-82 ἔχθρα δὲ πᾶσαι συνταράσσονται πόλεις
δῶν σπαράγματ' ἢ κύνες καθήγισαν
ἢ θῆρες, ἢ τις πτηνὸς οἰωνός,

1081 καθήγισαν V^{ac} Zc: cf. Hesych. s.v. καθαγίσω καθήγισαν V^{pc} tell.

Hsch. κ 72 L s.v. καθαγίσω· συντελέσω. καὶ καθιερόσω. παρὰ δὲ Σοφοκλεῖ ἐκ τῶν ἐναντίων ἐπὶ τῶν μαινουσῶν <κυνῶν> τέτακται.

Sulla scorta di Wunder⁴⁴, Müller giudica i versi 1080-83 «funktionslos in der Rede und im Stück»⁴⁵ e afferma: «Es geht also nicht der leiseste Hinweis diesen Versen voraus, auf den sie sich als auf ihre sachliche Voraussetzung stützen können. Ebensowenig folgt ihnen irgend etwas im Stück», concludendo: «Daraus folgt, daß die vier Verse ein Fremdkörper in dieser Rede sind, und dann sind sie's auch im Stück»⁴⁶.

Analoga scelta opera Paduano: «Atetizzo questi versi, come già Ellendt, Wunder, e in tempi più recenti G. Müller. Nulla autorizza a credere che, nell'orizzonte drammatico dell'*Antigone*, venga negata sepoltura, oltre che a Polinice, ai suoi alleati argivi». A suo avviso, infatti, «i due miti sono varianti alternative della stessa saga e la loro sutura non è possibile se non a posteriori»⁴⁷.

Di diverso parere gli altri studiosi, in particolare Jebb, che ritiene assai congrua la predizione di Tiresia, proprio perché «having foretold a domestic sorrow for the father, he now foreshadows a public danger for the king»⁴⁸, cosa, del resto, già sostenuta da Hermann, sulla scia di Erfurdt: «Recte videtur Erfurdtius animadvertisse, Epigonorum bellum significari. Nam ob maledicta Creontis indignatus Tiresias, id quod ipse proximis versibus fatetur, domesticis malis etiam publica addit»⁴⁹.

Al verso 1081, i codici tramandano sia καθήγισαν sia καθήγισαν.

Jebb, come già Bothe e Wolff, e, successivamente, Pearson e Dain, sceglie καθήγγισαν, e non tanto per ragioni semantiche — καθαγίζω e καθαγγίζω, qui, non sono lontani tra di loro, per quanto concerne il significato⁵⁰ —, quanto piuttosto perché «L's καθήγγισαν = 'hallowed' them, in the sense of, 'gave burial rites to them'» gli sembra preferibile («on two grounds: (a) its primary sense lends force to the grim irony: (b) the funereal sense of καθαγίζω has only post-classical evidence»⁵¹).

A mio avviso, invece, è da privilegiare la glossa di Esichio, che chiosa καθαγίζω con καθιερώω, e da prestar fede allo scoliasta che legge καθήγγισαν· μετὰ ἄγους ἐκόμισαν.

καθαγίζω, propriamente «*devote, dedicate*» (LSJ), cf. Hdt. 1.86 ἀκροθίνια [...] καταγγεῖν θεῶν ὄτεω δὴ, genericamente «*burn*» (LSJ), cf. Hdt. 1.202 καταγγιζομένου τοῦ καρποῦ, e particolarmente «*burn a dead body*» (LSJ), cf. Plu. *Ant.* 14 τὸ σῶμα τοῦ Καίσαρος ἐν ἀγορᾷ καθαγίσει, con il valore traslato di 'dedicare' qualcosa agli dei ipoctonii mediante il fuoco funebre, comparirebbe qui nell'eccezione bene illustrata da Soph. *El.* 1487 s. πρόθεσ / ταφεῦσιν, ὧν τόνδ' εἰκός ἐστι τυγχάνειν e dalla celebre metafora di Gorgia, cf. *apud.* Longin. *περὶ ὕψους* 3.2 γῦπες ἔμψυχοι τάφοι. Questo, d'altronde, è quanto sostiene Boeckh: «Καθαγίζειν heißt weihen, und auf Todte angewandt die Bestattungsehren erweisen; diese Bedeutung hat es auch hier mit sarkastischer Bitterkeit: deren zerrissenen Gliedern Hunde die Bestattungsehren geben». Lo studioso fa inoltre rilevare come «bei den Baktrern gab es κύνας ἐνταφιαστάς, welchen die Greise und Siechen zum Fraß gegeben wurden (Strab. XI. S. 517), so daß Hunde deren Gräber waren»⁵².

Bene dunque Schneidewin parla di «sarkastische Bezeichnung der Entweihung der Leichen, denen Meschen die Bestattungsehren schuldig sind»⁵³. Ironia analoga e altrettanto pungente è espressa da Enn. *Ann.* 142 *volturu' crudeli condebat membra sepulcro*, Lucr. 5.990 ss. *unus enim tum quisque magis deprensus eorum / pabula viva feris praebebat dentibus haustus / et nemora ac montis gemitu silvasque replebat, / viva videns vivo sepeliri viscera busto.*

Ant. 1126-29 σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε
 λιγνύς, ἔνθα Κωρύκται
 στείχουσι νόμφαι Βακχίδες,

1129 νόμφαι στείχουσι codd.: corr. Meineke

Hsch. σ 1882 S s.v. στίχουσι· βαδίζουσι, πορεύονται.

Nel quinto stasimo il Coro celebra la lungamente attesa ed auspicata ammissione di Creonte δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους ἄριστον

ἤ σφύζοντα τὸν βίον τελεῖν (1114-15), invocando a protezione della città il dio Bacco, che ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέρωσ δπωπε λιγνύς, 'dove avanzano le ninfe Coricee, a Bacco devote'.

Lectio tradita è στείχουσι, da στείχω, verbo aulico, frequente nell'epica, nella lirica e nella tragedia in genere, in Sofocle e nell'*Antigone* in particolare, cf. 10 πρὸς τοὺς φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά, 186 τὴν ἄτην [...] στείχουσαν ἄστοις, 808 τὰν νεάταν ὁδὸν στείχουσαν, qui tutavia *contra metrum*.

Gli editori per lo più accolgono la correzione di Meineke che, invertendo l'ordine delle parole, legge στείχουσι Νύμφαι, ma Dindorf, sulla scorta del citato Esichio⁵⁴, congettura Νύμφαι στίχουσι, reintegrando così la breve in sede pari⁵⁵. Avremmo quindi 1117 γένος, κλυτὰν δς ἀμφέπεις (υ - υ - υ - υ - υ - dim. giamb.) = 1129 Νύμφαι στίχουσι Βακχίδες (- - υ - υ - υ - υ - dim. giamb.): affascinante soluzione, a mio avviso decisamente preferibile.

La forma στίχω sarebbe qui *hapax* nell'ambito della tragedia⁵⁶.

Ant. 1146-48 ἰὼ πῦρ πνειόντων
 χοράγ' ἄστρων, νυχίων
 φθεγμάτων ἐπίσκοπε,

1146 πνεόντων codd.: corr. Brunck

Eust. 514.46: διὸ καὶ ὁ ζηλοτῆς Ὅμηρου Σοφοκλῆς πυρπνόα τὰ ἄστρα δοξάζει, ἔνθα τὸν Διόνυσον κατὰ τινα μυστικὸν λῆρον πῦρ πνεόντων κορηγὸν ἀστέρων φησίν.

Prosegue la lunga invocazione del Coro, che invita Bacco 'corego delle stelle spiranti fuoco' a venire con passo purificatore lungo le falde del Parnaso καὶ νῦν, ὡς βιαίως ἔχεται / πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου (1140-41).

Il luogo presenta notevoli difficoltà di carattere metrico. La testimonianza di Eustazio si allinea con la *traditio* nel leggere al 1146 πνεόντων, voce che determina l'incoerenza di responsione con il verso 1137 della strofe, costituito da due molossi. Parecchi studiosi sono intervenuti sul testo, correggendo variamente il 1137, allo scopo di mantenere la breve di πνεόντων. Così Dindorf ha congetturato τὰν ἔκπαγλα τιμᾶς ὑπὲρ πασῶν πόλεων, Blaydes τὰν ἐξ ἀπασῶν ὑπερτιμᾶς πόλεων, Wecklein «proposed (*Ars Soph. em.* p. 76) τὰν ἔκπαγλα τιμᾶς ὑπερτιμᾶς πόλεων, but in his ed. (1874) has πασῶν instead of τιμᾶς»⁵⁷.

In realtà, giusto quanto afferma Jebb, «there is no reason, metrical or other, for suspecting the MS reading here»⁵⁸.

Al v. 1146 Brunck corregge il tradito πνεόντων con l'epico πνειόντων, rispettando così rigorosamente la responsione metrica (1137 = 1146

— — — — —), e certo non farebbe meraviglia se Sofocle, innegabilmente ζηλοτής Ὀμήρου, per le esigenze del metro fosse ricorso alla forma tipica dell'epos, peraltro non frequente in tragedia⁵⁹. Fraenkel, tuttavia, osserva: «It is one thing to assume that Aeschylus used καταπνεύει in dactyls of the epic type and another to introduce πνεύειν into tragic passages where there is no such justification». Dopo aver contestato il ricorso alla forma πνει- in Aesch. *Cho.* 621 πνέονθ' ἄ κυνόφρων ὄπνῳ (gliconeo) e in Eur. *IA* 578 μιμήματα πνέων (probabilmente docmio), Fraenkel conclude: «A more difficult case is S. *Ant.* 1146; here we might straight away accept Brunck's πνειόντων, were it not for the general obscurity of the metre in this ode (see Wilamowitz, *Verkunst*, 123) and the presence of several corruption in the text»⁶⁰.

Per mantenere la *lectio tradita*, confermata da Eustazio, si potrebbe ipotizzare, forse, una respensione impura tra molosso e baccheo, nella scansione: 1137 τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς (— — — — — 2 molossi) = 1146 ἰὼ πῦρ πνεόντων (— — — — — molosso + baccheo). La rarità di tale alternanza⁶¹, tuttavia, suscita parecchie perplessità.

Ant. 1167 ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν.

1167 habent Athenaeus et Eustathius, om. codd., sed οὐ νομίζω ζῆν ἐκείνον τὸν ἄνδρα, ὃν ἂν προδῶσιν αἱ ἡδοναί ΣΛ

Ath. 7.280b-c: τὰς γὰρ ἡδονὰς ὅταν προδῶσιν ἄνδρες, οὐ τίθημι' ἐγὼ ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν. πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα καὶ ζῆ τύραννον σχῆμι' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς (τᾶλλα λέγω καπνοῦς σκιᾶς A) οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.

Ath. 12.547c: τὰς γὰρ ἡδονὰς ὅταν προδῶσιν ἄνδρες, οὐ τίθημι' ἐγὼ ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν. πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα καὶ ζῆ τύραννον σχῆμι' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.

Eust. 957.18: τὰς γὰρ ἡδονὰς ὅταν προδῶσιν ἄνδρα οὐ τίθημι' ἐγώ. πλούτει τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα καὶ τὰ ἐξῆς. ἐν τούτοις γὰρ μετὰ τὸ, οὐ τίθημι' ἐγώ, ἔχουσι τὰ ἀκριβῆ ἀντίγραφα τὸ, ζῆν τοῦτον, ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν. Σ *Ant.* 1165 (272.8-10 Parag.): αἱ γὰρ ἡδοναί ὅταν προδῶσιν ἄνδρα, οὐ τίθημι' ἐγὼ ζῆν τοῦτον ἀλλ' ἔμψυχον ἠγοῦμαι νεκρόν.

È questo un eclatante esempio del prezioso contributo offerto, talora, all'indagine filologica dal materiale documentario della tradizione indiretta: il verso 1167, altrimenti sconosciuto, ci è noto grazie alle testimonianze di Ateneo e di Eustazio, nonché dello scolio⁶².

Phil. 265-67

ἀγρία
νόσφ καταφθίνοντα, τῆς ἀνδροφθόρου
πληγέντ' ἐχίδνης ἀγρίω χάραγματι

267 φοινίω Schneidewin: cf. Eustath. Opusc. 324,60

Eust. Opusc. 324.60: ἀλλ' ὁμως οὐτε τὸ τῆς τροφῆς τοῦτον ἐλύπει δυσπόριστον, οὐτε τὸ στατὸν ὕδωρ, οὐτε τὸ τῆς ἐχίδνης φόνιον χάραγμα.

Filottete, rivelando la propria identità a Neottolema, si presenta come colui che οἱ δισσοὶ στρατηγοὶ χά Κεφαλλήνων ἀναξ 'abbandonarono ignobilmente in solitudine a consumarsi di feroce (ἀγρίω) malattia, piagato dal feroce (ἀγρίω) morso di micidiale vipera'.

I codici concordemente danno ἀγρίω, mantenuto da Dindorf, Jebb, Dain, Webster, Kamerbeek, Paduano e Colonna; viceversa, Eustazio parla del τῆς ἐχίδνης φόνιον χάραγμα, da cui il φοινίω di Schneidewin, accolto da Campbell e Pearson.

Riferito a cose, circostanze, etc., ἀγριος vale «*cruel, harsh*» (LSJ), φοίνιος «*bloody, murderous*» (LSJ). Fin qui, dunque, i due aggettivi, pur nella differenza semantica, sostanzialmente si equivalgono, e nulla autorizza un intervento nel testo di fronte alla lezione concorde dei codici: ἀγρίω è «picked up» dal verso 265, così come ξρημον 269 da ξρημον 265 e ὤχονθ' 273 da ὤχοντ' 269⁶³.

Tuttavia la lezione di Eustazio non può essere messa semplicemente da parte, ed anzi sembra preferibile. Campbell la accoglie «not because the tautology of ἀγρία... ἀγρίω is impossible⁶⁴, but because φοινίω is the more appropriate epithet, and ἀγρίω with ἀγρία preceding is a natural corruption»⁶⁵. All'esempio citato da Campbell, Tr. 770-71 εἶτα φοινίας / [...] ἐχίδνης ἰδς ὡς ἐδαίνυτο, in cui la vipera è detta appunto φοινία⁶⁶, aggiungerei il metaforico Aesch. Ag. 1164 πέπληγμα [...] δῆγματι φοινίω.

Phil. 436-37

πόλεμος οὐδέν' ἄνδρ' ἐκὼν
αἰρεῖ πονηρόν, ἀλλὰ τοὺς χρηστοὺς αἰεῖ.

437 αἰρεῖ Zo, Suda 2,178,13 αἰρεῖ K V αἰρεῖ rell.

An. Par. IV 103.7 Cramer: αἰρεῖ· φονεύει, ἀναιρεῖ, Σοφοκλῆς· πόλεμος γὰρ οὐδέν' ἄνδρα αἰρεῖ πονηρόν, ἀλλὰ τοὺς χρηστοὺς αἰεῖ.

Suid. al 296 A (II 178.13): πόλεμος γὰς οὐδέν' ἄνδρ' ἐκὼν αἰρεῖ πονηρόν, ἀλλὰ τοὺς χρηστοὺς αἰεῖ.

Zonar. s.v. αἰρεῖ· φονεύει, ἀναιρεῖ. Σοφοκλῆς· πόλεμος γὰρ οὐδέν' ἄνδρα ἐκὼν αἰρεῖ πονηρόν, ἀλλὰ τοὺς χρηστοὺς αἰεῖ.

‘La guerra sceglie di portar via non i malvagi, ma i migliori sempre’.
αἰρεῖ, indubbiamente genuino, è accolto dagli editori, benché αἰρεῖ sia tramandato dai codici più autorevoli. Ma la lezione di Zo (*Vatic. Palat. gr.* 287) è sostenuta dalla *Suda* e trova conferma negli *Anecdota Parisina* e in Zonara, dove, nonostante lo spirito dolce su αἰ-, l’accento e la chiosa φονεύει, ἀναιρεῖ avvalorano la scelta.

Phil. 446 ἐπει οὐδέν πω κακῶν γ’ ἀπόλετο,

οὐδέν πω rec. οὐπω Zg T οὐδέπω rell. | κακόν codd.: corr. Wakefield
| πῶς (ὡς GM πρὸς F) οὐδέν κακὸν ἀπόλετο *Suda* 4,12,5

Suid. π 107 A (IV 12.5): πῶς (AS: ὡς GM: πρὸς F) οὐδέν κακὸν (om. G) ἀπόλετο. ἀλλ’ εὖ περιστέλλουσιν αὐτὰ (αὐτὸ A) δαίμονες καὶ πῶς τὰ μὲν πανούργα καὶ παλιντριβῆ χείρουσ’ ἀναστρέφοντες, ἐξ ἕδου, τὰ δὲ δίκαια καὶ (om. G) χρηστ’ ἀποστέλλουσ’ (ἀπεγγέλλουσ’ G: ἀπαγγέλλουσ’ B) αἰεί.

Gli editori, in genere, accogliendo οὐδέν πω, lo riferiscono alla *Suda*: soltanto Dawe chiarisce in apparato come stanno effettivamente le cose.

Phil. 498-99 ὡς εἰκός, οἶμαι, τοῦμόν ἐν σμικρῷ μέρος
ποιούμενοι τὸν οἴκαδ’ ἤπειγον στόλον

498 μέρεις A μέρει fort. G^{ac}

Suid. δ 590 A (II 59.25): ἀλλ’ ἦ τεθνήκασ’, ἦ τὰ τῶν διακόνων, ὡς εἰκός οἶμαι, τοῦμόν ἐν σμικρῷ μέρος ποιούμενοι (ποιούμενος GI), τὸν οἴκαδ’ ἤπειγον στόλον.
Suid. σ 1130 A (IV 436.27): τοῦμόν ἐν σμικρῷ μέρος ποιούμενοι τὸν οἴκαδ’ ἤπειγον στόλον.

Pearson legge μέρει, attribuendolo alla *Suda* s.v. διάκονος (II 59.25) e Kamerbeek — come del resto Paduano — non nota l’errore. Viceversa la *Suda*, sia s.v. διάκονος sia s.v. στόλος (IV 436.27), ha μέρος. Corretto l’apparato di Colonna, meno quello di Dawe, che omette la fonte indiretta.

Phil. 684 δς οὔτι ῥέξας οὔτιν’, οὔτι νοσφίσας,

οὔτι ῥέξας οὔτιν’ Bergk οὔτ’ ἔρξας (vel οὔθ’ ἔρξας) τιν’ (τι Zg) codd. οὔτε
τι ῥέξας Eustathius 763,2 οὔτι² Schneidewin οὔτε codd. | vide Jackson,
Marginalia Scaenica, 110-112

Eust. 763.2: οὔτε τι ῥέξας.

Dopo aver detto con rapidi tratti della punizione subita da Issione, il Coro afferma di non conoscere nessun altro che abbia trovato destino più avverso di costui (τοῦδ' si riferisce ovviamente a Filottete), il quale 'senza aver fatto del male ad alcuno né averlo defraudato'⁶⁷ va incontro a morte tanto indegna.

'Fare del male a qualcuno' è in greco ἔρδειν ο ῥέζειν τί τινα, dove la natura del male è generalmente specificata da κακά ο κακῶς.

Gli editori si sono sbizzarriti per trovare il τι retto da ἔρξας che gli dia un senso, perché, se «ἔρδειν τινά τι can mean 'to do a wrong to a man'; ἔρδειν τινά, without τι, could not possibly mean it»⁶⁸. Schneidewin, perciò, congetturò οὔτι νοσφίσας in sostituzione dell'οὔτε νοσφίσας dei codici, spiegando che il τι, necessario per dare il senso richiesto a ἔρξας τιν', è preso a prestito dal τι di οὔτι νοσφίσας, il quale, a sua volta, prenderebbe a prestito τινα da ἔρξας, di modo che risulterebbe un'equazione di tal genere: οὔτ' ἔρξας τιν', οὔτι νοσφίσας = οὔτ' ἔρξας τινά τι, οὔτε νοσφίσας τινά τι. L'intera operazione, giudicata «not so much incredible as unimaginable», è stata decisamente confutata da Jackson: «here [...] ἔρξας can no more borrow τι from the second of the disjunctive clauses than it could borrow its ας from νοσφίσας»⁶⁹.

Il problema sarebbe di difficile soluzione, se questo verso fosse attestato soltanto dalla tradizione diretta; invece, per nostra fortuna, Eustazio nel luogo citato così commenta le parole di Fenice τῆ πιθόμην καὶ ἔρεξα (I 453): 'Ὀμηρικὸν δέ τι καὶ παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Φιλοκίτη τὸ 'οὔτε τι ῥέξας', κακὸν δηλαδὴ· οὕτω γὰρ νοεῖται, εἰ καὶ παντελῶς ἐκεῖ σιωπᾶται τὸ ῥεχθέν.

Tuttavia proprio questo commento, che integra nel nostro passo quel τι di cui abbiamo bisogno, è stato preso da Jebb come una prova che Eustazio, citando il verso di Sofocle, ha commesso un errore o una svista «since, if his text of our verse had really contained τι, he could not have said, σιωπᾶται τὸ ῥεχθέν»⁷⁰. Viceversa, mi pare che proprio Jebb incorra a questo proposito in una svista, quando riferisce le ultime tre parole a τι e non a κακὸν: Eustazio intende dire che Sofocle imita Omero nell'uso di ῥέζειν τι col valore di 'fare qualcosa di male' (κακὸν δηλαδὴ), e questo concetto è chiaro anche se la natura di questo qualcosa è taciuta, cioè se non è specificato 'il male'.

La strada sembrerebbe ora aperta alla soluzione finale sulla base della testimonianza di Eustazio: ὅς οὔτε τι ῥέξας τιν', οὔτε νοσφίσας. Sfortunatamente, però, a questo punto pare nascere l'obiezione maggiore, perché l'uso di ῥέζω nella tragedia è diverso da quello degli altri verbi che cominciano per ῥ-: non solo ῥέζω non raddoppia ρ nell'aoristo, cf. OC 539, Eur. Andr. 837, El. 1226, Med. 1292, contrariamente a quanto avviene in Omero, cf. I 536, K 49, ma, quando è preceduto da vocale breve, quest'ultima resta breve⁷¹, cf. Aesch. Cho. 316, Eum. 788, Sept. 104, Eur. Alc. 263,

Soph. *Phil.* 1191 (anche se in questo caso τί ρέξοντες; ἀλλόκοτος Dawe scandisce — — — — — dimetro coriambico B).

Per questo motivo Jackson, tenendo presente la tradizione indiretta, propone δς οὔτι ρέξας <οὔτιν' >, οὔτι νοσφίσας, che si discosta di poco dalla congettura di Bergk δς οὔτι ρέξας οὔτιν', οὔτε νοσφίσας, e afferma: «It avoids at least my predecessor's οὐ... οὔτε, and supplies a complete explanation of the loss of οὔτιν' and the consequent insertion of τιν'»⁷². La proposta di Jackson, che risulta essere la somma delle proposte di Bergk e di Schneidewin, è accolta da Dawe.

A mio avviso, la congettura di Jackson è decisamente buona, tuttavia si potrebbe addirittura accogliere il testo fornitoci da Eustazio: se è vero, infatti, che τὶ prima di ρέξω è normalmente scandito breve, è altrettanto vero che Eustazio, come del resto Jackson stesso puntualizza, «had access to 'ἀκριβῆ ἀντίγραφα' of Sophocles; he consulted them when it seemed advisable, as is shown by his discussion (957.15) of the text of *Ant.* 1165-68»⁷³. Sono dunque d'accordo con Reeve, seguito da Kamerbeek, il quale dà più importanza all'autorità di Eustazio, lettore non così distratto e smemorato come si vorrebbe far credere, che all'obiezione, precedentemente esposta, sull'uso di scandire τὶ ρέζειν nella tragedia⁷⁴.

Il verso risulta dunque un trimetro giambico e in accordo con esso deve essere modificato il 699 dell'antistrofe, più corto di un piede. Jackson, dopo ἐμπέσοι, supplisce πόθος⁷⁵, così da mantenere l'infinito ἐλεῖν al verso 700, altrimenti non retto da nulla e proprio per questo modificato da Turnèbe in ἐλών, peraltro «an alteration not highly probable in itself, and difficult here because the participle was much the natural word for the copyst to expect»⁷⁶.

L'emendazione πόθος, tuttavia, non soddisfa appieno: «essa implica un abrupto cambio di referente (dall'ipotetico isolano a Filottete) o, altrimenti, l'incongruo riferimento del πόθος all'ἔγχωρος»⁷⁷. È inoltre logico pensare ad αἱμάς come unico possibile soggetto di ἐμπέσοι⁷⁸: ritengo perciò di poter integrare, dopo ἐμπέσοι, ποτέ, che restituisce il trimetro giambico.

L'ultimo problema, a questo punto, riguarderebbe il verso 700 φορβάδος ἔκ τε γὰς ἐλεῖν, variamente corretto dagli editori: ἔκ γαίας (Dindorf), ἔκ τὶ γὰς (Hartung e successivamente, ma indipendentemente, Page)⁷⁹. Decisive, al riguardo, le considerazioni di Ferrari: «Io credo che il testo sia sano e che il τε tràdito connetta i due periodi incentrati rispettivamente su ἦν 691 e su εἶπε 701: τε, anziché δέ, in quanto viene sottolineato, piuttosto che il contrasto con l'eventualità negata dal v. 691 in poi, il parallelismo con αὐτὸς ἦν πρόσουρος: τε, pertanto, nel senso non raro in Sofocle (cf. *O.R.*, 40, *Tr.*, 462, e cf. Ellendt-Genthe, *Lexicon*, s.v. 718), di *sic igitur*»⁸⁰: Filottete non aveva accanto a sé nessuno che lenisse con miti erbe il caldo flusso di sangue, εἶ τις ἐμπέσοι ποτέ; e perciò (τε) doveva stri-

sciare qua e là a coglierle (ἐλεῖν). Occorre dunque, con il Ferrari, leggere εἶρπεν, eliminando il δ' emendato da Hermann in sostituzione del γάρ dei codici, decisamente *contra metrum*.

In conclusione: 683-85 δς οὔτε τι βρέξας τιν', οὔτε νοσφίσας, / ἄλλ' ἴσος ἐν γ' ἴσοις ἀνήρ / ὄλλυθ' ὦδ' ἀναξίως = 699-701 κατευνάσειεν, εἴ τις ἐμπέσοι ποτέ· / φορβάδος ἔκ τε γὰς ἐλεῖν / εἶρπεν ἄλλοτ' ἀλλαχᾶ (dim. giamb. / dim. coriamb. A / Iecizio).

Phil. 827-30 Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, Ὕπνε δ' ἀλγέων,
εὐαῆς ἡμῖν ἔλθοις, εὐαίων,
εὐαίων, ὦναξ·

Eust. 1500.34: καὶ παρὰ Σοφοκλεῖ εὐαῆς ὕπνος.
Hsch. ε 6683 L s.v. εὐαῆς (εὐαδες H)· εὑπνουν.
Hsch. ε 6811 L s.v. εὐδέξ· εὑπνουν, εὐήμεμον⁸¹.

«Sonno di dolore ignaro, sonno ignaro d'affanni, con alito soave vieni a noi benefico, benefico, signore» — canta il Coro mentre Filottete sta per cedere al sopore dopo l'ennesimo attacco del suo male.

Del tutto carente, qui, l'apparato di Dawe, che presuppone l'accordo dei codici sulla lezione εὐαῆς (ma G offre la variante εὐμένης, non εὐμένης come vuole Pearson) e l'assenza di testimonianze indirette.

Hermann, sulla base della glossa di Esichio ε 6683 L, mutò εὐαῆς in εὐαῆς, accolto poi da parecchi editori, tra cui Jebb e Kamerbeek, che giustificano il vocativo al posto del nominativo come attrazione del vocativo ὕπνε del verso precedente⁸²: resta da vedere se esso non comporti problemi di natura metrica.

A εὐαῆς ἡμῖν ἔλθοις — — — — — corrisponde nell'antistrofe (844) ὦν δ' ἄν ἀμείβῃ μ' αὐθις — — — — —. Campbell preferisce mantenere εὐαῆς e modificare il verso 844 in ὦν δ' ἄν ἀμείβῃ μ' αὐθις⁸³. Dawe, accogliendo nello stesso στίχος il primo εὐαίων e integrando παῖ nel verso 844, legge εὐαῆς ἡμῖν ἔλθοις εὐαίων — — — — — = 844 ὦν δ' ἄν ἀμείβῃ μ' αὐθις, <παῖ>, βαιάν μοι — — — — — (dime-tro docmiaco). Jebb, viceversa, accetta εὐαῆς con α breve = ὦν δ' ἄν ἀμ- e così giustifica:

the short α in εὐαῆς has caused perplexity. Certainly elsewhere we find *ā* (Hes. *Op.* 597 χῶρῳ ἐν εὐαεῖ, μ 289 Ζεφύροιο δὺσαέος). But on the other hand *ā* occurs in other Homeric forms from the same root ἀη-, ἀητον, ἀητο, ἀηναι, ἀήμεναι, ἀήμενος, ἀῆται. Thus, even though *ā* was usual in εὐαῆς, general epic associations would have made easy for Sophocles to use εὐαῆς where metrical convenience required it⁸⁴.

Più o meno lo stesso dice Kamerbeek⁸⁵. Entrambi possono aver ragione, ma si deve aggiungere un'altra considerazione. Il verso 844 ὦν δ' ἔν ἀμείβῃ μ' αὐθις — — — — —, che viene inteso da Jebb come una tripodia dattilica e da Webster come coriambo + molosso⁸⁶, altro non è che il dimetro dodecasemo che Gentili chiama aristofanio con fine impura, di cui v'è esempio in *El.* 129 ὦ γενέθλα γενναίων⁸⁷. Ma «dimetri di dodici tempi [...] erano sentiti ritmicamente equivalenti a dimetri che superano i dodici tempi primi [...] ossia a dimetri che potremmo chiamare 'ampliati'»⁸⁸: questo è appunto il caso del verso 828⁸⁹.

Phil. 945

ὡς ἄνδρ' ἑλών ἰσχυρὸν ἐκ βίας μ' ἄγει,

ἑλών Zg, Suda 3,14,3 ἑλών μ' L G R ἑλών μ' rell. | βίας μ' L Q Zg,
Suda βίας rell., Suda cod. A

Suid. κ 165 A (III 14.3): ὡς ἄνδρ' (ἄνδρες F) ἑλών ἰσχυρὸν ἐκ βίας μ' (μ' om. A) ἄγει· οὐκ οἶδεν αἰρων νεκρὸν ἢ καπνοῦ σκιάν, εἰδῶλον ἄλλως κτλ.

Filottete, cui Neottolema ha sottratto le armi e più non risponde, dedica alla selvaggia natura che lo circonda il suo lamento: «E come avesse un forte in suo potere, a forza mi sospinge, inconsapevole d'uccidere un già morto, un'ombra fatta di fumo, od un fantasma addirittura»⁹⁰.

Tutti i codici, tranne Zg (*Flor. Laur.* 32,2) danno μ' dopo ἑλών. Jebb acutamente toglie ogni dubbio: «Here, as elsewhere, a true accent in L points to the remedy for a false reading; *i.e.*, the first μ' should be deleted. L has not ἑλών μ', as has been reported: but the accent on ὦ is little more than a dot, — as it is also on ἰσχυρὸν in this v., and repeatedly elsewhere»⁹¹. Cioè, l'accento grave su ἑλών seguito da enclitica in L G R dimostra che il primo μ' è penetrato nel testo indebitamente, 'attratto' dal μ' successivo: gli altri codici avrebbero poi rimediato all'errore mutando in acuto l'accento di ἑλών e espungendo il secondo μ'.

Non è dunque da accogliere ἑλών μ' ...βίας μ' e neppure ἑλών μ' ...βίας ἄγει, come fa il Pearson, bensì la lettura del codice Zg, che trova sicura conferma in quella della *Suda*.

Phil. 1321-23

σὺ δ' ἠγρίωσαι, κοῦτε σύμβουλον δέχη,
ἔάν τε νουθετῆ τις εὐνοία λέγων,
στυγεῖς, πολέμιον δυσμενῆ θ' ἠγοούμενος.

1322 εὐνοία A U Y Zg, T s.l. εὐνοίαν V Zo εὐνοίαν σοι rell. εὔσοιαν
Schneidewin.

Suid. η 74 A (II 551.10): σὺ δ' ἠγγρίωσαι κοῦτε (κοῦ τῆς M) σύμβουλον δέχτη, ἐάν τε νουθετῆ τις εὐνοία λέγων (om. V), στυγεῖς πολέμιον δυσμενῆ θ' ἠγοούμενος.

εὐνοία è la lezione accolta da quasi tutti gli editori, che tuttavia, eccezion fatta per Colonna, non registrano in apparato la testimonianza della *Suda*.

Tr. 12-13

ἄλλοτ' ἀνδρείω κύτει

βούπρωρος,

κύτει βούπρωρος Strabo 10,458 (cf. Philostr. iun. Imag. p. 12,5 ed. Schenkl: βούπρωρα πρόσωπα): τύπῳ βούκρανος codd. Sophoclis

Str. 10.458: μνηστήρ γάρ ἦν μοι ποταμός, Ἀχελῶον λέγω, ὃς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήτει πατρός, φοιτῶν ἐναργῆς ταυρός, ἄλλοτ' αἰόλος δράκων ἑλικτός, ἄλλοτ' ἀνδρείω κύτει βούπρωρος.

Deianira, descrivendo il pretendente alla sua mano, Acheloo, afferma ch'egli veniva ἐν τρισὶν μορφαῖσιν: come toro, come drago oppure ἀνδρείω τύπῳ βούκρανος 'con figura umana e cranio di bue'.

La variante offerta da Strabone κύτει βούπρωρος ha trovato una larga schiera di seguaci fra gli editori. Per Jebb si tratta di «a human figure, with human face, and a shaggy beard, but with the forehead, horns, and ears of an ox»⁹². Secondo Campbell «κύτει, 'case', or 'trunk', agrees better with the picturesque quaintness of the whole description than τύπῳ, 'general outline'»; inoltre «the reading τύπῳ βούκρανος, although upheld by the MSS, appears to be a prosaic substitute, perhaps originating in a early gloss»⁹³. Per Longo «τύπῳ βούκρανος appare, se non "a prosaic substitute" (Cpb), certo *lectio facilior*»⁹⁴. Di avviso contrario Kamerbeek, il quale, dopo aver fatto notare che il Pap. Ox. 1805 non ci aiuta se non per τύπῳ, che risulterebbe più probabile di κύτει, si richiama alle motivazioni offerte da Mazon contro la lettura di Strabone:

κύτος = 'trunk' or 'torso' as contrasted with the head, τύπος = 'form', 'shape' (not implying any contrast but referring to the body as a whole). Now Achelou's beard indicates that his head is partly human, whereas βούπρωρος means 'with the face of an ox' cf. ἀντίπρωρα 223, καλλιπρωρος Aesch. *Sept.* 533, *Ag.* 235. His forehead is a bull's, since he has horns; so βούκρανος ('with a bull's skull', κρανίον) seems to be a better word than βούπρωρος⁹⁵.

Anche Colonna accetta la lezione dei codici, ma fonda, discutibilmente, la sua scelta su criteri estetici: «mihi equidem verba κύτει et βούπρωρος histrioni cuidam Musae non ignaro potius quam Sophocli tribuenda videntur»⁹⁶.

In conclusione, non ci sono motivazioni sufficienti per giudicare genuina una lezione piuttosto che l'altra: entrambe possono essere varianti d'autore, come sostengono Mazon e Kamerbeek, oppure «la duplice lezione potrebbe nascere anche dal raffronto di due formule analoghe. Per l'espressione, cf. Emped. B 61 βουγενῆ ἀνδρόπρωρα ...ἀνδροφυῆ βούκρανα, Pap. Ox. 2369.2 ἐκβουτυποῦται»⁹⁷.

Tr. 127-28 ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς
ἐπέβαλε θνατοῖς Κρονίδας·

128 ἐπέβαλε U Zg T et Suda 1,327,1 ἐπέβαλλε rell.

Suid. a 3619 A (I 327.1): οὐκ ἀποτρύειν ἐλπίδα τὴν ἀγαθὴν χρῆναι σε, ἀνάληγτα γὰρ οὐδ' ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς ἐπέβαλε θνητοῖσι Ζεὺς.

ἐπέβαλε non si discute: ἐπέβαλλε «is not only metrically but also syntactically impossible»⁹⁸ ed è scartato dagli editori, che discutono, caso mai, sul valore da dare all'aoristo: gnomico («usually imposes») per Kamerbeek, equivalente ad un perfetto, trattandosi di una legge eterna, per Jebb. ἐπέβαλε è dato non solo dai codici U Zg T, ma anche dalla *Suda*: e questo non sempre è detto nelle edizioni critiche.

Tr. 602-03 ὄπως φέρης μοι τόνδε ταναῦφῃ πέπλον
δώρημ' ἐκείνω τάνδρι τῆς ἑμῆς χερρός.

602 ταναῦφῃ Wunder γ' εὐῶφῃ fere codd.: a supra eu L^s, et γρ. δὲ αὐφῆ, ἀντὶ τοῦ λεπτοῦφῃ ΣΛ εὐαφῆ Eustathius 600, 1; cf. Phavorin. s.v. χιτών: διὰ τὸ λεπτόν· καὶ οὕτως εὐαφῆς

Eust. 600.1: Σοφοκλῆς ἐν Τραχινίαις [...] τὸν Ἡρακλέος χιτῶνα [...] εὐαφῆ πέπλον λέγει.

Hsch. τ 139 S s.v. ταναῦφῃ· λεπτοῦφῃ.

Phot. s.v. ταναῦφῃ· λεπτοῦφῃ.

Suid. τ 72 A (IV 500.24): ταναῦφῃ· λεπτοῦφῃ.

A Lica, che l'esorta a dirgli che cosa deve fare, perché l'indugio è ormai lungo, Deianira porge un peplo fatto con le sue mani, perché lo porti ad Eracle.

I codici danno τόνδε γ' εὐῶφῃ πέπλον, ma quasi tutti gli editori, tranne Campbell, accettano la correzione proposta da Wunder sulla base di Esichio, la *Suda* e Fozio, ταναῦφῃ, con le seguenti motivazioni: 1) il γε «if not impossible, is at least suspicious»⁹⁹, e «rather otiose»¹⁰⁰; 2) esiste una «mysterious variant» (Jebb) αὐφῆ, confermata da un α posto sopra eu in

L, che lo scolio spiega come λεπτούφῃ.

Campbell, viceversa, nel mantenere la *lectio tradita*, precisa che γε si accorda con il σήμαινε di Lica, che εὐύφῃ intensifica il valore del dono per la cura che Deianira vi ha messo nel prepararlo, e non solo che ταναύφῃ non ricorre altrove, ma anche che Esichio — e noi dovremo aggiungere Fozio e la *Suda* —, pur menzionando la parola, non ci lascia in nessun modo intendere che sta citando un passo di Sofocle¹⁰¹. Eppure, la concordanza con lo scolio dovrebbe togliere ogni dubbio!

In conclusione, ταναύφῃ «woven long»¹⁰² (da ταναός e ὑφαίνω), *harpax*, è forse più banale di εὐύφῃ nell'interpretazione che ne dà Campbell, ma è confortato dalla tradizione indiretta. A meno che non si accolga la proposta di Kamerbeek τόνδε τὸν ἀύφῃ¹⁰³ o, meglio, la variante di Eustazio τόνδε γ' εὐαφῃ, che conferirebbe al passo un'ironia tragica: un peplo 'delicato', 'morbido al tatto', ma che soffocherà Eracle nella sua morsa velenosa e diventerà, invece che foriero d'amore, foriero di morte, cf. 758 θανάσιμον πέπλον.

Tr. 742-43

τὸ γὰρ

φανθὲν τίς ἂν δύναιτ' ἂν ἀγένητον ποεῖν;

743 δύναιτ' ἂν anon. δύναιτ' codd. | ἀγένητον L et Suda 4,621,7 ἀγέννητον tell., et Suda FV

Suid. oi 101 A (IV 621.5): οἱμοι, τίν' ἐξήνεγκας, ὦ τέκνον, λόγον, ὃν οὐχ οἶόν τε μὴ τελεσθῆναι· τὸ γὰρ φανθὲν τίς ἂν δύναιτ' ἂν ἀγένητον (ἀγέννητον FV) ποιεῖν (ποεῖν A);

Illo entra in scena sconvolto dal dolore per la perdita del padre e rivolge alla madre parole dure, di odio. Eracle è morto: egli sottolinea la verità della sua affermazione: «chi potrebbe rendere non fatto ciò che si è visto con i propri occhi?»¹⁰⁴.

Tutto indica profonda commozione, il tono e le parole: τίς ἂν δύναιτ' ἂν 'chi, chi mai potrebbe'. La ripetizione di ἂν è normale e serve a conferire enfasi¹⁰⁵, a rendere, qui, la disperata concitazione di Illo; essa è inoltre necessaria *metri causa*.

Soltanto la tradizione indiretta, la *Suda* in questo caso, ci ha conservato la giusta lezione (ma si veda l'apparato di Dawe!).

Quanto ad ἀγένητον¹⁰⁶, non c'è alcun dubbio, cf. Pl. *Lg.* 934a οὐ γὰρ τὸ γεγονὸς ἀγένητον ἔσται ποτέ, *Prt.* 324b οὐ γὰρ ἂν τό γε πραχθὲν ἀγένητον θεῖη.

Tr. 788

Λοκρῶν τ' ὄρειοι πρῶνες Εὐβοίας τ' ἄκραι.

τ¹ habet Diog. om. codd. et pap. | ἄκρα Diog. cod. F

D.L. 10.137: δάκνων ἰζών· ἀμφὶ δ' ἔστενον πέτραι, Λοκρῶν τ' ὄρειοι πρόνες
Εὐβοίας τ' ἄκρα.

Il verso è citato da Diogene Laerzio, che legge τ' dopo Λοκρῶν e ἄκρα invece di ἄκραι. Se sembra necessario accogliere il τ', benché esso non appaia nel Pap. Ox. 1805, non altrettanto si può dire per ἄκρα. Jebb precisa al proposito: «ἄκραι [...] This fem. form is usual when, as here, the ref. is to promontories. ἄκρα, the reading of Diogenes Laertius [...] would be rather 'mountain heights'»¹⁰⁷. Se però qui Sofocle doveva usare una parola che non fosse «only a variation on πρόνες»¹⁰⁸, allora fa bene Pearson ad accogliere la variante di Diogene Laerzio — ricordiamo che τὰ ἄκρα τῆς Εὐβοίας ricorre in Hdt. 6.100.

Venezia

Letizia Lanza - Lorenzo Fort

* I passi dell'*Antigone* sono stati trattati da L. Lanza, quelli del *Filottete* e delle *Trachinie* da L. Fort, sulla base dell'edizione *Sophoclis Tragoediae* II. *Trachiniae. Antigone. Philoctetes. Oedipus Coloneus*, iterum ed. R.D. Dawe, Leipzig 1985, di cui si riportano testo e apparato critico.

¹⁾ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952, XVIII.

²⁾ E. Degani, *Osservazioni critico - testuali all'«Oreste» di Euripide*, "Bollettino dell'Accademia Nazionale dei Lincei" 15, 1967, 20. Sul problema dell'origine degli errori comuni a tutta la tradizione medievale, smascherati dai papiri o dalla tradizione indiretta, si vedano le esaustive osservazioni di F. Ferrari, *Ricerche sul testo di Sofocle*, Pisa 1983, 14-18.

³⁾ Si vedano, ad esempio, le lacune segnalate da E. Degani, 19-20 (cf. anche *Improvvisazione e critica del testo*, MCr 3, 1968, 19, n. 1), per la pur attenta e pregevole edizione dell'*Oreste* euripideo di V. Di Benedetto.

⁴⁾ «Die Fülle der Anreden an die Morgensonne (Strahl, Licht; nachher: Auge des goldenen Tages) intensiviert im Bunde mit den Anklagen (κατήχησις) an metrisch markierten Stellen, nämlich φανέν, φάος, ἐφάνθης, den Jubel. Die Häufung von tönenden α - Lauten wirkt hier wie nachher (103 f., 107 und weiterhin mehr als einmal) emphatisch»: così commenta il passo G. Müller, *Sophocles, Antigone*, erläutert und mit einer Einleitung versehen von G. Müller, Heidelberg 1967, 47.

⁵⁾ Cf. *Ant.* 808, OC 1245; talvolta anche con ᾗ, cf. *Tr.* 835, Eur. *Med.* 1252.

⁶⁾ *Sophocles*, erklärt von F. W. Schneidewin, Viertes Bändchen: *Antigone*, Leipzig 1852, 43.

⁷⁾ G. Müller, 47.

⁸⁾ Sul motivo della sepoltura in epoca omerica e post-omerica si veda V. J. Rosivach, *On Creon*, «*Antigo-*

ne» and Not Burying the Dead, *RhM* 76, 1983, 193-211. Sul problema del duplice tentativo di seppellire Polinice, si vedano soprattutto J. L. Rose, *The Problem of the second Burial in Sophocles' «Antigone»*, *CJ* 47, 1952, 219-21; A. O. Hulton, *The Double Burial of the «Antigone»*, *Mnemosyne* 16, 1964, 284-85; M. Mc Call, *Divine and human Action in Sophocles: the two Burials of the «Antigone»*, *JCS* 22, 1972, 103-17; G. F. Held, *Antigone's Dual Motivation for the Double Burial*, *Hermes* 3, 1983, 190-201.

- ⁹⁾ Cf. Arist. *Rh.* 1415b 21 διὸ οἱ δοῦλοι οὐ τὰ ἐρωτώμενα λέγουσι, ἀλλὰ τὰ κύκλω, καὶ προουμιάζονται.
- ¹⁰⁾ Cf. A.C. Pearson, *Some Glosses in the Text of Sophocles*, *CQ* 13, 1919, 121; G. Müller, 69; A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles. A Study of abstract Nouns and poetic Technique*, London 1968, 84.
- ¹¹⁾ G. Müller, 69.
- ¹²⁾ M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie*, Leipzig 1930, trad. it. *La tragedia greca*, Brescia 1961, 218. Per la caratterizzazione umoristica del personaggio si vedano pure *Sophocles, Antigone*, erklärt von G. Wolff, bearbeitet von L. Bellermann, Leipzig - Berlin 1913, 28; H. Weinstock, *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg 1953², 236 e A. A. Long, 84.
- ¹³⁾ *Sophocles, The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose, by R. C. Jebb, Part III: *Antigone*, Cambridge 1900³ (Amsterdam 1971), 52.
- ¹⁴⁾ A. E. Housman, *Pearson's Sophocles*, *CR* 39, 1925, 77.
- ¹⁵⁾ R. C. Jebb, 55.
- ¹⁶⁾ R. C. Jebb, 55. Del tutto alieno da dubbi si dimostra P. Mazon che, confortato dai medesimi testimoni (nonché da Pl. *Lg.* 635a e *Isoc.* 1.50), dichiara: «Il est à peine croyable qu'une expression aussi simple ait pu être déclarée "inexplicable" par nombre de savants [...] Στοχάζεσθαι se dit de l'homme qui cherche à deviner la pensée de son interlocuteur, dans l'intention souvent d'y conformer ensuite ses propos» (*Notes sur Sophocle*, *RPh* 25, 1951, 13).
- ¹⁷⁾ F. W. Scheidewin, 56: a suo avviso, «Dann wäre der Sinn: traun wacker schüttest du dich mit Wall und Zaun gegen die That».
- ¹⁸⁾ Cf. Xen. *Cyr.* 6.8 εἰς δὲ τὸν περιδρομον ἀναπτέω λίθον μακρὸν καὶ μέγαν, ἵνα ἡ ἄρκυς, δταν ἐξη τὸν λαγῶν, μὴ ἀντιεῖναι· στοιχίζετω δὲ μακρά, ὕψηλά, ὅπως ἂν μὴ ὑπερπηδῆ. στοιχάς e στοχασμός ricorrono in Poll. 5.36. Per Jebb (55), tuttavia, στοιχος deriva da una radice στιχ-, invece στόχος, probabilmente, da una distinta radice σταχ- (στάχυς) στεχ-.
- ¹⁹⁾ *The Plays of Sophocles*, by J. C. Kamerbeek. Commentaries. Part III. *The Antigone*, Leiden 1978, 72, e continua: «Your guessing (sc. as to what is in store for you) is quite correct. 'Tu me devines' (Mazon), and so you 'fence the business off from yourself all round' (Campbell)». Propone poi, senza convincenti motivazioni, a mio avviso, una trasposizione di δέ (cf. *OT* 486 ὁ τι λέξω δ' ἄπορῶ, 528 ἐξ ὁμμάτων ὀρθῶν δέ), che assegna a τὸ πρᾶγμα la funzione di oggetto di σημαίνων e ad ἀποφάργνυσαι valore riflessivo («and you are fencing yourself off on all sides»). È nettamente contrario alla lettura di Nauck e Bergk («The reading τί φροουιάζει culled from Arist. *Rhet.* III 1415b 20 has to be discarded»). Le scelte dei vari studiosi vengono analizzate e confutate da M.L. West, *Tragica, III*, *BICS* 26, 1979, 107-08, il quale, optando per la *lectio tradita*, afferma: «What Creon means is that the guard is assiduously blocking off possibilities in advance [...], so as to guide the discussion in the particular direction that suits him».
- ²⁰⁾ R. C. Jebb, 55.
- ²¹⁾ G. Müller, 71.

- 22) B. M. W. Knox, *Sophocles, Antigone*, Gnomon 40, 1968, 757.
- 23) Per quanto attiene a κάποφάργυνοι, *lectio tradita*, corretta opportunamente da Dindorf in κάποφάργυνοι, mi sembrano esaurienti le considerazioni di Müller (71): «Als lautliche Form ziehe ich κάποφάργυνοι vor, weil mir altattisch φάρξας neben φράσσω (Meisterhans, Grammatik der attischen Inschriften², 181) dafür zu sprechen scheint, daß die Metathese des ρ dann und nur dann eintritt, wenn der Guttural am Ende des Stammes hörbar ist».
- 24) La tensione drammatica dell'*Antigone* è accresciuta «by the contrast between a Creon more and more developing his compulsive illusion that he is the object of στάσις, that is, that he has ἐχθροί who are plotting against him in Thebes, and the real situation» (J. H. Kells, *Problems of Interpretation in the «Antigone»*, BICS 10, 1963, 51).
- 25) Cf. A. Colonna, *De novo Sophoclis fragmento*, Sileno 2, 1976, 75-76 (= *Scripta minora*, Brescia 1981, 91-92) e *Sophoclis Fabulae II. Oedipus Tyrannus - Antigone - Trachiniae*, edidit commentario instruit A. Colonna, Torino 1978, *Commentarium ad loc.*
- 26) A. Colonna, *De novo...*, 76.
- 27) A. Colonna, *De novo...*, 75.
- 28) R. C. Jebb, 63. Per altre simili sviste di Eustazio, cf. R. C. Jebb, 250. Si veda poi S.L. Radt, *Ein neues Sophoklesfragment bei Eustathios?*, ICS 6, 1981, 75-81, in part. p. 81, n. 5.
- 29) L. Campbell, *Parallomena Sophoclea. Supplementary Notes on the Text and Interpretation of Sophocles*, London 1907, 11. La metafora del gioco viene puntualmente analizzata da V. Vassia, *Le immagini ricorrenti nei «Persiani» di Eschilo. Struttura e forma linguistica*, in *La polis e il suo teatro*, a cura di E. Corsini, Padova 1986, 51-55.
- 30) Il concetto di sopportazione paziente è espresso con voce derivata da λόφος in Phld. *Mort.* 35 εὐλόφος ὑποφέρειν τι, Dam. *Isid.* 89 εὐλόφος φέρειν; l'opposta idea di impazienza è evidente in Eur. *Tro.* 302-03 κάρτα τοι τοῦλεύθερον / ἐν τοῖς τοιούτοις δυσλόφος φέρει κακά.
- 31) G. Müller, 76-77.
- 32) L. Di Gregorio, *Lettura diretta e utilizzazione di fonti intermedie nelle citazioni plutarchee dei tre grandi tragici*, Aevum 53, 1979, 34.
- 33) δαί è supportato da L in Aesch. *PV* 933 (dove tuttavia sembra preferibile τί δ' ἄν) e *Cho.* 900 (ma Porson ha congetturato giustamente ποῦ δῆ) e ricorre in alcuni passi di Euripide, cf. *Med.* 1012, *Rh.* 275, dove con ogni probabilità va mantenuto.
- 34) Cf. Kühner- Gerth, II 134, 275. Si veda pure *Lexicon Sophocleum*, composuit Fr. Ellendt. Editio altera emendata, curavit H. Genthe, Berolini 1872 [Hildesheim 1965], s.v.
- 35) J. C. Kamerbeek, 81.
- 36) Si vedano le acute osservazioni di A. A. Long, 53, nonché di Wo. Schmid, *Probleme aus der Sophokleischen «Antigone»*, Philologus 62, 1903, 7-12 e di P. J. B. Egger, *Das «Antigone» Problem*, Solothurn 1906, 67 ss.
- 37) G. F. Else, *The Madness of Antigone*, AHAW 1976, 89.
- 38) E. Degani, *Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico*, in *Storia e civiltà dei Greci III*, Milano

1979, 285. Se la critica denigratoria del personaggio di Creonte è portata all'estremo da A. J. A. Waldok, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1951, 123, altri studiosi ne evidenziano le caratteristiche negative e i tratti indubbiamente "tirannici", ad esempio H. Funke, *Κρέων ἄπολις*, A&A 12, 1966, 29-50; G. Cerri, *Il linguaggio politico nel «Prometeo» di Eschilo. Saggio di semantica*, Roma 1975; D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, tratti peraltro recisamente negati da V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, 17 ss., cui l'accettazione del «cliché del Creonte - tiranno appare deviante ai fini di una effettiva comprensione della tragedia» (20). A suo avviso, infatti, è necessario collocare il personaggio in una dimensione più profondamente umana, che ne colga l'isolamento di fronte al proprio dolore, secondo «l'antico, tradizionale filone culturale, che raccontava e non poteva far altro che continuare sempre a raccontare all'uomo del suo destino di infelicità» (29), al di là di ogni messaggio ideologico - politico, in quanto «il problema di una polis giusta o ingiusta, bene o male organizzata, semplicemente non si pone» (28). A detta di Ch. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge (Massachusetts) and London 1981, 167, «The spatial limits of vertical movement are as ambiguous as those of horizontal: the one who is "high in the city" and the one "without city" (*hypsipolis apolis*, 370) may be one and the same or may exchange places. Here again opposites fuse. The absolute division between *apolis* and *hypsipolis* blurs». A suo avviso, infatti, Antigone e Creonte sono entrambi «*hypsipolis* and *apolis*, though in contrasting ways» (168). Di diverso parere E. Degani, *Democrazia ateniese...*, 285, che dichiara: «Il contrasto fra l'*hypsipolis* che opera per il bene della città, attenendosi ai principi sanciti dagli dei, e l'*apolis* che invece la porta alla rovina, sostituendo quei principi con *nó-moi* puramente umani (cfr. vv. 354 s.) è lo stesso motivo dominante del dramma». Sul significato dei due termini si veda G. Bona, *ΥΨΙΠΟΛΙΣ e ΑΠΟΛΙΣ nel primo stasimo dell'«Antigone»*, RFIC 99, 1971, 144, n. 2, nonché G. Raina, *Tipologia ed uso dei neologismi nell'«Antigone» di Sofocle*, *Prometheus* 9, 1983, 41, n. 16.

- 39) Wolff (60) collega τᾶλις a θῆλυς, θάλλω. Jebb (121) a sua volta annota: «Curtius connects τᾶλις with τέρο-τιν, tender; θρόνα, flowers: sanskrit *tár-una-s*, youthful, tender, *tál-urū*, girl, young woman. He supposes the first idea to be that of a plant sprouting or blossoming (cp. θάλοϛ). This at least agrees well with that we know as to the usage of τᾶλις».
- 40) G. Müller, 163.
- 41) Si vedano, al proposito, le osservazioni di V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1978, 86 ss., il quale sostiene come la vicenda di Antigone sia emblematica dell'azione repressiva di un sistema sociale, la cui pressione disgregante si esercita prevalentemente contro i valori specifici delle donne. Antigone è perseguitata soprattutto per la sua competitività nei confronti di un'organizzazione maschio-centrica della società, che trova esasperata personificazione in Creonte. Sulla funzione storica della tragedia si veda pure W. Rösler, *Polis und Tragödie. Funktionsgeschichtliche Betrachtungen zu einer antiken Literaturgattung*, Konstanz 1980, in part. pp. 13 ss.
- 42) Cf. A. Turyn, *Studies in the manuscript Tradition of the Tragedies of Sophocles*, Urbana 1952, 62, n. 55.
- 43) Cf. Kühner-Gerth, II 474.
- 44) *Sophoclis Tragoediae*, recensuit et explanavit E. Wunderus. I. Sect. IV continens *Antigonam*, Gothae et Erfordiae 1835², 127: «At num Sophocles haec canere Tiresiam fecerit, iure mihi videtur dubitari posse. Vere enim Boeckhius monuit, esse in hac praedictione quae neque per se apta neque congrua cum reliquis Tiresiae dictis sint».
- 45) G. Müller, 239.
- 46) G. Müller, 240.
- 47) *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di G. Paduano, Torino 1982, I 118.
- 48) R. C. Jebb, 192.

- 49) *Sophoclis tragoediae septem*, recensuit et brevibus notis instruit I. G.A. Erfurd. Editio nova cum annotationibus et indicibus G. Hermanni, Londini I 1827, 111.
- 50) Non poche perplessità suscita l'interpretazione «contaminarunt», proposta per καθήγγων da Hermann (112), giustamente criticato da Boeckh: «Ist desselben Erklärung von καθαγγίσειν, *contaminare*, und die Art, wie er dieses Umspringen der Bedeutung dieses Wortes in einen entgegengesetzten Begriff erklärt, unhaltbar» (*Des Sophokles Antigone*, hersg. von A. Boeckh. Nebst zwei Abhandlungen über diese Tragödie im ganzen und über einzelne Stellen derselben, Leipzig 1884, 236).
- 51) R. C. Jebb, 192.
- 52) A. Boeckh, 236.
- 53) F. W. Schneidewin, 130.
- 54) Valido sostegno all'ipotesi di Dindorf offrono forse altre glosse esichiane: π 1884 S s.v. περιστ(.)πζαι-περικυκλώσαι, περιελθεῖν. περιελάσαι. ἀπό του στ(ε)χ(ε)ιν e σ 1883 S s.v. στήχουμεν κορευθόμεν, βαδίσουμεν, rispettivamente riferite a δ 277 ed Aesch. *PV* 81.
- 55) Già Arist. *Po.* 1458b 1 osservava che αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀκοκοκαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων possono rendere più elevata l'espressione poetica.
- 56) στήχω ricorre in Hdt. 3.14 e 1.9 (in quest'ultimo passo στήχῃ è *varia lectio*). Sugli *hapax eirēmēna* e le neoformazioni nei tragici, oltre al fondamentale lavoro di D.M. Clay, *A Formal Analysis of the Vocabularies of Aeschylus, Sophocles, Euripides*, Diss. Minneapolis 1957, si veda G. Raina, 36-48, che, come osserva V. Citti, evidenzia «una affinità formale tra gli arricchimenti lessicali di Sofocle e quelli della prosa contemporanea, soprattutto medica, temperata da una ambiguità dissimulata sotto la formalità referenziale» (*Unicismi e neoformazioni nella parodos dell'«Agamemnone»*, in *La polis...*, 19).
- 57) R. C. Jebb, 203.
- 58) R. C. Jebb, 203.
- 59) Altre congetture relative al v. 1146, quali ἰὼ τῶν πύρ πνεόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων (Hermann), ἰὼ πύρνων ἄστρων χοραγῆ καὶ νυχίων (Wolff), ὦ πύρ πνεόντων χοραγῆ καὶ νυχίων (Campbell), sono state debitamente confutate da Jebb, 204-05.
- 60) *Aeschylus, Agamemnon*. Edited with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950, 62, n. 4.
- 61) Cf. B. Gentili, *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze 1951, 159.
- 62) Sul problema degli ἀκριβῆ ἀντίγραφα sofoclei e delle testimonianze scoliastiche rinvio, in particolare, all'ampia e perspicua trattazione di A. Colonna, *De Sophocleo exemplari ab Eustathio adhibito*, "Boll. Acc. Naz. Lincei" 20, 1972, 27-32 (= *Scripta minora*, 79-87), nonché *Sophoclis Fabulae I. Ajax-Electra*, edidit commentario instruit A. Colonna, Torino 1975, *Praef.*, L-LII.
- 63) *Sophocles, Philoctetes*, edited by T. B. L. Webster, Cambridge 1970, 88-89.
- 64) Si veda, in proposito, *The Plays of Sophocles*, by J. C. Kamerbeek. Commentaries. Part VI. *The Philoctetes*, Leiden 1980, 61: «the 'unpleasantness' of the repetition derives from a bias based on a superficial rhetoric rule».
- 65) *Sophocles, The Plays and Fragments*, ed. with English notes and introduction by L. Campbell, Oxford II 1881, 387.

- 66) Lo stesso discorso vale, naturalmente, se si accetta la correzione di Pierson $\phi\acute{o}\iota\nu\omicron\varsigma$.
- 67) Così in base al testo di Dawe, ma per l'esatta accezione di $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\lambda\omega$, cf. *infra*, n. 76.
- 68) *Sophocles, The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose, by R. C. Jebb, Part IV: *Philoctetes*, Cambridge 1890² (Amsterdam 1966), 113.
- 69) J. Jackson, *Marginalia Scaenica*, Oxford 1955, 111.
- 70) R. C. Jebb, 113.
- 71) Non così, naturalmente, in Omero, cf. δ 690, σ 15.
- 72) J. Jackson, 112.
- 73) J. Jackson, 112. Cf. *supra*, n. 62.
- 74) Cf. M. D. Reeve, *Eleven notes*, CR 21, 1971, 325: «so that in a case like this, where probabilities are finely balanced, his authority can reasonably be allowed to tip the scales».
- 75) Rifiutato da T. C. W. Stinton, *Notes on Greek Tragedy*, JHS 97, 1977, 133-36, che, accogliendo parzialmente la lezione fornita da Eustazio, legge $\delta\varsigma$ $\omicron\delta$ $\beta\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ $\tau\iota\nu'$, $\omicron\delta\tau\iota$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$.
- 76) J. Jackson, 113.
- 77) Così F. Ferrari, 54, che accetta la lezione dei codici $\delta\varsigma$ $\omicron\delta\tau'$ $\epsilon\rho\lambda\alpha\varsigma$ $\tau\iota\nu'$, $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$ (ba cr ia) e conseguentemente $\kappa\alpha\tau\epsilon\nu\acute{\alpha}\tau\omicron\sigma\iota\nu$ nell'antistrofe con il secondo α lungo. Stupisce che uno studioso di valore quale Ferrari sia caduto in una svista davvero notevole: egli infatti afferma (53) che dalla variante di Eustazio è derivata «la congettura di Jackson, lodata dal Webster e menzionata in apparato dal Dawe, $\delta\varsigma$ $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\tau\iota$ $\beta\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ $\tau\iota\nu'$, $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$ ». Questa non è congettura di Jackson, il quale, come già detto, propone $\delta\varsigma$ $\omicron\delta\tau\iota$ $\beta\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ < $\omicron\delta\tau\iota\nu'$ >, $\omicron\delta\tau\iota$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$, bensì è suggerita da Reeve, 325, («Grammar would be mended, and justice done to Eustathius, by $\delta\varsigma$ $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\tau\iota$ $\beta\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$ $\tau\iota\nu'$, $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$ »), per il quale, tuttavia, «the best solution might [...] be $\delta\varsigma$ < $\omicron\delta\delta\acute{\epsilon}\nu$ > $\omicron\delta\tau'$ $\epsilon\rho\lambda\alpha\varsigma$ $\tau\iota\nu'$ $\omicron\delta\tau\epsilon$ $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\sigma\alpha\varsigma$ » (325, n. 5). Quanto all'interpretazione, proposta da Ferrari, di $\nu\sigma\phi\acute{\iota}\lambda\omega$ nel senso di «uccidere», è molto plausibile e rende non necessaria la congettura $\omicron\delta\tau\iota$ di Schneidewin.
- 78) $\delta\mu\pi\acute{\iota}\kappa\tau\omega$ (cf. *Tr.* 1253, *Thuc.* 2.48.2, 49.1) è «termine tecnico atto a designare l'insorgenza di un attacco acuto» (Ferrari, 54), «quite common in medicine: *Hp. Aër.* 7; *Aph.* 4.46; 4.80; *Morb. Sacr.* 20» (H. W. Miller, *Medical Terminology in Tragedy*, *TAPhA* 75, 1944, 165; cf. anche Long, 134, n. 73). Come ben ha già fatto rilevare Stinton, del resto, $\kappa\acute{o}\theta\omicron\varsigma$ poco si addice a fare da soggetto a $\delta\mu\pi\acute{\epsilon}\sigma\sigma\iota$, perché «the 'onset' of a desire to gather healing herbs [...] would be a sad anti-climax after the real attack» (134). A detta di R. D. Dawe, *Miscellanea Critica*, *CPh* 83, 1988, 107, «a desire for a cure does not "fall on" a man suffering pain; it is a natural concomitant of that pain. Nor does a $\alpha\upsilon\mu\acute{\alpha}\varsigma$ bubbling up from a wound "fall on" him [...] Either $\sigma\alpha\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ or $\sigma\kappa\alpha\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ would suit, the former having a slight paleographic advantage if it follows $-\sigma\iota\nu$ and precedes $\epsilon\tau\iota\varsigma$ ».
- 79) $\acute{\epsilon}\kappa$ $\gamma\alpha\iota\alpha\varsigma$ è recisamente confutato da D. L. Page, *Sophocles, Philoctetes*, *PCPhS* 6, 1960, 52: «Dimeters of this kind, choriambic + iambic, exist in great number: in all Greek poetry there are, I believe, not more than ten exceptions to the rule that the form is - - - - - not - - - - - . Of these exceptions [...] only three occur in Tragedy. $\acute{\epsilon}\kappa$ $\gamma\alpha\iota\alpha\varsigma$ here creates combination too rare to be admissible by way of conjecture». A sua volta l' $\acute{\epsilon}\kappa$ $\tau\iota$ $\gamma\acute{\alpha}\varsigma$ di Page, accolto poi da Webster, Dawe e Kamerbeek, è con validi argomenti respinto da Ferrari, 55.
- 80) Ferrari, 55.

- 81) Cf. *Sophoclis Fabulae* III. Philoctetes-Oedipus Coloneus. Indices, ed. commentario instruxit A. Colonna, Torino 1983, *Apparatus criticus ad loc.*: «Latte [...] recte glossam [...] 6811 variam esse lectionem statuit propter A et Δ litteras inter se confusas».
- 82) Cf. R. C. Jebb, 134; J. C. Kamerbeek, 119. Altri esempi di tale costruzione sono offerti da Jebb: *Phil.* 760 δούστης [...] φανείς, Theoc. 17.66 δλβια κῶρε γένουο, Call. *fr.* 213 ἀντι γὰρ ἐκλήθης Ἴμβραος Παρθενίου, Tib. 1.7.53 *venias hodiernae*.
- 83) Cf. L. Campbell, *Paralipomena*..., 218. È da rilevare la confusione esistente tra l'apparato di Jebb e il commento di Campbell. Dice Jebb (135): «Hermann altered εἰαῖς to εἰαῖς (a dactyl, = 844 ὄν δ' ἄν ἄμ-). Seyffert, accepting εἰαῖς, makes the α long, and in 844 reads ὄν ἄν δ' ἄμειβη». Campbell, in piena contraddizione, afferma: «I still prefer εἰαῖς with Seyffert, and in 844 would read ὄν δ' ἄν κἀμειβη, with Hermann». Hermann, del resto, propone due soluzioni: 829 εἰαῖς = 844 ὄν δ' ἄν κἀμ- (- - -) oppure 829 εἰαῖς = 844 ὄν δ' ἄν ἄμ (- - -).
- 84) R. C. Jebb, 135.
- 85) Cf. J. C. Kamerbeek, 119-20.
- 86) R. C. Jebb, XLVII ss. (*Metrical Analysis*); T.B.L. Webster, 120.
- 87) Cf. B. Gentili, 31.
- 88) B. Gentili, 18 s.
- 89) B. Gentili, 17.
- 90) Trad. G. Lombardo Radice, in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di C. Diano, Firenze 1970, 339.
- 91) R. C. Jebb, 153.
- 92) *Sophocles, The Plays and Fragments*, with critical notes, commentary, and translation in English prose, by R. C. Jebb, Part V: *Trachiniae*, Cambridge 1892 (Amsterdam 1962), 8.
- 93) Campbell, *The Plays*..., 246. Che si tratti di glossa lo giudica difficile O. Longo, *Commento linguistico alle «Trachinie» di Sofocle*, Padova 1968, 28.
- 94) O. Longo, 28.
- 95) *The Plays of Sophocles*, by J. C. Kamerbeek. Commentaries. Part II. *The Trachiniae*, Leiden 1959, 33; cf. P. Mazon, 7.
- 96) A. Colonna, *Fabulae I, Praef.*, XLVII, n. 1.
- 97) O. Longo, 28-29.
- 98) J. C. Kamerbeek, 55.
- 99) R. C. Jebb, 94.
- 100) J. C. Kamerbeek, 139.
- 101) L. Campbell, *The Plays*..., 300.

- 102) R. C. Jebb, 94; J. C. Kamerbeek, 139.
- 103) J. C. Kamerbeek, 139: «I think it possible that the *v.l.* should run thus: τόνδε τὸν ἀύφη, ἀ- being the intensive (or copulative) prefix (cp. e.g. ἀτρνής)».
- 104) Il detto è proverbiale, cf. O. Longo, 268, che fornisce parecchi esempi.
- 105) Cf. Kühner- Gerth, I 246 ss.; Fr. Ellendt, s.v.
- 106) Metricamente ἀγέννητον non è impossibile: invece del tribraco si avrebbe un anapesto in quarta sede, sostituzione ammessa da Sofocle, ma solo col nome proprio, cf. B. Gentili, 209.
- 107) R. C. Jebb, 119.
- 108) J. C. Kamerbeek, 171.

L'ODORE DEL MOSTRO

«La bruttezza d'un uomo può essere ripugnante in un quadro, in un dipinto, come nella realtà; ma può anche essere ripugnante nella descrizione, nelle parole» (Ludwig Wittgenstein)

Nella parabasi delle *Vespe*, ai versi 1029-37, Aristofane si presenta come un novello Eracle che sin dall'inizio della sua attività teatrale combatte contro un mostruoso avversario: «e quando cominciò a rappresentare commedie, non attaccò comuni mortali, ma, con un ardire degno di Eracle, attaccò mostri immani, coraggiosamente scontratosi, subito, sin dall'inizio, con la belva dai denti aguzzi, dai cui occhi di Cinna lampeggiavano tremende saette, e cento teste di adulatori maledetti le leccavano tutto intorno la testa; ed aveva voce di torrente che genera distruzione, e fetore di foca, e testicoli sozzi di Lamia, e culo di cammello». In questa ripugnante descrizione del mostro (che gli spettatori avranno agevolmente identificato con Cleone, il capo carismatico della democrazia radicale ateniese), ai versi 1029-34a sono riconoscibili, mediate da un sapiente gioco parodico, caratteristiche di esseri mostruosi (Cerbero, Tifone) che una privilegiata tradizione poetica (Omero, Esiodo, Bacchilide) conosce come avversari del figlio di Zeus e Alcmena¹. Al verso 1034b la voce di Cleone è paragonata ad un torrente in piena «che genera distruzione»: Aristofane riprende così un motivo che è presente già negli *Acarnesi*². L'ultimo, ributtante tocco dell'immagine mostruosa di Cleone è dato al verso 1035: φώκης δ' ὄσμήν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ καμήλου³.

1. È indubbio che, con il primo *colon* del verso 1035, Aristofane si propone di presentare Cleone come un essere che emana fetore orrendo: la ὀλοώτατος ὄσμή delle foche è ricordata già nel libro quarto dell'*Odissea*, allorché Menelao e tre suoi compagni preparano l'agguato a Proteo con l'aiuto della di lui figlia Eidotea: «Lei intanto, dopo essersi immersa nell'ampio seno del mare, / portò fuori dall'acqua quattro pelli di foca: / erano tutte appena scuoiate. Preparava la trappola al padre. / Scavati i giacigli nell'arenile marino, / sedette aspettando. Noi le andammo molto vicino: / ci fece sdraiare in fila e gettò su ciascuno una pelle. / E poteva diventare l'agguato più atroce: perché ci opprimeva / atrocemente l'odore micidiale delle foche allevate dal mare. / Chi potrebbe giacere vicino ad un mostro marino? / Ma lei ci salvò, e pensò un gran rimedio: / portò e mise sotto le nari a ciascuno un'ambrosia / che olezzava dolcissimamente, e cancellò l'odore di foca» (vv. 435-46; la traduzione è di G. Aurelio Privitera).

È noto che nella tradizione mitologica greca l'ermafroditismo è una anomalità fisica che non di rado connota gli eroi e i loro mostruosi

avversari⁴: affermando che Cleone ha «testicoli di Lamia», Aristofane si propone di presentare l'avversario come un ermafrodito, attribuendogli di conseguenza un'altra caratteristica mostruosa⁵: come aveva felicemente intuito più di due secoli fa Stephan Bergler: «ceterum absurde dicit hanc Lamiam habere testiculos; sed id facit, ut majus monstrum videatur Cleo»⁶. Va inoltre notato che Aristofane non si limita ad affermare che Cleone ha «testicoli di Lamia», ma mette in evidenza che «ha testicoli s o z z i di Lamia»: il secondo dei tre *cola* che formano il verso 1035 è infatti l'unico che presenti un attributo (ἀπλύτους appunto). E questa circostanza significherà, molto verosimilmente, che nel secondo *colon* del verso 1035 Aristofane non solo si propone di dare a Cleone connotati di ermafrodito, ma, riprendendo il motivo presente nel primo *colon*, intende attribuire al nemico un odore nauseabondo. A tal proposito gioverà ricordare che, in ambito comico, la figura di Lamia rientra nella sfera della *dysosmia* in relazione al motivo del πέρδεσθαι: un motivo presente anche nelle *Vespe*, al verso 1177, dove — lo ha ben argomentato Maria Grazia Bonanno — Aristofane riecheggia il fr. 20 K-A (= 21 Bonanno) di Cratete comico⁷.

È lecito ora chiederci perché nel terzo *colon* del verso 1035 si dica che Cleone ha «culo di cammello». A quel che mi risulta, di questa oscura espressione sono state suggerite due interpretazioni degne di attenzione.

(a) Secondo Frederik Althorp Paley, «culo di cammello», sarebbe «an indirect way of expressing χαννόπρωκτος»⁸: ci troveremmo cioè dinanzi ad un motivo tipico della *archaia*, in base al quale gli uomini politici, specie di parte democratica, sono presentati come invertiti passivi⁹. L'ipotesi è certo suggestiva: già negli *Arcanesi* Aristofane aveva icasticamente presentato Cleone come δειλὸς καὶ λακαταπύγων, «vigliacco e brutto rottincolo» (v. 664); e in questo stesso contesto della parabasi delle *Vespe*, l'*aprosdoketon* Κύνης, in luogo di κυνός, al verso 1032 è una trasparente allusione al motivo: Cinna era infatti una nota prostituta dell'Atene contemporanea, ricordata anche in *Eq.* 765, *Pax* 755, *Th.* 805. E tuttavia a Paley non riuscì di spiegare perché mai il commediografo, per alludere alla *katapygosyne* di Cleone, avrebbe dovuto chiamare in causa proprio il cammello, la cui struttura fisica non sembrerebbe certo la più idonea a richiamare la figura dell'εὐρύπρωκτος: a stare all'autorevole testimonianza di Wilamowitz, i Greci avrebbero addirittura conosciuto l'espressione proverbiale καμήλου ἀπυγότερος¹⁰.

(b) A parere di Otto Keller, invece, πρωκτὸς καμήλου sarebbe un'espressione proverbiale usata dai Greci per indicare un puzzo insopportabile¹¹. Ebbene, se è vero — come osserva Keller — che gli Egizi e gli Israeliti sin dal tempo di Mosè considerano il cammello un animale immondo, è altresì vero che non si conoscono fonti letterarie o documentarie che attestino esplicitamente che presso i Greci il cammello avesse fama di animale particolarmente puzzolente. Tutt'al più si può ricordare che i Greci ritenevano

che i cammelli fossero, al pari delle linci e dei leoni, bestie ὀπισθοθητικὰ¹²: ma che proprio questa credenza avesse ingenerato nei Greci la convinzione che il posteriore del cammello fosse straordinariamente puzzolente è ipotesi non altrimenti verificabile. In ogni caso, l'interpretazione suggerita da Keller si lascia a mio avviso preferire a quella proposta da Paley non solo perché il cammello «emette — come si legge nel celeberrimo *Thierleben* di Alfred Edmund Brehm — un odore in confronto del quale pare squisito profumo il puzzo del caprone»¹³, ma soprattutto perché offre un senso meglio conseguente con il circostante contesto, e in particolare con il verso 1035, di cui la controversa espressione rappresenta, giova ricordarlo, il terzo *colon*¹⁴. E a favore dell'ipotesi ora prospettata si può anche notare che nei versi 752-60 della parabasi della *Pace*, nel passo in cui è riproposto quasi alla lettera il ritratto di Cleone tracciato in *V.* 1030-35, Aristofane al verso 753 (l'unico con cui innova rispetto al contesto recitato l'anno precedente) dà dell'uomo politico un'esplicita connotazione maleodorante: «ha attaccato mostri immani passando attraverso *terribili fetori* (ὄσμᾶς δεινάς) di cuoio e minacce *limacciose*¹⁵.

È noto che, nell'immaginario dei Greci, la *dysosmia*, il cattivo odore, è un elemento che caratterizza gli esseri mostruosi: si pensi, per fare solo qualche esempio, alle maleodoranti Arpie (*A.R.* 2. 272, *Virg. Aen.* 3. 211 ss.) ovvero alle puzzolenti Erinni (*Aesch. Eu.* 52 ss.); di contro l'*euodia*, il buon odore, è caratteristico degli dei e degli eroi, è un segno della loro condizione soprannaturale, sovrumana: varie fonti letterarie presentano divinità (quali Afrodite, Apollo, Demetra, ed altre ancora) che emanano i più deliziosi profumi¹⁶. Nelle memorie di Aristosseno di Taranto si leggeva che Alessandro Magno emanava naturalmente «dalla pelle un dolcissimo profumo, e, al pari della carne, il suo alito era profumato, tanto che le tuniche leggere che indossava ne rimanevano impregnate»¹⁷; e dal momento che nell'immaginario dei Greci il profumo è l'elemento vitale in grado di sconfiggere il puzzo portatore di morte (basterà, a tal proposito, ricordare il citato episodio omerico dell'esiziale fetore delle foche sconfitto dall'odore soave dell'ambrosia), si comprende bene perché, secondo una ben consolidata tradizione, la salma di Alessandro si conservò intatta e fresca, malgrado fosse rimasta insepolta per molti giorni in luoghi caldi ed umidi¹⁸. La natura eroica del re macedone si manifesta dunque anche attraverso il 'miracolo' della sua salma incorrotta, il cui modello andrà rintracciato nei cadaveri degli eroi omerici: quando la salma di Patroclo rischia di marcire a causa delle mosche che attaccano le piaghe aperte, Achille invoca l'aiuto della madre Teti, che così lo rassicura: «“Figlio, non ti preoccupare: io cercherò di tener lontano la razza selvaggia, le mosche, che divorano gli uomini morti in battaglia. E se anche per un anno intero giacerà, sempre avrà il corpo intatto, anzi più bello [...]”. Dicendo così [...] *ambrosia* e rosso *nettare* istillò nelle narici a Patroclo, perché il suo corpo restasse incorrotto» (*T* 29-39).

Della salma di Ettore si prendono cura Afrodite, che la unge con olio di rose, e Apollo, che copre il cadavere di una plumbea nube, affinché la pelle non si dissecchi ai raggi ardenti del sole (Ψ 186-91): e così il corpo di Ettore, dodici giorni dopo la morte (e malgrado tutte le sevizie subite da parte di Achille), si mostrerà a Priamo incorrotto e non rosso dai vermi (Ω 413-15); ed Ecuba, nel lamento funebre, sul cadavere di Ettore, afferma di trovare un qualche conforto alla vista della salma del figlio «fresca e intatta» (Ψ 757)¹⁹.

Alla luce di quanto si è precedentemente detto, sembra lecito ritenere che, presentando in *V.* 1035 e *Pax* 758 Cleone come un essere che emana un ributtante cattivo odore, Aristofane intendesse attribuire all'odiato avversario politico una caratteristica fisica che, insieme alle altre tratteggiate in *V.* 1030-35 e *Pax* 752-60, concorresse a raffigurarlo come un ripugnante essere mostruoso.

2. Con la sfera della *dysosmia* Cleone è messo in relazione anche in altri passi della produzione aristofanea conservata:

(a) *Eq.* 658: il Salsicciaio, nel riferire agli spettatori l'esito dello scontro retroscenico sostenuto contro Paflagon-Cleone dinanzi alla bulé, afferma che, ad un certo momento, è stato sul punto di cedere all'eloquenza dell'avversario, significativamente paragonata a *merda di vacca* (βόλιτα).

(b) *V.* 35-39: uno dei due servi prologanti, Sosia, paragona Cleone ad una «abominevole balena» che «emana fetore disgustoso di cuoio marcio (δζει κάκιστον... βύρσης σαπρᾶς)».

(c) *Pax* 38-48: uno dei due servi prologanti così reagisce alle proteste dell'altro servo per il terribile puzzo dello scarabeo stercorario: «uno del pubblico, un giovane saccente, potrebbe dire: "qual è l'argomento di questa commedia? E che c'entra lo scarabeo?". Ed a lui il vicino di posto, uno ionico: "Secondo me, il fatto che quello m a n g i a disgustosamente lo s t e r c o (ἀναιδέως τὴν σπατίλην ἐσθῆι) vuol essere un'allusione a Cleone"»²⁰.

Attribuendo a Cleone caratteri di essere maleodorante, Aristofane si inserisce nel solco di una consolidata tradizione poetica che ama raffigurare il nemico come un essere che emana cattivo odore: «in aller Spottpoesie wird der Verhöhnnte mit Vorliebe als Stinker geschildert: den γράσου πνέοντα φῶρα des Archilochos bindet eine gliederreiche Kette an den *olentem Maevium* des Horaz, und die Vorliebe, womit Catull, Martial u.a. dergleichen Dinge ins Detail ausmalen, ist für uns einer der ungemessbarsten Züge antiker Poesie»²¹. Una tradizione poetica che è evidentemente il riflesso di una mentalità che sente la *dysosmia* come elemento che determina effetti di marginalizzazione e di isolamento, e, di conseguenza, condanna l'individuo (ovvero il gruppo) che emana cattivo odore all'emarginazione sia sul piano della

vita privata che di quella comunitaria della *polis* (esemplare è sotto questo aspetto la vicenda mitica di Filottete).

In definitiva, la ripugnante, maleodorante descrizione di Cleone è espressione della coraggiosa opposizione che, sin dagli inizi della sua attività teatrale, Aristofane condusse contro il potente uomo politico: un'opposizione combattuta non dalla tribuna della Pnice con le armi proprie dell'oratoria politica, bensì dalla scena del teatro di Dionisio con le armi di una satira dissacrante e di una straordinaria sapienza poetica. Non a caso il motivo della *dysosmia* e della relativa emarginazione dalla vita comunitaria ispirò alla geniale fantasia aristofanea la trama dei *Cavalieri*: il protagonista — quel Paflagone in cui è riconoscibile sin dalle prime battute del dramma la figura storica di Cleone — gode dei favori del Demo di Atene (tra di loro si è anzi instaurato un vero e proprio rapporto erotico: cf. vv. 729-32); ma quando il Salsicciaio svela tutti gli inganni orditi alle spalle di Demo da Paflagone, quest'ultimo viene espulso dal centro della *polis*, dal pritanoo (cf. vv. 1404-05): andrà a vivere in quel mercato che, sito ai margini della città, significativamente si qualifica per l'*odore puzzolente* del «pesce in salamoia (τέμαχος)» (v. 1247); e in quel posto fetido «venderà salsicce mischiando intrugli di cane con intrugli di somaro; e, ubriaco, insulterà le puttane, e berrà l'*acqua sporca* (λούτριον) dei bagni» (vv. 1398-401)²².

Bari

Giuseppe Mastromarco

- 1) Per un'analisi dei modelli letterari di *V.* 1030-34 mi sia consentito rimandare al mio studio *L'eroe e il mostro*, in corso di pubblicazione nella "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica".
- 2) La voce di Cleone — che in genere è presentata da Aristofane sotto una luce fortemente negativa (cf. da ultimo W. Kraus, *Aristophanes' Politische Komödien. Die Acharner / Die Ritter*, Wien 1985, 170-74) — è infatti paragonata al torrente attico Cicloboro in *Ach.* 381, e poi in *Eq.* 137 e nel *fr.* 644 K-A.
- 3) *Le Vespere* furono rappresentate alle Lenee del 422, in un periodo in cui, come attesta Tuciddide, Cleone poteva contare sul pieno consenso del demo: τῷ δήμῳ πιθωνώτατος (3.36.6); τῷ πλήθει πιθωνώτατος (4.21.3). All'immenso credito di cui Cleone godeva presso il demo fa ripetutamente cenno Aristofane nella commedia più scopertamente anticleoniana, i *Cavalieri*: si vedano in particolare i versi 628-29 (λέγων / πιθωνώταθ'). Il ritratto allegorico di Cleone-mostro tracciato in *V.* 1029-37 fu ripreso quasi alla lettera l'anno dopo nella parabasi della *Pace*, ai vv. 752-60: morto nell'autunno 422 Cleone, quel ritratto assumeva «il valore di una monumentale e politica epigrafe d'addio, in una commedia che è tutta un addio a Cleone (cf. *Pace* 647-56)» (C.F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984², 212).
- 4) Sull'argomento basterà rimandare allo studio fondamentale di A. Brelich, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma 1958, 240-42; e, di recente, a M. Massenzio, *La mostruosità dell'eroe greco: caratteri e linee di sviluppo*, in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea. Atti del Convegno Internazionale (Urbino 15-19 novembre 1982)*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma 1986, 541-48.

- 5) Narra Duride di Samo (*FGrHist* 76F17) che Lamia, bellissima regina libica, fu amata da Zeus; e perciò la gelosa Era la mutò in una creatura mostruosa, con attributi sessuali maschili.
- 6) *Aristophanis Comoediae Undecim*, graecae et latinae cum notis S.B., Leiden 1760, 644-45. Il significato del passo non fu invece colto da J. Van Leeuwen: «acumen ioci latet, nam de feminae ὄργησι loqui, id non festivum est sed absurdum» (*Aristophanis Vespae*. Cum prolegomenis et commentariis edidit J.v.L., Lugduni-Bavorum 1893, 114); e, nella seconda edizione delle *Vespe* (Leiden 1909), lo studioso olandese, nel tentativo di appianare la presunta incongruenza, non esitò ad intervenire sul testo tradito leggendo: ...πρωκτόν δ' ἀπλῶτον Λαμίας, ὄργησι δὲ καμήλου! (L'intervento testuale era stato in realtà proposto tre anni prima, a proposito di *Pax* 758 — un verso identico a *V.* 1035 — sul fondamento della seguente annotazione: «prorsus inepte, licet priscum vitium hoc esse et scholiis videatur effici», *Aristophanis Pax*. Cum prolegomenis et commentariis edidit J.v.L., Lugduni-Bavorum 1906, 122).
- 7) *Studi su Cratete comico*, Padova 1972, 102-08.
- 8) *Aristophanes Peace*. A revised Text, with English Notes and a Preface by F.A.P., Cambridge 1873, 84.
- 9) Sull'argomento si veda ora A.C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli 1985, 90, n. 12; 107, n. 3.
- 10) Di questo proverbio si sono però perse le tracce: esso, afferma Wilamowitz, «steht irgendwo [...] aber ich finde die Stelle nicht, da meine Erinnerung, es bei einem Parömiographen gelesen zu haben, trügerisch zu sein scheint; gelesen habe ich sicher» (*Über die Wespen des Aristophanes*, "Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften" 1911, 468, n. 2; ora in *Kleine Schriften*, I, Berlin 1935, 293, n. 2). A conforto della ipotesi di Paley si potrebbe invocare l'interpretazione che della favola 8 di Babbri è stata di recente suggerita da G. Giangrande (*Three Passages of Greek Poets*, CL 2, 1982, 72-77).
- 11) *Thiere des classischen Alterthums in kulturgeschichtlicher Beziehung*, Innsbruck 1887, 22. Una interpretazione che — indipendentemente da Keller — è stata suggerita di recente da J. Henderson: «he [Cleone] has the πρωκτός of a camel (i.e. wide and smelly)» (*The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven and London 1975, 214; il corsivo è mio).
- 12) *Arist. HA* 500 b (e si veda anche *Plin. Nat. Hist.* 10.173). Gli antichi zoologi mettono i cammelli in relazione con la sfera del sudicio affermando che amano bere acqua sporca, limacciata e rifiutano di contro l'acqua limpida (cf. *Arist. HA* 595b-596a, *Plin. Nat. Hist.* 8.68, *Ael. NA* 17.7. È stato ipotizzato da H. Gossen (*RE*, 10, 1919, s.v. *Kamel*, col. 1826) che l'avversione per i cavalli nei confronti dei cammelli (avversione testimoniata, ad esempio, da *Xen. Cyr.* 6.2.18, 7.1.27) si possa spiegare con il puzzo che questi ultimi emanano anche da molto lontano.
- 13) Cito dalla traduzione italiana, *Vita degli animali*, Roma 1960, II, 849.
- 14) D'altra parte non si può decisamente escludere che con l'espressione «culo di cammello» Aristofane intendesse connotare Cleone e come *katapygōn* e come essere puzzolente.
- 15) Che in *Pax* 753 il commediografo intendesse alludere ad una delle dodici fatiche di Eracle, la pulizia delle fetide stalle di Augia, è suggestiva ipotesi dell'antico scoliaste.
- 16) Su queste tematiche, fondamentale è il saggio di M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, Paris 1972 (trad. it., *I Giardini d'Adone*, Torino 1975); e tra i lavori più recenti basterà ricordare G. Bounoure, *L'odeur du héros. Un thème ancien de la légende d'Alexandre*, QS 17, 1983, 3-46.
- 17) *Plu. Alex.* 4. È perspicua la valenza simbolica di questa caratteristica fisica di Alessandro; una spiegazione di carattere 'scientifico' — attesta sempre Plutarco — fu invece data da Teofrasto secondo il quale «il profumo (di Alessandro) era originato dall'evaporazione degli umori provocata dal calore. È per questo

motivo che le regioni più calde e riarse del mondo producono in grandissima quantità i profumi migliori: il sole toglie infatti l'umido, che è un elemento di corruzione presente nei corpi» (*Alex.* 4; cf. anche *Moralia* 623 E).

¹⁸⁾ Cf. Curt. 10.10, Plu. *Alex* 77, *Ael. NA* 12. 64.

¹⁹⁾ Le salme degli eroi omerici non possono subire oltraggi: diversamente sarebbe messa in discussione quella «identità di cadavere» che rientra nella concezione idealizzata della «bella morte» su cui si vedano le belle pagine di J.-P. Vernant (*La belle mort et le cadavre outragé*, in G. Gnoli, J.-P. Vernant, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, 45-76); e di M.G. Ciani (*Il tempo degli eroi*, in *Omero. La morte di Ettore (Iliade XXII)*, a cura di M.G.C. Commento di E. Avezù, Venezia 1987, 11-30). Il miracolo della salma incorrotta (e addirittura odorosa) degli eroi omerici e di Alessandro si tramandò come modello nella letteratura agiografica cristiana: narra ad esempio Girolamo che, quando fu scoperta la tomba in cui giaceva da due mesi sant'Illarione, si scoprì che «la tunica, il cappuccio, il saio erano intatti e tutto il corpo era incorrotto, come se fosse ancora vivo; ed emanava odore così soave che lo si sarebbe creduto impregnato di profumi» (*Vita di Illarione* 46); e P. Camporesi — nell'*Introduzione* a A. Corbin, *Storia sociale degli odori*, Milano 1983 — riporta alle pp. XIII-XIV un brano tratto dal libro *Della vita e miracoli di S. Stanislao Kostka* di Daniello Bartoli, lo storiografo della Compagnia di Gesù: quando, nel 1570, due anni dopo la morte del gesuita polacco, fu «scoperchiata l'arca, eccovi il Santo Giovane, non solamente incorrotto e d'ogni sua parte intero non altrimenti che se poche ore prima l'avessero seppellito, ma che da sé gittava un odore, una fragranza di Paradiso».

²⁰⁾ Cleone, si è detto, era morto qualche mese prima della rappresentazione della *Pace*: è dunque trasparente il riferimento ad una credenza, probabilmente di origine orfica (cf. E. Rohde, *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* [trad. it. di *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg in Brisgau, 1890-1894], Bari 1970, I, 316 e n. 1), secondo cui i malvagi erano condannati a restare immersi nell'Ade in un fiume di sterco e di fango (ed è pertanto inutile la congettura ἐν Ἀΐδῳ proposta da van Leeuwen in luogo del trádito ἀναΐδωσ; cf. Cassio, 105-06, n. 1). A questa credenza — a cui Aristofane allude anche in *Ra.* 146-51, in *Geritade*, fr. 156, r. 13 K-A, e, forse, in *Ec.* 595 — fanno riferimento, tra gli altri, Pl. *Resp.* 363 d, e D.L. 6. 39. Sul significato simbolico dello sterco (o letame) nella cultura antica e, in particolare, sulla relazione «privilegiata» tra il letame, da una parte, e il campo della morte, dall'altra, si veda ora l'ampio saggio di A. Borghini, *La taverna, il letame ed altro: percorsi simbolici della morte* (in R. Raffaelli [a cura di], *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987, 133-223). Borghini osserva che, pur nell'ambito di culture diverse e lontane, non di rado si stabiliscono nessi di correlazione simbolico-significanti fra il letame (e gli escrementi in genere) e la sfera della morte: si pensi, ad esempio, ai ruffiani danteschi, «gente attuffata in uno sterco / che dalli uman privadi pareo mosso» (*Inferno*, XVIII, 113-14), e, in un contesto culturale del tutto diverso, agli *Hades* melanesiani, presso cui gli spiriti dei malvagi non possono mangiare altri che rifiuti ed escrementi.

²¹⁾ F. Skutsch, *Oidium und Verwandtes*, Glotta 2, 1910, 236, (ora in *Kleine Schriften*, herausgegeben von W. Kroll, Leipzig-Berlin 1914, 394).

²²⁾ L'allontanamento di Paflagone dal centro della *polis*, avrà avuto un puntuale riscontro scenico: è suggestiva ipotesi di P. Mazon (*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, 47) che, dopo il verso 1408 (ultimo della commedia nella tradizione manoscritta), ricomparisse in scena Paflagone nelle vesti di un φαρμακός (cf. v. 1405). Ed è probabile che, mentre Paflagone si allontanava da una parodo verso il mercato sito alle porte della città, avesse luogo nell'orchestra una processione a cui partecipavano il ringiovanito Demo, il Salsiccio, il ragazzo porta-sgabello e Tregua. Secondo la norma dei finali aristofanesi, la scena di chiusura della commedia sarà stata accompagnata da un corale, verosimilmente caduto in uno stadio molto antico della tradizione, forse prima dell'edizione alessandrina (cf. G. Zuntz, *Die Aristophanes-Scholien der Papyri*, Berlin 1975², 119, n. 4). Del corale perduto si può fondatamente ipotizzare anche il contenuto: dal momento che i *Cavalieri*, la prima commedia di cui Aristofane fu anche regista, richiedevano una manifestazione a favore del poeta (cf. vv. 546-50), «quando, se non alla fine della commedia e mentre Paflagone-Cleone veniva trasportato ignominiosamente attraverso l'orchestra, poteva essere raccolto questo invito ad applaudire in maniera "propizia" il neodidascalo degli autorevoli ed alleati Cavalieri?» (Russo, 137).

I

L'epopea napoleonica fu, sin dal principio, vissuta dai protagonisti, esaltata dai fautori, denigrata dagli avversari, anche attraverso costanti richiami — ora ideologici, ora prevalentemente retorici — ad esemplari personaggi e situazioni dell'antichità greca e romana.

Bonaparte stesso s'impegnò personalmente a dar corpo a tale travestimento, miticheggiante e sublime, della propria impresa: così quando, alla vigilia dell'attraversamento delle Alpi, risvegliava nell'armata la memoria dell'analogia intrapresa di Annibale, o quando, prima dello sbarco in Egitto, suscitava nei soldati il confronto con le imprese di Alessandro e con le legioni romane, fino poi all'estrema resa sul «Bellerofonte», quando plurtarchianamente si recava, come Temistocle, a sedersi presso il focolare del popolo britannico¹.

La pubblicistica italiana, sin dai primi momenti del movimento rivoluzionario, e poi di fronte all'emergere di Bonaparte, fu attivissima nella ricerca di figure e situazioni antiche da affiancare (o contrapporre) ai modelli che venivano dalla Francia²: degna di particolare rilievo, in mezzo a una produzione che fino al 1814 fu torrenziale, appare l'opera di Vincenzo Monti, nella quale la ricreazione mitico-scenografica degli eroi greco-romani trovò un'espressione di alto livello stilistico e, insieme, dotata di grandi possibilità di penetrazione tra il pubblico³.

Naturalmente anche le memorie classiche dovettero subire i riadattamenti imposti dal trasformismo politico del poeta di Alfonsine⁴: di qui l'interesse ad esaminare, su di un campione significativo, la dialettica creatasi tra retaggio tradizionale, spunti celebrativi ed esigenze politiche. Esempio in questo senso la manipolazione che coinvolse la figura di Annibale, precocemente assunta, con le campagne d'Italia, a controversa 'figura' del Bonaparte: l'esame dei passi montiani che alludono al condottiero punico e il richiamo a significativi paralleli nella produzione poetica contemporanea al Monti possono dire fino a che punto andasse, al di là degli obblighi d'omaggio, la forza mitopoietica annessa alla memoria del mondo greco-romano. La celebrazione allegorico-metastorica del moderno sotto le vesti dell'antico svolgeva certo prevalente funzione retorica, ma poteva anche essere un modo 'sublime' di 'sentire' e capire il presente.

Nella Roma di Pio VI le notizie circa i moti rivoluzionari e i loro riflessi italiani erano vissute in termini drammatici, come mostra la vasta pubblicistica antifrancese⁵: in tale contesto si spiegano, nel Monti, le violente apostrofi della *Musogonia*⁶ contro il «Gallico ladron che s'avvicina» e il «Gallo fellow, che varca il monte»⁷, dove è palese il richiamo al classico tema del-

le Alpi come *Claustra Italiae*, rivissuto — come già dal Petrarca — in senso italo-centrico, nazionalistico, a sottolineare la nuova minaccia incombente su Roma⁸. Significativo, allo stesso modo, l'agitato *incipit* di *Ad Amarilli Etrusca*, del 1794:

«Nembo di guerra intorno freme e morte,
E di Gradivo la feral sorella
Gli anelanti cornipedi flagella
Su l'italiche porte».

Ma con il passaggio dalla fase antirivoluzionaria romana al giacobinismo repubblicano cisalpino, la valutazione montiana del 'pericolo francese' subisce un totale ribaltamento. Ciò comporta non già l'abbandono, ma la rilettura della evocazione annibalica, impostata secondo le rinnovate compatibilità politiche, tanto più dopo che la stessa propaganda napoleonica aveva richiamato la memoria del precedente punico⁹. Così le Alpi, da baluardo violato d'Italia, divengono ne *Il Pericolo* (1797) la soglia varcata da un nuovo e più grande Annibale:

«Già non avreste il cor sì baldo e franco
Quando su l'Alpi la tedesca e sarda
Rabbia ruggiva; e non avea pur anco
Di Bonaparte l'anima gagliarda
Le cozie porte superate» (vv. 168 ss.);

e sulla stessa linea, più determinatamente, nel coevo *Prometeo* (l. 731 ss.):

«Tremano l'Alpi, e su le porte cozie
L'italo genio spaventato affacciarsi,
Memore ancor dell'ardimento punico.
Oh del primo maggior secondo Annibale,
Pochi sono i tuoi forti, e non si coprono
Di ferro il petto né l'aita affidali
Di numidi elefanti, ma del gallico
Valor l'usbergo portano sull'anima,
E l'arte sanno di morire e vincere».

La netta risoluzione del confronto franco-punico a favore del condottiero moderno e del suo popolo¹⁰ — c'è forse anche una punta di eurocentrica superiorità, portato classicistico — risolve per Monti anche un problema imbarazzante, potenzialmente implicito nel paragone tra Bonaparte e Annibale: il fatto che, in fin dei conti, Annibale era stato sconfitto¹¹.

Il tema è sviluppato con maggior ampiezza nell'ode *Dopo la Battaglia di Marengo*, ove al caduto Desaix spetta di definire la *synkrisis* tra i due condottieri (vv. 69 ss.):

«Per la cozia orrenda valle
Usa i nemi a calpestar
Torva l'ombra d'Annibale
Verrà teco a ragionar:
Chiederà di quell'ardito
Che secondo l'Alpe aprì».

L'esito è scontato (vv. 99 ss.):

«Che più chiedi? Tu ruina,
Ei salvezza al patrio suol.
Afro, cedi, e il ciglio inchina:
Muore ogni astro in faccia al sol.»

Nella *Mascheroniana* (1801) l'evocazione si limita allo scenario alpino (2. 118 ss.):

«Finalmente, d'un dio preso il sembiante,
— Apriti, o Alpe — ei disse, e l'Alpe aprissi,
E tremò dell'eroe sotto le piante»;
così come ne *Il Beneficio*, del 1805, si ripete l'epifania:
«Tutta d'armi tonar l'Alpe s'udio,
E in maiestade alteramente onesta
Un guerriero discender pari a un dio» (vv. 67 ss.).

Invece ne *Il Bardo della Selva Nera* (1806) ricompare esplicito il tema punico, senza però l'accostamento diretto con Bonaparte (8. 17 ss.):

«Fama è che sopra quell'orrenda cime
L'ombra s'aggiri, avvolta di tempesta,
Del feroce Annibal che delle prime
Orme guerriere stampò l'ardua cresta»¹².

Come mostrano gli esempi addotti il poeta non mancò di ricorrere, nello svolgimento del paragone topico tra Annibale e Bonaparte, a stereotipi riempitivi¹³, per altro coerenti con il tono visionario, allegorico e sublimeggiante a lui così congeniale¹⁴. In definitiva le rivisitazioni e i riecheggiamenti attualizzanti dell'antico, riproposti con insistenza — ma a un livello più basso — anche da larga parte della produzione 'napoleonica' contemporanea¹⁵, hanno in Monti un ruolo rilevante, in quanto fornitori di spunti di canto, da elaborare sulla scorta d'un prodigioso mimetismo stilistico, sorretto da una tecnica eccellente. Di taluni refenti ideologici, sottesi agli *exempla* da lui richiamati, Monti non sembra — almeno nei casi qui considerati — essersi dato pensiero: il parallelo classico, strumentalizzato ad una letteratura d'occasione, si colloca essenzialmente nella capacità personale montiana d'attingere abilmente a un 'repertorio' inesaurito di ornamenti retorici¹⁶.

II

Un saggio recente, dedicato all'influsso di taluni miti culturali dell'antichità classica sulla letteratura italiana tra otto e novecento, ha rivalutato, all'interno del *Cinque Maggio* manzoniano¹⁷ alcuni motivi legati al tema dell'*imitatio Alexandri*, meditati attraverso il riecheggiamento dell'*incipit* del primo libro dei *Maccabei*¹⁸. L'immagine più significativa¹⁹ passata all'ode è quella del silenzio della terra, sbigottita innanzi al trionfo del macedone («*et siluit terra in conspectu eius*»): come mostrano gli autografi, essa fu presente al Manzoni fin dai primi abbozzi del componimento²⁰.

Ma, come è noto, già prima del *Cinque Maggio* si possono ritrovare, nella tradizione letteraria italiana, richiami — talora evidenti — al versetto biblico²¹, che costituì un vero e proprio topos, metatestualmente costituito, nelle rievocazioni di Alessandro: ciò rafforza l'ipotesi, avanzata da Braccesi, che la proiezione macedone sulla figura di Napoleone fosse, da parte di Manzoni, consapevolmente ricercata.

Nell'ambito della trafila metatestuale che approda al *Cinque Maggio*²² debbono comunque venir senz'altro compresi anche alcuni passi del Monti nei quali, già prima del Manzoni, alla ripresa del versetto maccabaico²³ si accompagna l'accostamento tra Alessandro e Bonaparte, secondo un modulo consueto alle adulatorie ricreazioni neoclassiche d'età napoleonica, assai lontane, nel tono, dalla sofferta riflessione manzoniana²⁴.

Nella dedica del *Prometeo* «Al Cittadino Napoleone Bonaparte, Comandante Supremo delle Armate d'Italia» (è il 1797, anno della 'conversione' rivoluzionaria), dopo aver illustrato il significato del confronto tra Bonaparte e Prometeo («in ciò solo Vi siete mostrato dissimile da Prometeo, ch'egli fu perdente, e Voi vincitore») ²⁵, Monti conclude con un chiaro richiamo al topos biblico, opportunamente rigenerato e riattualizzato per la realtà contemporanea:

«Tacciasi dunque innanzi a Voi per istupore la terra, come tacque una volta dinanzi al Macedone».

E il motivo ritorna, più oltre nell'opera, con una leggera variazione (l. 762 s.):

«A Te dinanzi attonita

Tace la terra»:

particolarmente notevole l'uso di «attonita», perché l'epiteto ritorna nell'ode manzoniana²⁶.

L'accostamento tra Bonaparte e Alessandro, assai diffuso nella letteratura dell'età napoleonica²⁷, ha per altro un posto non di secondaria importanza nell'opera di Monti, all'interno della quale compare di frequente anche la ripresa maccabaica. Così nella *Mascheroniana* del 1801 si parla (l. 239 s.) di «Un eroe, del cui brando alla ruina / Tacea muta l'Europa e tremebonda»: si tratta ovviamente di Bonaparte, il «Franco Alessandro» (l. 43). Il topos biblico ritorna ancora ne *Il Beneficio* del 1805 (v. 76): «Muta il guarda l'Europa», senza particolarità²⁸. Per altro, come si rivela dalla *Dedica* della medesima opera, il paragone tra il condottiero antico e il moderno si risolve nettamente — come già nel caso di Annibale — a vantaggio del moderno:

«Le Muse (...) fecero pianger d'invidia sulla tomba d'Achille un grande conquistatore, che nella opinione degli uomini sarebbe tuttavia il maggior de' guerrieri, se Voi non foste comparso».

E, lasciato ormai da parte lo stupore muto della terra, ancora ad Alessandro si richiama l'*incipit* de *La Spada di Federico Secondo* (1806):

«Sul muto degli eroi sepolcro frale

Eterna splende di virtù la face.
Passa il Tempo e la sventola coll'ale,
E più bella la rende e più vivace.
Corre a inchinarla la virtù rivale:
Alessandro alla tomba entro cui tace
L'ira di Achille, e maggior d'ogni antico
Bonaparte all'avel di Federico».

Come dunque i testi sin qui presentati possono provare, l'accostamento tra Alessandro e Bonaparte, sotteso al *Cinque Maggio*, va senz'altro retrodatato dal Manzoni al Monti, e più in generale contestualizzato negli sviluppi della letteratura encomiastica d'età napoleonica. È anzi credibile ipotizzare che tra le suggestioni, che solleccitarono in Manzoni il tono della riflessione su Bonaparte, siano da inserire i passi montiani esaminati.

In effetti le testimonianze dei memorialisti manzoniani circa la genesi del *Cinque Maggio* attestano, oltre al fatto che la stesura dell'opera fu rapida, la presenza di reminiscenze montiane come componente basilare nell'ideazione dell'ode²⁹: e appunto in Monti l'ipotesto biblico del 'silenzio della terra' viene ripreso più volte, come si è visto, e in forme prossime a quella dell'ode, tanto che non pare azzardato pensare che, nella catena metatestuale del topos, i richiami montiani al mito di Alessandro costituiscono un anello privilegiato.

Venezia

Carlo Franco

¹) Della costante e consapevole presenza in Bonaparte delle memorie dell'antico fan fede, oltre ai proclami di guerra (raccolti in tr. it. in *I Bollettini di Napoleone Imperatore*, Intr. pref. e proemi di G. Rabizzani, Lanciano 1911), scritti di Bonaparte medesimo, come il *Sunto delle guerre di Cesare* (tr. it. Milano 1838), ove notevole è il costante raffronto strategico tra antichi e moderni. Per curiosità si può ricordare come nel 1841 siano apparsi a Bruxelles due volumi di una *Vie politique et militaire de Napoléon, racontée par lui-même, au tribunal de César, d'Alexandre et de Frédéric*. Nel *Prologue* i tre condottieri interrogano Bonaparte: «Alexandre, qui des montaignes de la Macédonie a couru jusque dans l'Inde, mais qui a su en revenir victorieux, s'étonne de la retraite de Moscou et cherche à en apprendre les causes. César, qui mourut vaincu, demande compte des fautes de Leipsick et de Waterloo (...)». Sul finale (vol. II, 422) «Alexandre loua Napoléon d'avoir pardonné à des ennemies vaincus. César trouva piquant qu'il eût élevé comme lui sa fortune sur les débris des libertés publiques, et affirmé son pouvoir avec les légions destinées à les défendre...». Su altri aspetti della leggenda di Napoleone cf. l'apologetico J. Dechamps, *Sur la légende de Napoléon*, Paris 1931 e M. Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIXe siècle*. Paris 1967. Sul ruolo dell'accostamento Bonaparte / Cesare nello sviluppo dell'idea di cesarismo cf. A. Momigliano, *Per un riesame della storia dell'idea di cesarismo*, ora in *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, 378-88. Su Bonaparte / Alessandro in Monti cf. *infra*.

²) In generale cf. il ricchissimo P. Hazard, *La Révolution Française et les lettres Italiennes. 1789-1815*, Paris 1910.

³) Cf. per tutti M. Fubini, *Per il centenario di Vincenzo Monti*, in *Romanticismo Italiano*, Bari-Roma

1965³, 63-78. Sulla produzione letteraria del tempo cf. la pregevole sintesi di G. Mazzoni, *Il classicismo repubblicano e imperiale nella poesia in AA. VV. Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, I, Milano 1934³, 1-59, ma anche le belle pagine di M. Praz, *Napoleoneide in Gusto neoclassico*, Firenze 1940, 195-223.

- 4) Sulla cultura classica e il sentimento dell'antico in Monti cf. P. Treves, *Vincenzo Monti*, in *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, I, Milano-Napoli 1962, 179-90.
- 5) Cf. Hazard 13 ss., in part. 14-17 per Roma, con richiami al ruolo dei giornali. Sull'opera degli emigrati 18 ss.; sulla *Bassvilliana* 22 ss.; sul ruolo nazionalistico delle memorie classiche 136 ss.
- 6) Naturalmente nell'edizione del '93: questi ed altri passi antifrancesi risultano soppressi nell'edizione del '97, stampata in una Venezia ormai giacobina. Cf. V. Monti, *Opere*, a cura di G. Resnati, Milano 1841, tomo V.
- 7) *Musogonia* (1793) l. LX; l. LXXIV); cf. anche l. LXXIII) e l. LXXVI): «Vieni, e al furor empio di Brenno / il petto opponi di Camillo, e 'l senno». Anche Manzoni fece di Brenno una 'figura' negativa di Bonaparte, in *Aprile 1814* (canzone incompiuta «Fin che il ver fu delitto»), vv. 33 ss.; «Ché regger si dovea con l'altrui cenno: / ché ogni anno il suo tesoro / su l'avara ponea lance di Brenno»; cf. A. Manzoni, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, a cura di I. Sanesi (= EN, serie II, I), Firenze 1954, 176-80.
- 8) Cf. L. Braccesi, *La tradizione augustea delle Alpi «Claustria Italiae» e la sua proiezione ideologica*, in AA. VV. *Problemi di politica augustea*, Aosta 1986, 36-48. Il motivo, legato soprattutto all'evocazione degli invasori da occidente — *in primis*, appunto, Annibale — ha tra le sue tappe più pregnanti certo il Petrarca della *Canzone all'Italia* (vv. 33-35: «Ben provvide Natura al nostro stato / quando de l'Alpi schermo / pose tra noi e la tedesca rabbia»).
- 9) Cf. il discorso alpino del 27 Marzo 1796 (= 7 Germinale IV), su cui J.W. Spaeth, *Hannibal and Napoleon*, CJ 24, 1929, 291-93 e Braccesi 43. Cf. anche *supra* n. 1.
- 10) In effetti, come diceva Antonio Piazza, *Napoleone in Trono dietro all'ultima sua Pace coll'Austria, Ottave*, Mira 1810, 14.6-8 «gli Alessandri, i Cesari, gli Augusti / Veggiam risorti e superati in animo / Dal nostro sommo Imperator magnanimo»: infatti Napoleone (*Ib.* 27.4) «Tutte le lodi al paragone ha vinte».
- 11) E aveva non solo rovinato la sua patria, come Monti chiarisce in *Dopo la battaglia di Marengo* (cf. *infra*), ma anche devastato l'Italia: però la superiorità di Napoleone travolge anche questi impieci della comparazione adulatoria. Cf. anche la cautelativa dedica del *Prometeo, infra*.
- 12) Altri passi del *Bardo* legati alla tematica alpina sono: 6.5.1 ss: «Francia tutta del magno alla venuta / Rizzossi; ne tremò l'Alpe» 7.35.5: «(La patria) Soccorso invoca su le cozie porte»; 7.36.1: «(Il fatal brando) Già splende sull'Alpi, già l'eterna / Neve incalcata da terreno piede / Sente l'orma francese»; 8.9.1 ss: «Coal da tutta la francesca terra / Terra di prodi ognor feconda s'erse / Subitamente nube atra di guerra / Che d'armati le cozie Alpi coperse».
- 13) Si noti il monotono, ricorrente motivo del tremore dei monti in *Prometeo*, ode di *Marengo*, *Mascheroniana*, *Bardo*, e la ripetuta comparsa delle "cozie porte" in *Pericolo*, *Prometeo*, *Beneficio*, *Bardo*.
- 14) C'è però l'anno-svolta, verso il 1810, dopo di che la produzione encomiastica per Napoleone, a parte la circostanza dalla nascita del re di Roma, s'affievolisce e cessa.
- 15) Si confrontino ad esempio le rievocazioni annibaliche di F. Gianni, improvvisatore di fama e concorrente del Monti, in *Bonaparte in Italia, Canto primo*: «Poi che cinta di folgori e di tuoni / Sull'Alpi altere libertà mostrossi / Crollando l'asta e minacciando i troni», e più oltre: «sull'ardue rupi che oltraggiò Annibale». O ancora, per curiosità, il sonetto di L. Scevola *Bonaparte in Africa salutato da Annibale*:

«Su la spiaggia natia pensoso e lento / lo spettro del maggior Duce africano / al franco vincitor stese la mano / che tanto a Roma un di recò spavento. / E te stanco del bellico cimento, / disse, non allettò l'ozio campano? / E ognor ti vide il Tebro e l'Eridano / A le fatiche e a le vittorie intento? / Oh se tal era il genio mio guerriero / più assai d'onor che di delizia vago, / allor che l'Alpi superai primiero / Gioir vedrei del genitor l'immagine / Su gli arsi avanzi del latino impero, / e ancor vivrebbe la natia Cartago», e anche A. Dalmistro, *Napoleone sull'Alpi Cozie nell'aprile del 1796* (pubblicato con altri componimenti del D. da G. Renucci, *Rime inedite di A.D.* in «Riv. It. St. Nap.» 6, 1957, 55-78): «Quando dell'Alpe lo stagiato calle / Superò il Magno, e al suon delle spingarde / Le schiere sbaragliò teutone e sarde / che spaventate dierongli le spalle; / l'ombra gridò del punico Anniballe, / che ancor del giuramento odia infuria, ed arde: / Questi Italia terrà, né fia che tarde; / entro i capei le man questi porralle. / Valor non v'ha, che il suo valor paregge, / Né quell'alma ammolli l'ozio campano / O scaltrito potrà femmineo gregge. / Ah se in me il senno pari era alla mano / Signor d'Ausonia imposto avrei la legge / Del Tarpeo trionfato al fier Romano». Evidenti le affinità che legavano i prodotti di questa letteratura.

- 16) Per riprese più tarde del topos alpino/annibalico cf. per esempio *Discesa del generale Bonaparte in Italia*, di M. Bonaparte - Valentini, in *Rime*, Perugia 1877, vv. 1 ss. «Giunto dell'Alpi alla famosa cresta / l'emulador di Cesare fermossi», ma soprattutto il Carducci di *Bicocca di San Giacomo*, 117 ss.: «E Bonaparte dice a' suoi, da Monte / Zemolo uscendo al Tanaro sonante / — Soldati, Annibal superò quest'Alpi, / noi le girammo».
- 17) L. Braccesi, *Per le fonti del Cinque Maggio*, in *Proiezioni dell'antico*, Bologna 1982, 85-92. Ulteriori riflessioni Braccesi ha svolto in *Alessandro Magno nella memoria letteraria dell'Ottocento*, in AA.VV., *Alessandro Magno tra storia e mito*, Milano 1984, 213-17, in part. 214 s.
- 18) *Et factum est, postquam percussit Alexander Philippi Macedo, qui primus regnavit in Graecia, egressu de terra Cethim Darium regem Persarum et Medorum, constituit proelia multa et obtinuit omnium munitiones et interfecit reges terras et pertransiit usque ad fines terrae et accepit spolia multitudinis gentium, et siluit terra in conspectu eius*.
- 19) Non l'unica: cf. Braccesi, *Per le fonti*, 90.
- 20) «Tale al tonante annunzio / muta la terra sta / Trema la terra (tace sprs.) la terra e sta / Così percossa e attonita / La terra al nunzio sta / Che innanzi a lui già tacquesi / ...». Cf. Sanesi 281-92 (testo e varianti); A. Chiarì - F. Ghisalberti, *Tutte le opere di A. M., I, Poesie e Tragedie*, Milano 1957, 107 ss.; 852 ss. Il motivo ricompare anche altrove nell'Ode (vv. 51-53; 91-95): cf. Braccesi, *Per le fonti*, 87 ss e infra n. 28.
- 21) Braccesi, *Per le fonti*, 89 n. 13 ricorda Petrarca *de vir. ill.* 15, 45-46; Guidi, *La fortuna* 56 «Allor dinanzi a lui tacque terra»; Parini, *L'impostura* 51-53 «Del Macedone a te piacque, / fare un dio innanzi a cui / Paventando l'orbe tacque».
- 22) Tracce del topos sono rintracciabili anche fuori d'Italia; in Montesquieu, *Lettres Persanes* 44, Usbeck descrive a Rhedi un regolo di Guinea, tronfio e vanaglorioso, che «à la différence de ce conquérant de qui on a dit qu'il avait fait taire toute la terre, il croyait, lui, qu'il devait faire parler tout l'Univers». E così in L.P. 92 ancora Usbeck annunzia la morte di Luigi XIV: «Le monarque qui a si longtemps régné n'est plus, a bien fait parler de gens pendant sa vie; tout le monde s'est tu à sa mort».
- 23) Cui Monti s'era già rifatto, ad es. nell'ode *Al signor di Montgolfier* 69 ss. «Il gran prodigio immobili / I riguardanti lassa. / E di terrore un palpito / In ogni cor trapassa. / Tace la terra e suonano / Del ciel le vie deserte» (1784). E ancora nell'incontro tra Giove e Mnemosine (*Musogonia* 1.17. 1 s. «Stavano (ed. 1793; stavansi 1797) muti al suo silenzio i venti / Muta la terra e il mar profondo».
- 24) In questa sede si sono considerati i soli testi poetici, non l'epistolario, escluso dalla fruizione ampia dei contemporanei. Per le riflessioni su Alessandro in esso contenute cf. però Treves 184-85 (nelle lettere si parla del «Bonaparte della Macedonia» e, a riscontro, dell'«Alessandro dei nostri tempi»). Ne emerge tra l'altro quella che Treves chiama «esegesi razionalistico-giacobina, che Napoleone medesimo avrebbe tuttavia condannata, dell'apoteosi di Alessandro»: cf. la canzone *Per il Congresso Cisalpino di Lione*.

A Bonaparte (1802), vv. 40 ss. «Cruda di regno ambizion fe' bello / Parer sovente un gran misfatto, e laude / Acquistaron le stragi e le ruine / (...) / E Dario debellato, e le divine / D'Ammon compre cortine / Fecer del figlio di Filippo un dio». Per la medesima circostanza Foscolo compose l'*Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione*, anch'essa con riferimenti ad Alessandro: per queste e altre riflessioni foscoliane su Alessandro cf. Braccisi, *Proiezioni*, 64-74.

- 25) Le rivisitazioni e reincarnazioni furono molteplici. Si veda nei Monti, oltre ad Annibale esaminato supra, l'Achille di *Prometeo* 2.322 ss. («Né col fato cozzar, quando vedrai / Con altri Mirmidoni un altro Achille / Scorrer d'Italia procelloso i campi») e ib. 341 ss. («Tu Gallico Pelide, a cui minore / Del tessalo campion l'ombra s'inchina, / Deh segui e adempi la onorata impresa!»), o il Diomede ne *La Pace di Campo-Formio* del 1797 («La grand'egida, tutela / d'un novello Diomede / che del greco ardire erede / venne Italia a liberar»), o ancora il Teseo dell'omonima *Azione Drammatica* del 1804 (*Licenza*: «Suona il labbro Teseo, / ma Bonaparte il cor»). Al solito però sono possibili anche raffronti con il Gianni: cf. *La Battaglia di Marengo*, 65 («Qual nuovo Achille») e *La Battaglia di Iena*, 230 ss. («Ché sebben presso del maggior guerriero / La tromba mia sonoramente squille, / La mia tromba non è quella d'Ommero, / Compenso che gli dei dièro ad Achille»).
- 26) Circa l'uso di «attonito», distingue tra il tono adulatorio del *Prometeo* e quello commosso del *Cinque Maggio* L. Russo, *A.M., Liriche e Tragedie*, Firenze 1945, 93. Per altro si può osservare che Monti poté rifarsi, per es., a Tasso, *Mondo Creato* 7.284 («Ma d'un nuovo stupor la terra ingombra / Attonita parrà, parran tremanti / Tutte l'opere di Dio create in prima / Per l'improvviso insolito spavento»), opera certo non ignota all'autore della *Bellezza dell'Universo*.
- 27) Cf. *supra* nn. 2 e 3.
- 28) Il passo è ricordato, a proposito dei vv. 51-53 dell'Ode manzoniana, in *A.M., Tutte le Poesie*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, vol. 2, Venezia 1987, 239: «la suggestione montiana è evidente».
- 29) Cf. Sanesi CCLXXXIX-VII e Chiari-Ghisalberti 847. Secondo la testimonianza del Fabris, alla notizia della scomparsa di Napoleone Manzoni avrebbe declamato versi dal secondo Canto della *Mascheroniana*. La temperie dell'ispirazione è ad ogni modo tutta montiana.

LA TRADUZIONE - 'PASTICHE'

Il Properzio di Ezra Pound*

È un luogo comune che il tradurre poesia costituisca un'impresa di particolare difficoltà, in pratica irrealizzabile se non si possiede quel 'quid' che consente all'interprete di cogliere l'essenza della poesia. A definire le peculiari difficoltà della traduzione poetica è già il fatto che essa diviene imitazione e finisce per coinvolgere anche le strutture del significante, trasferendole per analogia in un'altra lingua e in un sistema diverso di forme e generi letterari¹.

Ma c'è di più: nell'unità di contenuto e di espressione che caratterizza la poesia, il senso della lingua poetica si costituisce sulla base di una serie di fattori (prosodia, metrica, collocazione delle parole nell'ambito della frase e relazione tra le frasi, procedimenti retorici di vario tipo), fra i quali il lessico è uno dei tanti. In poesia acquistano particolare importanza i valori fonici del linguaggio² e sorge la necessità di cogliere non solo il senso e il tono, ma anche il suono e i giuochi fonici, di tenere nel giusto conto il ritmo e di comprendere il rapporto di tali fattori col significato delle parole. Una volta che ciò sia avvenuto, si tratta di trasporre l'originale in una lingua diversa col fine di ricercare espressioni della nuova lingua che riproducano lo stesso effetto dell'originale: preliminare, però, è la capacità d'individuare quale fra i vari fattori costitutivi sia da privilegiare nelle singole circostanze.

Viene da chiedersi, allora, se la poesia non richieda come interprete e traduttore ideale proprio un poeta. Era questa la conclusione a cui giungeva il Foscolo, secondo cui per ben tradurre non occorre soltanto qualità di erudizione, ma «primamente spirito poetico, ed artificio meraviglioso di verso»³. E aggiungeva: «sappiamo e vediamo che alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e che alla versione animata vuolsi un poeta»⁴.

Poiché dell'originale è indispensabile capire il tono, alla cui luce andranno intesi e resi i particolari, sembra ovvio che, in traduzioni di poesia, l'interprete che sia al tempo stesso poeta possa giungere ad individuare il tono con maggiore facilità dell'interprete filologo: sempre che il poeta sia in grado di risalire direttamente all'originale, senza la mediazione di traduzioni precedenti, magari in prosa.

Ma non nascondiamoci la realtà: il traduttore poeta, che non sia conoscitore profondo della lingua dell'originale, finirà inevitabilmente per chiedere aiuto a traduzioni moderne già esistenti. Il traduttore filologo, invece, non sarà sempre dotato di poetica ispirazione, ma in compenso avrà dalla parte sua non soltanto — almeno si spera — la possibilità di accesso diretto alla lingua dell'originale, ma anche un'altra dote indispensabile a tutti i traduttori: la conoscenza della vita e della cultura del popolo che nella lingua

del suo autore si è espresso.

Accanto a un tipo di traduzione sensibile soprattutto ai valori formali e accanto a quella di tipo essenzialmente critico e filologico, degna di maggiore considerazione e riflessione appare una terza possibilità, che ha anch'essa alle spalle una solida tradizione: si tratta di quel singolare tipo di traduzione, che sarebbe più opportuno chiamare trasposizione o rifacimento e che può assumere i panni dell'imitazione o dell'adattamento, della parafrasi o della parodia. In essa l'originale finisce per costituire solo il punto di riferimento obbligato per un'opera che, però, appare sostanzialmente nuova e diversa¹.

Un caso esemplare di rifacimento è costituito dall'*Homage to Sextus Propertius*, che — pubblicato nel 1919 — costituisce uno dei risultati più notevoli del periodo londinese (1908-1920) di Ezra Pound. L'opera è suddivisa in 12 sezioni, per complessivi 581 versi: nelle grandi linee si può constatare che il III libro fornisce materiale per le sezioni I-II (3.1-3) e III-IV (3.16; 3.6), mentre il II libro è alla base della V (2.1; 2.10) e delle sezioni VI-XII (2.15; 2.28; 2.29; 2.34). Si tratta di una scelta non priva di significato: Pound, infatti, ha escluso sia il I sia il IV libro, probabilmente perché nel I libro vedeva un Properzio troppo sentimentale e totalmente immerso nel suo discorso amoroso, mentre nel IV se lo ritrovava nelle vesti di cantore ufficiale del mondo augusteo. La sua attenzione si è rivolta, invece, ai libri più problematici (in particolare al III, dal quale, significativamente, prende le mosse), e per di più alle elegie ricche di dichiarazioni di poetica: quelle elegie, cioè, che oltre a mostrarci un Properzio combattuto fra esigenze e tendenze di tipo opposto, rivelano un suo tormentato modo di procedere e un suo sofferto interrogarsi sul ruolo del poeta nella società e sui fini dell'attività poetica. È anche significativo che l'*Omaggio* segua un andamento circolare: la XII e ultima sezione è dedicata, infatti, a 2.34; si tratta dell'elegia che nella raccolta properziana precede 3.1, con cui l'*Omaggio* si apre: il discorso, dunque, si chiude ricollegando la fine all'inizio, quasi a voler indicare un continuo fluire dei motivi poetici.

Nonostante la validità di queste scelte, le polemiche cominciarono non appena, contro la volontà di Pound, la rivista "Poetry" di Chicago pubblicò nel numero di marzo del 1919 quattro sezioni dell'*Omaggio* (le prime tre e la VI): la complessa architettura ideata da Pound andava a farsi benedire e rendeva irriconoscibile il disegno originario. «Va bene», scrisse il riluttante Pound ad Harriet Monroe, direttrice di "Poetry", «pubblichì il piede, ginocchio e fianco sinistro e l'orecchio destro del mio ritratto di Properzio».

Mal gliene incolse, perché i filologi lo attendevano al varco: il latinista dell'Università di Chicago, l'ormai settantenne W.C. Hale, dovette sobbalzare sulla poltrona al leggere l'*Omaggio a Sesto Properzio* di Pound, e decise di aprire le ostilità. In una lettera alla Monroe, che venne pubblicata

nel numero di aprile di "Poetry", egli esordiva sottolineando la diversità di tono della 'traduzione' nei confronti del modello: «Pound è spesso volgare e irriverente, laddove Properzio non lo è mai».

Queste non erano che le avvisaglie degli insulti: Hale, infatti, passava subito a stigmatizzare l'incredibile facilità con cui, a parer suo, Pound prendeva lucciole per lanterne nel testo latino: «Pound è incredibilmente ignorante del latino. Ne ha ogni diritto, naturalmente, ma non se lo traduce. Il risultato della sua ignoranza è che molto di quel che mette in bocca al suo autore è incomprensibile».

Di una sessantina di strafalcioni, che affermava di aver individuato, Hale citava solo i più clamorosi. Basterà qui limitarsi ad un solo esempio particolarmente significativo; si tratta dei versi dell'*Omaggio* che si raccolgono a Prop. 3.3.47-52:

*quippe coronatos alienum ad limen amantis
nocturnaeque canes ebria signa fugae,
ut per te clausas sciat excantare puellas,
qui uolet austeros arte ferire uiros.
talia Calliope, lymphisque a fonte petitis
ora Philitea nostra rigauit aqua.*

«Tu canterai gli amanti inghirlandati accanto a una soglia estranea e le ebbre tracce della loro fuga notturna, perché col tuo aiuto sapia attirare a sé per incantamento le donne in casa rinchiusa chi vorrà con l'astuzia gabbare i mariti severi. Così disse Calliope e, attinta la linfa alla fonte, con l'acqua filitea mi asperse le labbra».

*Obviously crowned lovers at unknown doors,
Night dogs, the marks of a drunken scurry,
These are your images, and from you the sorcerizing
of shut-in young ladies,
The wounding of austere men by chicane.»
Thus Mistress Calliope,
Dabbling her bands in the fount, thus she
Stiffened our face with the backwash of Philetas the Coan.*

«È ovvio, amanti inghirlandati davanti a porte estranee, Cani notturni, i segni d'una scorribanda ubriaca, Sono queste le tue immagini, sta a te stregare ragazze sotto chiave, A te ferire gli austeri con le ciarle».
Fin qui Madama Calliope,
E intanto rimuoveva le mani nel fonte,
Quindi irrigidì il nostro volto

Hale osserva con filologico puntiglio: «Calliope dice a Properzio di astenersi dall'epica e di cantare solo l'amore. Pound prende il verbo *canes*, 'cannerai', per il sostantivo *canes* (nel nominativo plurale maschile) e traduce 'cani'. Guardandosi poi attorno alla ricerca di qualcosa cui attaccarlo, si ferma su *nocturnae* (genitivo singolare femminile) e ci dà 'cani notturni! Mi concedo un punto esclamativo. Per pura magnificenza lo svarione è insuperabile».

Cominciamo subito col notare che le parole incriminate sono contigue: vedremo che questa circostanza si ripete costantemente. E allora delle due l'una: o Pound pretende realmente di tradurre dal latino pur non conoscendo né le desinenze né i generi dei nomi, oppure a lui non interessa affatto il rapporto che si stabilisce fra i termini della frase latina, né l'accordo fra aggettivi e sostantivi, né la struttura stessa del periodo. È, invece, la contiguità dei termini nell'originale che lo stimola a creare immagini ad effetto. Anche il più ignorante degli scolaretti capirebbe che qui *nocturnae* si accorda con *fugae* e, di conseguenza, che *canes* è futuro di *cano*: dobbiamo forse pensare che Pound, pur consapevole di trovarsi in tali condizioni, abbia voluto *tradurre* senza giovargli di una delle tante versioni esistenti di Properzio? La Loeb di Butler era del 1912, ed era stata ristampata nel 1916! Io credo, invece, che le cose stiano diversamente: nel verso in questione è stato l'accostamento nel testo latino di *nocturnae* a *canes* che ha destato nella mente di Pound l'immagine, in sé vivacemente espressiva, dei cani randagi durante la notte, che vanno ad unirsi agli amanti inghirlandati nella vana attesa di fronte alla porta dell'amata, divenendo così una componente del notturno *paraclausíthyon*.

«Pound - continua Hale - inespica [...] sulla parola *rigat*, 'bagna' o 'spruzza', evidentemente collegandola a 'rigido' anziché a 'irrigazione'. Così dove Properzio dice 'Calliope mi bagnò le labbra con acqua dello spirito di Fileta' [...] Pound fornisce la traduzione mostruosa: 'irrigidì il nostro volto col risciacquo di Fileta'».

Certo, ragionando con la matita rosso-blu è così. Io credo, però, che oltre al gusto per la pseudoetimologia, che compare anche altrove, il senso apparentemente folle del verbo sia un logico risultato della caratterizzazione che Pound ha dato di Calliope, non a caso definita ironicamente «*Mistress Calliope*»: una Calliope imperiosa, che nel testo di Pound non si limita a dettare al poeta le sue leggi, ma fa anche l'offesa e lo guarda con aria risentita. A una Musa così permalosa e imperiosa ben si addice, quindi, questo gesto conclusivo, grazie al quale, non contenta di aver dettato al poeta le sue leggi, ne irrigidisce il volto quale estrema affermazione della sua divina superiorità sul mortale cantore.

«Se Pound fosse professore di latino — concludeva impietosamente Hale — non avrebbe altra scelta che il suicidio. Non consiglio questo. Ma lo

prego di posare la maschera erudita. Se deve occuparsi del latino suggerisco ch'egli parafrasi una traduzione accurata e poi si rivolga a qualche studioso rispettabile per evitare gli errori che sono ancora possibili. Se non deve questo a se stesso, lo deve al suo autore».

Provocato, Pound reagì con decisione, e lo fece riprendendo più volte la polemica nei confronti di Hale, che venne da lui gratificato, addirittura *post mortem*, di una serie di coloriti epiteti in chiara *climax*: da «l'idiota di Chicago» a «il somaro che non sa leggere l'inglese», per culminare ne «il vecchio maiale». In realtà Pound non aveva tutti i torti, a dispetto della sua probabilmente scarsa conoscenza del latino e del suo linguaggio efficace ma forse un po' troppo colorito: perché la sua non era affatto una traduzione né pretendeva d'esser considerata come tale. «No, non ho fatto una traduzione di Properzio — esclamerà spazientito —. Quell'idiota di Chicago prese l'Omaggio per una traduzione, nonostante la citazione di Wordsworth e la parodia di un verso di Yeats. Come se, qualora avessi voluto far credere di conoscere il latino più di quanto non lo conosca veramente, non sarebbe stato facilissimo correggere le mie divergenze da un calepino Bohn. Prezzo 5 scellini»⁶.

Pound rivendicò a suo merito l'aver capito lo spirito e il ritmo del poeta e contrappose questa sua conquista al possesso della sintassi da parte dei professori: rivendicò anche di aver compreso l'ironia di Properzio. Questo è un punto importante, in cui va riconosciuto a Pound un intuito da precursore: la giusta valutazione della componente ironica della poesia properziana costituisce, infatti, un'acquisizione recente della critica militante, a partire dal *Propertius ludibundus* di Eckart Lefèvre⁷.

Su un più nobile livello di discussione si mantenne, invece, la polemica con Adrian Collins, che nel novembre 1919 rimproverò, sia pur garbatamente, a Pound una serie di presunti strafalcioni⁸. Collins aveva esordito sostenendo, a ragione, che nell'*Omaggio a Sesto Properzio* «il lettore non ha il diritto di attendersi più che il 'senso generale', anche quando non ha senso». Passando, però, all'esemplificazione, si dimenticò totalmente di una simile premessa e cominciò ad infierire impietosamente sul traduttore-traditore con dovizia di esempi: «Come quando — egli afferma — 'sulle paludi di Azio Virgilio è capo sbirro di Febo', o come quando Galatea 'si svolge forse ai gocciolanti cavalli di Polifemo per via d'un canto sotto l'Etna'. Anche se Polifemo avesse avuto dei cavalli, probabilmente non avrebbero saputo cantare; e poi perché gocciolerebbero? I cavalli di Galatea sì, essendo appena usciti dal mare».

I testi latini incriminati sono due; vediamoli in ordine:

(a) 2.34.61-62

*Actia Vergilium custodis litora Phoebi
Caesaris et fortis dicere posse ratis*

«(Piacchia) a Virgilio celebrare i lidi di

Azio, posti sotto la protezione di Febo,
e le possenti navi di Cesare».

*Upon the Actian marshes Virgil is Phoebus' chief of police,
He can tabulate Caesar's great ships.*

«Sulle paludi di Azio Virgilio è capo sbirro di Febo,
Può inventariare la flotta di Cesare».

«Versione splendidamente maccheronica», la definisce il Bacigalupo⁹: mi sembra interessante che anche in questo caso ci si trovi in presenza di termini contigui (*Vergilium custodis*), la cui immaginifica unione ha provocato uno stravolgimento del testo originario.

(b) 3.2.7-8

*quin etiam, Polypheme, fera Galatea sub Aetna
ad tua rorantis carmina flexit equos.*

«Persino Galatea, sulle pendici dell'Etna selvaggio, volse ai tuoi carmi, Polifemo, i cavalli marini».

*And you, O Polyphemus? Did harsh Galatea almost
Turn to your dripping horses, because of a tune, under
Aetna?
We must look into the matter.*

«E quanto a te, Polifemo:
Galatea si voltò forse scontrosa
Ai tuoi cavalli madidi per via d'una musichetta,
sotto l'Etna?
Occorrerà informarsi».

Oltre al solito elemento 'contiguità' (*rorantis carmina... equos*), è chiaro che qui Pound persegue un ironico intento paradossale: lo si comprende da quello splendido «we must look into the matter» con cui commenta la descrizione, mettendo così in dubbio la sua stessa costruzione paradossale.

Per quanto riguarda, poi, il rimprovero specifico di Collins, nella sua risposta apparsa su "New Age" del 4 dicembre 1919 Pound si giustificò in modo spiritosamente disinvolto: «Non ritengo d'aver effettivamente trasformato i cavalli di Polifemo in cantanti: ma quando ci sono cavalli che volano altri possono cantare [...]. Quanto agli armenti di Polifemo la tradizione vuole ch'egli possedesse pecore [...]: ma forse che ciò importava un fico secco a Properzio, che introdusse in latino un tono nuovo e squisito?». E concludeva con il tradizionale attacco contro i filologi e l'altrettanto convenzionale opposizione del poeta al filologo: «I filologi sono riusciti così bene a spogliare d'interesse i classici che più d'un lettore m'ha già chiesto chi era Properzio. Quanto al mio servizio agli studi classici, presumibilmente

nullo, sarò già contento se indurrò alcuni latinisti a guardare davvero il testo di Properzio invece di mandar giù la 'posizione' ufficiale e poi trovare quello che i manuali dicono loro di trovare».

Quello fra Pound e i suoi critici era proprio un dialogo fra sordi: da un lato lo si richiamava al rispetto del testo latino e all'esattezza nella traduzione; dall'altro egli proclamava energicamente di non aver voluto tradurre. E tuttavia, invece di attestarsi su questa posizione, che avrebbe reso intoccabile il suo *Omaggio* almeno dai filologi, Pound voleva strafare e cadeva nel tranello di entrare in materia, impelagandosi in modo tanto puntiglioso quanto inefficace in patetiche difese dall'accusa di aver travisato il testo.

Se si volesse misurare la validità dell'*Omaggio* sulla base di quelli che per i filologi restano comunque errori d'interpretazione, il risultato sarebbe desolante, perché la lista potrebbe continuare. Un unico esempio (2.34.79-80):

*tale facis carmen docta testudine, quale
Cynthius impositis temperat articulis.*

«Sulla tua dotta lira componi un canto simile
a quello del dio Cinzio, quando con le dita
la sfiora».

*Like a trained and performing tortoise,
I would make verse in your fashion, if she should command it,
With her husband asking a remission of sentence,
And even this infamy would not attract numerous readers*

«Tartaruga ammaestrata che dà spettacolo,
Farei versi a tuo modo, se lo ordinasse lei,
Col marito che impetra un condono della pena,
E nemmeno una tale infamia attirerebbe molti lettori».

Già Collins aveva irriso alla presenza in Pound di una tartaruga ammaestrata in luogo della lira di Properzio; ma ancor più notevole è l'aver fatto di *Cynthius* il marito di Cinzia che «tempera gli articoli» della legge severa imposta dalla moglie. Naturalmente tutto ciò non ha nulla a che vedere col testo latino ed è impensabile che derivi da una sua errata interpretazione. Ancora una volta si tratta di una straordinaria trovata sulla base delle impressioni suscitate dal suono e dall'aspetto delle parole latine, svincolate dal significato che assumono nel contesto d'origine.

E si potrebbe continuare. Perché, però, non interrogarsi piuttosto sul senso dell'operazione compiuta da Pound, perché prescindere ingenerosamente dagli intenti che programmaticamente egli persegui? C'è da dire, a questo proposito, che proprio nel genere della traduzione-'pastiche' Pound si era cimentato negli anni precedenti¹⁰. Alla scelta di Properzio egli fu

spinto da una vera e propria *sympátheia* col poeta antico; Pound trovava singolari analogie fra il suo modo di concepire la vita e quello di Properzio; talora, a dire il vero, tali analogie erano del tutto inesistenti, ma in non poche occasioni la convinzione d'essersi immedesimato nel suo autore gli fece individuare con successo tratti della personalità di Properzio che finora erano rimasti in secondo piano.

E anche quando, di fronte alle critiche, comincerà a vacillare e si appellerà alle sue origini (la nascita in un sobborgo, i genitori entrambi forestieri), Pound ribadirà come valida la sovrapposizione di sé a Properzio, dell'Inghilterra contemporanea alla Roma di Augusto¹¹. In Properzio egli vedeva — precorrendo in questo i tempi — un non integrato se non addirittura un oppositore del regime e delle sue smanie imperialistiche; nella sua concezione era l'autore a doversi piegare alla volontà dall'interprete. Attraverso il *suo* Properzio si trattava, quindi, di pronunciare un atto d'accusa contro l'imperialismo inglese e tedesco e contro la poesia guerrafondaia che di tale imperialismo era divenuta docile strumento.

I criteri che contraddistinguono il rifacimento di Pound — e in non pochi casi spiegano e giustificano i suoi presunti errori — sembrano chiari. Punto di partenza è l'intento di capire lo spirito del testo e di poetare in piena armonia con l'autore antico: tuttavia ci si accorge che la cura per la componente non solo fonica ma anche grafica prevale sempre sul rispetto del senso. È evidente che della fedeltà dell'originale Pound si è totalmente disinteressato: per questo motivo non ha senso rimproverargli errori di traduzione e aveva ragione Pound a insistere sul fatto che la sua non era una traduzione, perché se avesse voluto veramente tradurre o restare aderente al testo si sarebbe servito se non altro di una delle tante traduzioni esistenti. A interessarlo e a stimolarlo verso soluzioni che talora possono apparire audaci o stravaganti è soprattutto — come si è visto — la contiguità dei vocaboli, che egli privilegia in modo assoluto anche a costo di stravolgere i legami originari, grammaticali e sintattici. Si notano, poi, tentativi frequenti di creare arditi giuochi di parole e una vigile cura della versificazione.

Considerato da questo punto di vista, che è poi il punto di vista dell'autore, l'*Omaggio a Sesto Properzio* di Ezra Pound può dirsi pienamente riuscito; non solo perché, nel suo tentativo d'immedesimarsi con l'autore e di essere il Properzio del XX secolo egli ha operato un prezioso recupero della componente ironica della poesia properziana, ma anche perché la sua opera, considerata in maniera autonoma dal modello, mostra un saldo possesso degli strumenti più raffinati della poesia d'avanguardia.

- * Questo contributo costituisce il nucleo centrale del mio intervento al Convegno su *La traduzione dei testi classici. Teoria prassi storia* (Palermo, 6-9 aprile 1988), che verrà pubblicato negli Atti del Convegno. Il testo latino che è alla base della 'versione' di Pound è qui seguito dalla mia traduzione, dal testo inglese di Pound e dall'interpretazione che ne ha fornito M. Bacigalupo nel suo recente volume su *Ezra Pound. Omaggio a Sesto Propertio*, Genova 1984 (anche le traduzioni dei testi relativi alla polemica di Pound con Hale e Collins sono tratte dal volume curato dal Bacigalupo). Lo studio del Bacigalupo si distingue dal precedente *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, di J.P. Sullivan (London, 1965) per una più accorta selezione dei problemi realmente importanti e per una più accurata lettura delle testimonianze relative all'*Omaggio a Sesto Propertio*. Va dato atto, però, a Sullivan di aver fornito per primo una giusta e oculata valutazione dell'*Omaggio* e una piena riabilitazione dalle critiche dei filologi.
- 1) Lo ha sottolineato G. Folena, 'Volgarizzare' e 'tradurre', in AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste 1973, 73.
 - 2) Per quella latina si rinvia alle fondamentali ricerche di A. Traina, confluite in *Forma e suono*, Roma, 1977; si vedano anche i suoi *Epilegomeni a Forma e Suono*, in "Mat. Disc." 9, 1982, 9-29.
 - 2) U. Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, Parte I, a cura di G. Barbarisi, Firenze 1961, LXXXVII.
 - 4) *Sulla traduzione de' due primi canti dell'Odissea di Ippolito Pindemonte*, in *Saggi critici di Ugo Foscolo*, nel vol. II delle *Opere*, a cura di E. Bottasso, Torino 1949, 105.
 - 5) Ne ha discusso con particolare acutezza F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in AA. VV., *La traduzione. Saggi e studi*, 123-137. In particolare egli ricorda (131) che «fra i moderni, chi ha predicato e praticato con maggiore lucidità la versione-rifacimento, ossia Brecht, ha indicato entro quali termini il promuovere un'operazione letteraria del genere abbia senso: se cioè essa si inquadra in una vera e propria 'rivoluzione culturale' [...]. Brecht, fin dai suoi inizi, ha praticato il rifacimento, l'adattamento, fino a farsi accusare di plagio. La sua poesia lirica è non meno ricca di imitazioni, adattamenti e parodie di quanto non lo siano i suoi drammi».
 - 6) In una lettera del 1922 a Felix E. Schelling, che era stato suo professore d'inglese all'Università di Philadelphia.
 - 7) Il *Propertius ludibundus* di Eckart Lefèvre è stato pubblicato ad Heidelberg nel 1966.
 - 8) In "New Age" del 27 novembre 1919.
 - 9) Bacigalupo, 100.
 - 10) Bacigalupo, 8: «Pound sa di aver dato le sue prove migliori nell'ibrido genere della traduzione-pastiche, dal suo *Seafarer* del 1911 (dall'anglosassone con molti abbagli) alla sequenza *Cathay* (1915) da Li Po e altri, costruita anch'essa in un momento di grazia sulla scorta di rudimentali annotazioni nella più completa ignoranza del cinese».
 - 11) Lettera del 1921 a Thomas Hardy: cf. Bacigalupo, 24.

È del tutto nota l'accesa polemica di Bertold Brecht nei confronti del teatro 'tradizionale', in particolare degli spettacoli tragici, durante i quali gli spettatori fissano la scena immobili e ammaliati, abbandonandosi a sensazioni violente e indefinite, che offuscano la chiarezza individuale e mettono in pericolo l'equilibrio unitario della personalità. Brecht, dunque, concepisce l'arte in funzione antilirica ed auspica il pieno ricupero della componente razionale, la sostituzione del solipsismo decadente con una problematica dalle vaste implicazioni storiche, politiche, sociali che impegni ad un costruttivo dibattito di idee. Tutto ciò vuole ottenerlo nel suo teatro epico (da intendersi nell'accezione aristotelica del termine) grazie all'effetto di «straniamento», che impedisce l'identificazione tra le vicende rappresentate e lo spettatore, facendone un osservatore distaccato ed estraneo.

Ben altro l'intento del vero poeta epico, che conta proprio sull'empatia dell'uditorio per comunicare il suo messaggio e divenire, così, veicolo primario di acculturazione e di elaborazione del consenso.

Com'è noto, le società preletterarie condizionano l'opinione pubblica mediante la composizione e la trasmissione orale di poemi narrativi, che vengono a costituire una sorta di enciclopedia del comportamento. È così che nella fase della parola parlata il pensiero è intrecciato al sistema mnemonico dell'espressione formulare, e ciò determina una struttura linguistica paratattica, aggregativa, ridondante, specchio di una conoscenza altamente contestualizzata e legata alle esigenze del presente, mentre solo nella successiva fase della parola scritta (e stampata) si supera la necessità del rapporto diretto emittente-ricevente, consentendone una separazione emotiva, oltre che fisica.

Nel mondo dell'*epos*, dunque, è necessario un assorbimento totale, un'immersione totale nell'evento della recita estemporanea, sia da parte del compositore-cantore, sia da parte del suo eterogeneo uditorio, che può divenire essenziale componente della *performance* solo se si abbandona interamente al fascino del poeta, vivendo una condizione di disorientamento psichico assai simile, come dice Platone, a quella del sogno.

Se dunque la poesia è un *logos* che parla all'animo e al sentimento, non alla ragione, e se la sua funzione è ricreare la realtà attraverso l'immagine, non ragionare sulla realtà, del tutto legittimo diventa l'accostamento tra poesia e retorica operato da Gorgia per gli effetti psicagogici e sentimentali di queste due arti (*Hel.* 10 γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηναὶ, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα), ed altrettanto coerente appare la sua asserzione che la saggezza del pubblico consiste nella capacità di accettare l'inganno e di aderire emozionalmente all'evento poetico, lasciandosi vincere dall'edonismo della mimesi (cf. *fr.* 23 D-K), che consente la liberazione controllata e socialmente accettabile della passionalità latente ed irrinunciabile.

Tutto ciò è stato puntualmente colto nell'*epos* omerico da M. Parry prima, da A. B. Lord ed E. H. Havelock poi, e in questo produttivo filone di ricerca si inserisce, innovando, il suggestivo contributo di S. Nannini.

Il libro è articolato in due sezioni, la prima di attenta analisi degli influssi esercitati sugli *scholia Homerica* dalla «sostanziosa estetica della ricezione» (p. 9) elaborata da Aristotele prima, da Demetrio e Pseudo-Longino poi, la seconda di un ricco

repertorio di scoli.

L'indagine, rigorosa e ampiamente sostenuta dalla documentazione bibliografica, affronta il problema della comunicazione nella fase orale-aurale della cultura greca, cogliendo le profonde influenze esercitate dalle tecniche compositive sull'uditorio «reale» dell'*epos* e, insieme, ricercando i motivi che hanno indotto gli estensori degli scoli «a porsi il problema del 'pubblico', quindi a risolverlo secondo certi schemi» (p.21).

Approfondendo il discorso sulla strategia testuale del poeta, se ne sottolineano gli artifici più sapienti, quale l'anticipazione (la cui trattazione è preceduta da un esteso *excursus* sulla πολυτροπία e sul suo fine artistico, la ποιικιλία), che consente al destinatario un attento controllo del destinatario e che viene segnalata specialmente nella seconda parte dell'opera, evidentemente intesa dagli scolasti «come un lavoro 'drammatico', caratterizzato in quanto tale da un *crescendo* di *pathos*» (p.38).

Espedienti funzionali all'anticipazione sono la comparazione, l'analogia, l'uso di νήπιος e, soprattutto, l'ἄγωνα — l'irrazionale timore degli ἀκροώμενοι che le proprie aspettative vengano deluse —, abilmente alimentata dal poeta nell'intento «non solo di frustrare le attese del pubblico, bensì addirittura di confonderlo con sapiente tattica 'diversiva' [...] secondo i dettami aristotelici di un'arte che è tale solo se l'artificio rimane nell'ombra» (p. 46).

Si ribadisce più volte la necessità che l'aedo-rapsodo compia una sorta di «incantamento collettivo» giocando al massimo sulla valenza eufonica del suo *recital*, come si evince dagli *scholia* che «sottolineano gli effetti musicali di *accelerando* o *rallentando*, la qualità del timbro (la τραχύτης, ad esempio), il ritmo, e soprattutto l'onomatopea» (p.23), e così pure da quelli che commentano l'uso dell'asindeto e l'alternanza domanda/risposta.

Grazie, poi, ad altri espedienti, quali i proemi, le minuziose descrizioni ambientali, l'accumulo di particolari, le digressioni in genere, viene garantito l'indispensabile avvicendamento di tensione e distensione, così da consentire la piena ed efficace ricezione di una tale poesia mimetica, che sa «individuare, e adeguarsi, all'«orizzonte di attesa» del pubblico, oltre a riuscire ad appagare le sue esplicite richieste» (p.59) e che vive, appunto, nella collaborazione tra ποιητής ed ἀκροατής, «nel coinvolgimento totale di emozioni e di intelletto, nel «correre insieme il rischio del testo» con tutti i suoi artifici e soluzioni» (p.60).

Ottimo lavoro, questo di S. Nannini. Pochi, e forse trascurabili, i rilievi. Qualche esempio.

Parlando dell'ἐνθουσιασμός (p. 33) si vedrebbe la possibilità, se non l'opportunità, di richiamare le pagine dello *Ione* e del *Fedro* platonici dedicate al fenomeno della μανία poetica.

E sugli effetti psicagogici della poesia sarebbe congruo, forse, un riferimento ai libri II, III, X della *Repubblica* ed al dialogo sulle *Leggi* — per quanto i diretti referenti dell'indagine siano Aristotele, Demetrio e Pseudo-Longino.

In quale accezione, poi, ricorre il termine «straniamento» a p. 50?

Altro ancora si potrebbe osservare, non senza concludere, però, che il contributo di S. Nannini, così ricco di spunti e suggestioni, è senz'altro valido ed apre una pluralità di prospettive, tutte da percorrere.

Letizia Lanza

Le immagini eschilee hanno suggerito molte ricerche nel corso di questo secolo, ma soprattutto in questi ultimi anni, in relazione con lo sviluppo dell'interesse per i fenomeni specificamente di poetica e di dizione letteraria, a fronte dell'attenzione prevalente per le prospettive ideali che caratterizzavano molti studi ispirati all'idealismo jaegeriano o alla *Geistesgeschichte*. Anche se l'ultimo lavoro di sintesi sull'argomento risale al 1935, con il volume del Dumortier, si può dire che nessuno dei molti commentari alle tragedie ha potuto evitare di confrontarsi con l'immaginario del poeta in relazione all'esegesi di singoli passi, e diversi saggi, come quello di D. Sansone e gli articoli di B.H. Fowler e O. Smith apparsi negli anni Sessanta, hanno affrontato aspetti particolari di esso.

Alain Moreau, professore a Montpellier, affronta questo tema in relazione all'ideologia del poeta, che nei suoi drammi prospetta uno scontro tra il mondo informe e bruto della violenza elementare e le forze della razionalità e dell'ordine che alla fine trionfano; più che con una ricerca teoretica sul pensiero di Eschilo, che difficilmente è sistematico e in ogni caso tende a sfuggire all'esegeta che si propone di fissarlo attraverso l'esposizione dei punti di vista spesso antitetici dei personaggi, in modo che se ne ricavano interpretazioni contraddittorie, Moreau sceglie di indagare il messaggio del poeta tragico attraverso l'analisi di uno dei suoi più specifici strumenti espressivi, «l'un des outils préférés du poète» (p.8), appunto le metafore. Si tratta di una scelta metodologica rilevante nell'intenzione dell'autore: considerare le strutture linguistico-formali, in luogo dell'ideologia dell'autore, per evitare di far dire al testo ciò che esso non dice. In realtà Moreau esclude una determinazione politico-filosofica dell'ideologia, ma la scelta che egli compie delle classi di metafore, in relazione all'alternativa violenza/caos vs riconciliazione/ordine, implica anch'essa una valutazione specificamente ideologica. Questa potrebbe essere una contraddizione, ma non è certo un demerito di questo lavoro.

Un primo gruppo di espressioni individuate dal Moreau ha i referenti nella vita quotidiana, soprattutto nelle feste e nelle occasioni di divertimento e di gioia: nelle metafore eschilee questi referenti risultano travolti, in modo che «ce matériau, qui pourrait permettre à l'écrivain de peindre les plus idylliques tableaux de paix et de bonheur, se transforme chez lui en visions de sang et de mort» (p.21). In questa classe di metafore, un primo gruppo è costituito da quelle nuziali: se in *Sept.* 333 ss., «la nuova via di una dimora odiosa» innesta nella rappresentazione tradizionale del corteo nuziale la realtà brutale dello stupro che minaccia le donne di Tebe, «la métaphore paradoxale des noces sanglantes prend dans l'*Agamemnon* toute son importance» (p.24), in relazione all'assassinio del re ad opera della sposa che proprio per questo aveva atteso impaziente il suo ritorno. Già in *Ag.* 35 la locuzione ἐν προτελείοις, che designa propriamente le cerimonie preliminari alle nozze, viene impiegata in rapporto ai primi scontri tra Greci e Troiani, dopo lo sbarco dei primi; προτέλεια ναῶν è poi al v. 227 il sacrificio di Ifigenia che prelude alla partenza della flotta, mentre nel primo stasimo si evoca Elena «che porta in dote ad Ilio la morte» (v. 405): «tous les mots du vocabulaire du mariage vont maintenant se trouver dénaturés» (p.25), con una progressione che attinge il suo apogeo nel secondo stasimo, per realizzare il proprio senso nell'uccisione di Agamennone, allorché la metafora si fa evento e si compie sulla scena. Quando Clitemestra ne riferisce al Coro,

impiega una immagine desunta dal mondo agricolo:

«E così morendo, egli rutta fuori la sua anima. Irrompe dalla ferita un getto violento di nero sangue, e mi percuote, e mi sembra uno spruzzo di rugiada; e io ne gioisco, come di una gioiosa pioggia un campo di grano negli aperti calici delle sue spighe in fiore» (Ag. 1388-92, trad. Valgimigli).

Un altro universo di immagini di prosperità e di gioia viene stravolto, in una serie di esempi indicati dal Moreau, per esprimere gli effetti spietati della violenza che sconvolge il mondo degli uomini, calpestando le norme di convivenza volute dagli dèi. Queste trasformazioni avvengono attraverso vari procedimenti; tra questi sono particolarmente rilevanti i giochi semantici fondati sull'ambivalenza dei termini, come *telos* (compimento, felice o luttuoso, come sempre nelle *voces mediae*) o *kedos* (che dal valore di 'attenzione dedicata a' può slittare a 'parentela' come a 'lutto', cf. Chantaine *DELG* 522 s.), l'insistenza ossessiva di certe espressioni e di certe radici che nell'ambito di una tragedia costituiscono veri e propri *Leitmotive* (come l'immagine del mietitore nei *Persiani* o quella del cattivo pastore nell'*Agamennone*), infine dei neologismi che costituiscono una specie di condensazione brachilogica della metafora paradossale (come *ainólektron* in Ag. 712). Quattro altri ambiti di pertinenza qualificano altre classi di metafore, altrettanto stravolte ad esprimere il disordine provocato dalla *hybris*: quella dei mestieri, come in Ag. 437 s., dove Ares è χρυσαιοβός... σμάρτων, cambiavalute di corpi (e Moreau sottolinea che χρυσαιοβός è creazione di Eschilo sul calco di ἄργυραιβός, giacché «l'or est le metal des dieux»: si potrebbe aggiungere che il termine è rimasto hapax in greco, per quello che sappiamo), quello del diritto e insieme della politica, della religione e della festa. Omero conosce molte immagini di questo genere, anche applicate alla sfera della guerra, ma «si le procédé est semblable, les intentions sont très différentes» (p.56), giacché il valore fondamentale nell'epos è la gloria militare, e «le contraste entre les tableaux de paix et de guerre n'entraîne pas pour Homère une condamnation des carnages» (ib.), laddove in Eschilo «les modèles sono métamorphosés en repoussoirs». Pertanto «on s'aperçoit [...] que les métaphores paradoxales ne se présentent pas comme un procédé isolé, mais constituent seulement l'expression la plus frappante d'une tendance dont la permanence révèle la profondeur» (p.57): in questo caso il vettore del messaggio ideologico è costituito dallo strumento specifico dell'espressione letteraria, e la costanza largamente rilevata del fenomeno accerta della produttività dell'approccio scelto dall'autore.

Eschilo rappresenta il mondo caotico della violenza anche attraverso le metafore animali, soprattutto tratte dal rapporto del cavallo con il cochiere, cui egli allude con valenze molteplici: «le jeu métaphorique sur l'animal et le cocher permet de mettre en relief deux aspects fondamentaux du monde tel que le voit Eschyle: l'ambivalence et la confusion. Le monde est ambivalent parce que la violence se déplace [...] le justicier dépasse son droit ed mérite le châtement. Mais le vengeur à son tour ira trop loin et suscitera d'autres justiciers. De là vient l'ambiguïté du thème. Le cocher est à fois l'homme qui risque d'être piétiné, écrasé par des bêtes furieuses, et le maître cruel qui frappe, cingle, entrave. Le cheval est à la fois l'animal indomptable et la pauvre bête martyrisée» (p.71). Mi pare che questa pagina connessa in modo decisamente suggestivo la tematica eschilea che è stata detta della «giustizia ingiusta», la contraddizione radicale per cui la giustizia attingibile all'uomo viene totalmente traversata dall'ingiustizia, con le antinomie del sistema di metafore animali che illustrano questa tematica ideologica. E le metafore di violenza rie-

cheggiano la situazione dell'animale perseguitato e catturato, le sofferenze di quello trascinato al sacrificio: spesso e altrove Moreau si sofferma sugli effetti fonici che rafforzano queste immagini. Così in *Pers.* 190 s. ἄρμασιν δ' ὄτο / ζέγγυσι αὐτῶ καὶ λέπαδν' ἐπ' αὐχένων τίθησι si rileva che il disastro prodotto dal cavallo imbrozzarrito è rappresentato «dans un déchaînement de violence et de bruit que soulignent le rejet de *diasparassei*, la rudesse des ρ et des sifflantes dans les doubles consonnes et l'éclat des sept α du v. 195» (p.63), ovvero nella visione, che Cassandra riferisce, del banchetto di Tieste, «la repulsion de la prophétesse se traduit par les labiales: πρὸς πατρός βεβρομένας» (p. 89). Qualsiasi discorso sugli effetti fonici della pronuncia del greco antico ha un discreto margine di indeterminazione, dato che l'accento melodico influenzava la dizione in una misura difficilmente valutabile per un orecchio moderno: un siciliano che non avesse mai sentito parlare un francese come potrebbe valutare gli effetti delle nasali in un verso di Baudelaire? Tuttavia questi rilievi hanno un loro fondamento che in chiave di poetica non può essere sottovalutato, indicano un fenomeno esistente, per quanto a noi sia difficile apprezzarlo nella misura giusta. In realtà, mentre per il latino non mancano studi autorevoli sugli effetti combinati di «forma e suono», che costituiscono ormai un punto di riferimento ben collaudato, per il greco ci si limita per lo più ad osservazioni particolari, marginali rispetto a un discorso altrimenti orientato. Il saggio di Stanford, *The Sound of Greek*, sebbene contenga molte osservazioni stimolanti, non tiene abbastanza conto degli elementi stilistici che interagiscono col suono a determinare la forma, e non è quindi in grado di analizzare un testo nella sua totalità; analogamente il precedente lavoro dello stesso *Aeschylus in his Style* indica molti elementi significativi di cui si deve tener conto in una analisi stilistica, ma si limita ad indicarli separatamente senza mostrarne l'efficacia in un passo. Tanto più dobbiamo apprezzare l'impegno del Moreau a mettere in evidenza questi effetti, e a porli in relazione all'immaginario eschileo e alla sua funzione comunicativa.

La seconda parte dello studio, dedicata alla rappresentazione delle *Forces du Chaos sur la Terre*, si articola in quattro capitoli, che analizzano i vari aspetti di questo dispiegarsi della violenza. Anzitutto *L'homme au service de la violence et du Chaos*: la guerra e i suoi massacri, gli assassini di congiunti, lo strazio dei cadaveri. Un intero paragrafo è dedicato al motivo del sangue e delle immagini ad esso connesse, con una ossessività minacciosa; quindi si considerano le forze sovrumane che incarnano volta a volta la violenza nel mondo: i giganti e i demoni. Infine *La symbolique des monstres: monstres mythiques, monstres humains*: se spesso la fantasia eschilea proietta sullo sfondo delle vicende rappresentate la presenza inquietante dei mostri primitivi, altrove qualifica con immagini desunte da questa sfera i personaggi che più si macchiano di delitti contro l'umanità, come Clitemestra e le Danaidi. È questo un capitolo ricco di osservazioni testuali ed esegetiche, oscillante tra la ricerca dei temi ideali e quella delle metafore in cui quelli si esprimono, in ogni caso estremamente stimolante anche se abbastanza complesso nello sforzo continuo di correlare i due piani.

La terza sezione del libro affronta il tema del momento positivo dell'ideologia eschilea, allorché i contrasti che hanno sconvolto il mondo umano si placano nella comprensione della legge divina garantita dall'impero pacifico di Zeus, e del relativo immaginario: *Chaos vaincu* si intitola questa parte conclusiva, che riprende anzitutto il motivo dell'angoscia e dello smarrimento di fronte alle minacce che vengono dal basso e dall'alto, in rapporto alle immagini in cui questi sentimenti trovano

espressione. La minaccia per l'uomo può venire altresì dagli elementi naturali, come il mare in tempesta: qui M. sottolinea come Eschilo rinnovi ancora una volta un tema tradizionale di un popolo marinaro, insistendo su «l'alliance diabolique conclue par l'océan avec d'autres éléments pour anéantir plus sûrement les vaisseaux et leurs passagers» (p.220): proprio questa associazione del mare con le rocce, il fulmine, il vento qualifica la drammaticità di certe situazioni, come la tempesta che ha investito nel ritorno la flotta di Agamennone, la quale, rievocata nel racconto dell'araldo, prefigura l'accoglienza ben più terribile che attende lo stesso Agamennone. Anche qui M. sottolinea gli effetti fonici delle consonanti («nous entendons les grondements des vents et des orages, le fracas des bâtiments qui se heurtent, le crépitement de la pluie, grâce aux allitérations des "gutturales", des dentales et des liquides», p.221), e non meno, la funzione espressiva di certe neoformazioni, come κερουπτέω e altri termini, che spesso sono rimasti senza seguito nel greco a noi noto, forse proprio perché assolutamente eccezionali, legati indissolubilmente alla situazione tragica che li ha espressi nel testo eschileo.

Ma è all'interno dell'animo umano che la violenza si scatena soprattutto, dando luogo alle situazioni ed alle espressioni più drammatiche: «le désarroi devient total lorsque la tempête se déchaîne à l'intérieur de l'homme. La tempête intérieure est en effet l'un des moyens privilégiés d'Eschyle pour décrire les émotions et sentiments de ses héros. Alors ouragans, tourbillons poursuivent leur action dévastatrice dans l'âme du héros, brisant son énergie, transformant sa personnalité, anéantissant ses capacités de résistance aux forces du Chaos» (p.229). Moreau ha affrontato questo argomento in un articolo apparso nel 1979 sulla "Revue de Philologie": i materiali di quel lavoro trovano ora sistemazione nel quadro generale che egli traccia dell'immaginario eschileo e dei suoi referenti ideali. Queste tensioni nell'animo dei protagonisti spesso li turbano fino a sconvolgerli, come dimostra un'altra serie di rappresentazioni desunte dalla sfera della follia in senso proprio, e riferite ad Oreste perseguitato dalle Erinni, a Cassandra invasata da Apollo, lo che fugge sospinta dal delirio inflittole da Zeus, ed infine ad Eteocle trascinato alla distruzione di se stesso e della stirpe dalla maledizione di Edipo che su di essa ricade. Si trapassa in questo modo dalla follia in senso patologico e quella di ordine morale.

Questo è il momento più sofferto della tensione scatenata nel mondo dalla *hybris*, espresso nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* dal tema martellante del sangue che una volta versato a terra non può essere richiamato, segno della pena cui il colpevole non può sottrarsi, e che può in seguito suscitare altra colpa. Il ritorno di questo motivo in *Eum.* 261 ss. proietta una luce minacciosa sulle vicende che attendono il vendicatore di Agamennone. Ma proprio a partire da questa tensione estrema la violenza benevola guidata da Zeus e dagli dèi del suo clan porta la trilogia ad una soluzione positiva. Il capitolo riepiloga i temi del *drasanti pathein* e del *pathei mathos*, richiamando le metafore e le immagini in cui queste idee si manifestano, fino alla conciliazione e alla pacificazione che concludono l'*Oresteia* e similmente dovevano concludere le altre trilogie del poeta. Al Caos della violenza e della *hybris* si sostituisce il *cosmos* del nuovo ordine divino: «si les mythes, les images, les spectacles présentent tout d'abord la vision d'un univers noyé dans le sang, souvent, à la fin des trilogies, les chœurs célèbrent donc la justice porteuse de paix et de bonheur, le feu qui donne la vie et engendre le progrès, l'amour cosmique s'épandant sur la terre» (p.333).

Si tratta di un libro notevole, ricco di idee, di notazioni acute e di suggerimenti

metodici stimolanti. Inizia rifiutando l'analisi dell'ideologia del poeta e si conclude con una esposizione di tipo ideologico. Questo procedimento può apparire contraddittorio, ma forse quel primo assunto era solo una forma di approccio, e non mi sentirei di far carico a Moreau di non averlo seguito fino in fondo. Da quelle premesse, strettamente applicate, sarebbe risultata una analisi esclusivamente formale assai più povera di quanto invece è risultato questo libro, che finalizza la ricerca di tipo linguistico-retorico alla comprensione dell'universo ideale del poeta. Moreau è ritornato dunque ai contenuti ideali: come del resto il criterio organizzatore che struttura tutta l'indagine è proprio l'ideologia, che orienta le metafore coniate da Eschilo. Tuttavia la parte più nuova ed originale del lavoro sta proprio nelle notazioni di tipo formale: un confronto ad apertura di libro con l'opera, peraltro al suo tempo pregevole, di Dumortier, dimostra l'affinamento metodico e la sensibilità scaltrita verso i fatti di lingua. Alla base del libro di Moreau sta anche un lungo lavoro di spoglio bibliografico, una larga disponibilità di strumenti, un mestiere scaltrito, ma soprattutto vi si rivela un *esprit de finesse* che illumina in modo originale il pensiero di Eschilo e le sue manifestazioni. Qualsiasi studio sulla poetica dei tragici dovrà fare i conti con questo libro.

Vittorio Citti.

PAUL VEYNE, *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*, tr. it. di Laura Xella, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 312, L. 20.000.

Un giorno qualcuno scriverà un libro per confutare la tesi che Dante Alighieri sia stato un musulmano: con abbondanza di citazioni dalla *Commedia*, dal *Convivio*, e, perché no?, dalla *Quaestio de aqua et terra* dimostrerà ad evidenza che il Fiorentino era cattolico romano, credente ed impegnato nella sua fede, e che addirittura in *Inf.* 28.22 ss. egli relega Maometto tra i dannati, come seminatore di scisma. Tutti coloro che sostengono che egli fosse un devoto dell'Islam sono deplorabilmente in errore, e si stenta a comprendere come qualcuno non si sia reso conto di un'evidenza così trasparente.

Questa è l'impressione che si riceve quando si prende in mano lo splendido libro in cui Paul Veyne vuol dimostrare l'infondatezza della pretesa di coloro che si ripromettono di dedurre dall'opera poetica degli elegiaci romani elementi per costruirne analiticamente la biografia: egli dimostra ed evidenzia che molti motivi di questi *corpora* elegiaci sono da ricondurre alla convenzione del genere, e non necessariamente da rapportarsi ad avvenimenti o sentimenti realmente vissuti: l'analisi critico-semiotica che Veyne pubblicò nel 1983 a Parigi, e che dopo solo due anni è stata tradotta in italiano, illustra che questi testi, apparentemente in contrasto con l'etica tradizionale del *civis Romanus*, sono un puro divertissement letterario, senza riferimento reale alla vita dei poeti o delle donne che essi possono aver amato. Le poesie di Ovidio, Tibullo, Propertio non esprimono, secondo l'illustre storico francese, un paganesimo sensuale e voluttuoso, ma rispondono a un gioco puramente formale. La corrispondenza tra la pagina e la realtà sarebbe una preoccupazione esclusivamente moderna, estranea al mondo "classico".

La traduzione italiana può essere un'occasione per riflettere su questo saggio, indubbiamente concepito e condotto con una straordinaria intelligenza (nessuno può negare al suo autore, che è una figura considerevole nell'antichistica francese, una eccellente qualità argomentativa e una esposizione che affascina), ma che forse ha i suoi referenti polemici in settori abbastanza limitati, anche nel suo paese, della critica letteraria, settori in cui può capitare anche oggi di leggere giudizi sulla virtù e sui vizi dei personaggi letterari, come se si trattasse dei nostri vicini di casa e non di astrazioni formali; in realtà, in Francia come nel resto del mondo, questi critici sono una specie da tempo in via di estinzione. Invece il dibattito sul rapporto tra biografia e convenzione letteraria è abbastanza antico: già intorno agli anni Quaranta l'indirizzo di esegesi noto come *New Criticism*, ispirandosi a Eliot, ha messo in rilievo l'incidenza nell'espressione poetica delle strutture formali dei generi; nel 1949 la *Theory of Literature* di Wellek e Warren ha teorizzato efficacemente questo punto di vista. Nell'ambito dell'antichistica esso è stato sviluppato soprattutto da studiosi di lingua inglese: così nel X volume degli "Entretiens Hardt", Dover, a proposito di Archiloco, ha sottolineato l'uso della *persona loquens* nella lirica arcaica, ricordando tra l'altro il famoso *fr.* 10 V. di Alceo, che inizia con le parole $\epsilon\mu\epsilon\ \delta\epsilon\iota\lambda\alpha\nu$ «me poveretta»: è difficile pensare che il poeta si riferisse a se stesso. Nel 1985, infine, W. Rösler, ancora a proposito di Archiloco e riferendosi all'epodo di Colonia, ha svolto sui "Quaderni Urbinati" una efficace serie di osservazioni anche su questo argomento. Se poi vogliamo prendere un esempio da uno degli studiosi più noti che si sono occupati di Properzio, potremmo ricordare che A. La Penna, dopo aver composto nel 1951 pagine significative a proposito dell'ironia in quel poeta, ha scritto tra l'altro, ventisei anni dopo, che «ricostruire dalla poesia la realtà biografica, e innanzitutto la figura centrale di Cinzia, è compito difficile e delicato: il poeta deforma [...], crea situazioni per lo più verosimili, ma non sempre vere». Il nome di La Penna non ricorre tuttavia tra i riferimenti bibliografici di questo dotto lavoro: non bisogna stupirsi, perché in queste note la bibliografia fondamentale su Properzio è stata sistematicamente ignorata (supponiamo di proposito, ma non comprendiamo il motivo di questo disprezzo), con la sola eccezione delle *Études* del Boucher (Paris 1965) e di qualche articolo su questioni particolari.

Tutta questa tematica, che da una cinquantina di anni viene dibattuta dalla critica letteraria europea, è stata sorprendentemente collocata tra parentesi in questo intelligentissimo e brillante libro di Veyne, un lavoro che si permette elegantemente di scrivere che i lettori di Properzio ignoravano certo il mito di Antiope (p. 10), mentre altrove, parlando dei fiumi infernali ricordati in una elegia di Tibullo, assicura che il poeta «scherza con i ricordi scolastici, come lo sono per noi la tavola pitagorica o l'elenco dei dipartimenti francesi con i loro capoluoghi» (p. 67). Né l'uno né l'altro riferimento possono essere considerati né ricordi di scuola elementare né sfoggio di erudizione sottile ed impenetrabile: essi si riportano invece ad una convenzione culturale che possiamo ritenere accessibile ai destinatari dei testi di Properzio e Tibullo, naturalmente con la limitazione a tutti nota che qualsiasi comunicazione letteraria viene fruita in diverso grado a seconda del livello culturale dei possibili destinatari. L'invito che Callimaco pronuncia all'inizio dell'*Inno a Zeus*, esortando a intonare l'inno stesso non è un sottile procedimento alessandrino di metalinguaggio: è certo metalinguaggio, ma si tratta di una formula tradizionale nell'innografia greca, lo sa chiunque ha preso in mano un qualsiasi inno omerico, oppure un commento a Callimaco come quello di McLennan (1977). L'osservazione di Veyne non

è certo infondata, ma la sua pertinenza va assai oltre l'oggetto specifico di cui sta parlando. La semiotica rivela spesso il senso delle strutture formali del discorso, ma i dati che fornisce debbono essere storicizzati radicalmente per acquisire concretezza.

Qualche volta pertanto il brillante libro di Veyne salta a piè pari problemi di qualche consistenza; inoltre la giusta, sia pur non nuova osservazione della convenzionalità dei motivi amorosi nel genere elegiaco non ci autorizza a pensare che i poeti romani prescindessero completamente dalle loro esperienze vissute: l'arte deforma la realtà, ma può prenderla come spunto iniziale, come osserva La Penna nelle righe che abbiamo riportato. In questo senso il rasoio di Veyne può parere eccessivamente radicale, idest sommario.

La traduzione non è sempre al livello che sarebbe desiderabile, spesso anche perché sfigurata da errori tipografici. A p. 186 l'autore riporta i versi di Victor Hugo *A Villequier* ben noti a tutti i lettori francofoni e non bisognosi certo di illustrazione, che sarebbe stata invece da introdurre traducendo in italiano; il recensore ha dovuto faticare un po' per ritrovare nella sua memoria l'autore di quei versi meritatamente famosi. Ma anche le titolate traduzioni dei classici impiegate non sono esenti da smagliature, come appare da Hor. *carm.* 1.1.6 *terrarum dominos evehit ad deos*, sventuratamente reso con "lo trasporta signore della terra ai numi" (p.172).

Vittorio Citti