

LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

3.1989

PIOVAN EDITORE

ALCUNI ESEMPI DI POLISEMIA NELL'AGAMENNONE DI ESCHILO: ESEGESI ANTICA E FILOLOGIA MODERNA*

1. Nei vv. 48-54 dell'*Agamennone* di Eschilo, le grida degli Atridi offesi per il ratto di Elena sono paragonate a quelle di avvoltoi, che, tornati al loro nido, non vi trovano più gli implumi figlioletti: gli eroi sono *μεγάλ' ἐκ θυμοῦ κλάζοντες* "Ἄρη,/ τρόπον αἰγυπιῶν οἷτ' ἐκπατίους/ ἄλγεσι παίδων ὑπατοὶ λεχέων/ στροφοδινοῦνται/ πτερύγων ἔρετμοῖσιν ἔρεσσόμενοι,/ δεμνιοτήρη/ πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες. Ha destato perplessità l'esatta interpretazione dell'aggettivo *ἐκπάτιος*: a parte chi ha tentato di sbarazzarsene emendandolo¹, molti hanno cercato di adattare al nostro luogo il

* Fornisco qui le indicazioni per esteso di alcune edizioni dell'*Agamennone*, che cito sempre in maniera compendiarica:

BLOMFIELD = C. J. B., *Aeschyli Agamemnon*, Londini 1839.

BOLLACK = J. B. - P. JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle*, I, Lille 1981, II, Lille 1982.

DENNISTON-PAGE = J. D. D. - D. P., *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957.

ED. FRAENKEL = E. F., *Aeschylus, Agamemnon*, I-III, Oxford 1950.

GROENEBOOM = D. P. G., *Aeschilus' Agamemnon*, Groningen 1944.

HEADLAM-THOMSON = W. H. - G. TH., *The Oresteia of Aeschylus*, I-II, Amsterdam-Prague 1966².

HERMANN = G. H., *Aeschyli tragoediae*, I-II, Berolini 1859³.

KARSTEN = S. K., *Aeschyli Agamemnon*, Trajecti ad Rhenum 1855.

MAZON = P. M., *Eschyle*, II, Paris 1925.

PAGE = D. P., *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii 1972.

SCHNEIDEWIN-HENSE = F. W. S. - O. H., *Aischylos, Agamemnon*, Berlin 1883².

SCHÜTZ = Ch. G. S., *Aeschyli tragoediae quae supersunt ac deperditarum fragmenta*, II, Halae 1811³.

STANLEY = Th. S., *Aeschyli tragoediae septem*, Londini 1663.

VERRAL = A. W. V., *The Agamemnon of Aeschylus*, London 1904².

WECKLEIN = N. W., *Äschylos Orestie mit erklärenden Anmerkungen*, Leipzig 1888.

WILAMOWITZ = U. v. W. - M., *Aeschyli tragoediae*, Berolini 1914.

1) Blomfield congetturava *ἐκπλαγίους* (lo studioso, però, nella sua edizione [p. 5] aggiungeva: «hanc coniecturam hodie retracto»), *Blaydes ἐκνοπίους vel ἐκτοπίους e ἄλγεα vel ἴγνεσι*, A.Y. Campbell *ἐκπαταγείς / ἄλγει κινάδων ἀπάταις τεκέων* (a suo avviso, *ἐκπαταγείς*, da un *ἐκπαταγής*, varrebbe «(dolore) amentes», *ἀπάτη*, che riprende l'*ἀπάτη*, precedentemente congetturato da Housman, «fraudatio, furtum», coll. Soph. *Ant.* 630: cf. *The Agamemnon of Aeschylus*, Liverpool-London 1936, 71s.), Rogers proponeva οἷτ' ἐκπάτιοι λάεσι παίδων, si veda infine anche R.D. Dawe, *Repertory on Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965, 80. Ora G.T. Cockburn, LCM 5, 1980, 131, divina *ἐκπατάγους*, un *hapax* che

significato etimologico: si è quindi passati dall'«abactus, a medio raptus» di Schütz all'«in solitary grief» di Paley, all'«in remote anguish» di Headlam, all'«im Frieden des Gebirges» di Wilamowitz, al «pathless, because they twist and turn wildly in the air» di A.J. Beattie (CR 5, 1955, 5-7), accolto da Bollack 63-64 (il quale però riveste questo significato di una valenza meno banale: «les oiseaux non sont plus les maîtres des cercles qu'ils tracent, emportés en dehors de leur chemin»); altri invece, come Klausen, Karsten, Schneidewin-Hense, Groeneboom, Fraenkel, hanno preferito una valenza traslata, cioè «in-genti dolore de liberis»². Si tratta di esegesi non convincenti, o che, perlomeno, non paiono cogliere in profondità il senso dell'espressione eschilea.

In effetti il nostro aggettivo, dal punto di vista etimologico, è ben poco misterioso: come suggerisce il parallelo ἐκτόπιος “fuori da ogni luogo”³, e, come già evidenziò la tradizione esegetica antica, esso equivale a ἔξω τοῦ πάτου “fuori da ogni cammino”, e può quindi acquisire la valenza traslata di “enorme, straordinario, fuori dal comune”⁴. Di questa seconda possibilità fanno fede Erotian. ε 78 Nachm. ἐκπατίως· ἐκτρόπως. [...] ἔνιοι δὲ γράφουσιν ἐκπάγλως, e Greg. Cor. Dial. 185 (p. 560 Sch.) τὸ ἐκτρόπως καὶ παραδόξως, ἐκπατίως, che riprendono una *varia lectio* di Hippocr. *Morb. Mul.* 171 (8.352.1 L.), in cui si tratta di dolori lancinanti. In tale senso si potrebbe anche intendere il nostro luogo: gli avvoltoi si aggirano nel cielo svolazzando disperati per il loro immane dolore. Chi, tuttavia, ha accolto questa ipotesi, si è trovato impossibilitato a spiegare come mai Eschilo abbia usato un aggettivo così raro e prezioso per significare un concetto fondamentalmente banale: Fraenkel, ad esempio, conclude con un laconico «non liquet». In realtà

indicherebbe lo schiamazzo degli animali (cf. la citata proposta di Campbell). Tale sostantivo (o tale verbo) risulterebbe stilisticamente inadatto: nel nostro passo, infatti, si parla sì di uccelli, ma questi sono finemente umanizzati, grazie all'impiego di termini di solito riferiti a esseri umani (ad es. παιδῶν, λεχέων, δειμιότηρη).

²) Dello stesso parere è A.D. Fitton-Brown, CPh 47, 1952, 150, ma con la precisazione che «the semantic relationship between the Greek and English word were both literal and metaphorical».

³) È precipuamente sofocleo, detto di Edipo (o del male da lui compiuto), che deve sparire nel modo più totale (cf. OT 166, 1340, OC 119).

⁴) Cf. anche Frisk, GEW II 481, Chantraine, DELG 863.

l'uso di ἐκπάτιος non costituisce una mera belluria, ma ha una sua profonda motivazione: già Pauw e Schütz avanzarono l'ipotesi che ἐκπατίος fosse riferito a ἄλγεσι solo per enallage, ma che concettualmente riguardasse παίδων⁵, una teoria che in seguito è stata rifiutata recisamente (anche perchè παίδων è genitivo oggettivo e non soggettivo) per privilegiare la solitudine dei vulturi (dubito però che ἐκπάτιος possa valere "solitario")⁶. Significativo è che tutti gli studiosi abbiano cercato una univoca valenza del termine, vedendo quindi una alternativa insanabile fra la spiegazione catacrestica e quella etimologica, e incappando così o nell'assoluta impossibilità di intendere un termine tanto peculiare o nella necessità di difendere una struttura retorica che - se intesa a livello primario - non può non risultare macchinosa⁷: ciò presuppone un approccio positivisticò al testo, e la ricerca di un significato chiaro e distinto per ogni termine impedisce di apprezzare la multicolore polisemia del luogo eschileo. Il nostro ἐκπατίος, invece, concentra in sé l'idea della spaventosa grandezza del dolore e la sua motivazione, cioè l'assoluta sparizione dei figli: esso quindi risulta particolarmente adatto ad assolvere una funzione "scenica"⁸, a creare la scena degli uccelli che s'aggirano disperati sul nido vuoto, scrutando in qua e in là, ma non riuscendo a trovare nessuna traccia dei loro piccoli. Se si adotta questa visione "polisemica", il raro ἐκπάτιος - lungi dall'essere ozioso - assume una splendida pregnanza e, d'altro canto, l'obiezione del genitivo oggettivo non può investire una suggestione più psicologica che logica.

Anche il successivo δεμνιοτήρη/ πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες, del resto, si avvale di un altro aggettivo raro e fortemente espressivo

⁵) Fra i sostenitori dell'enallage, alcuni - come Denniston-Page 72 - hanno sospettato che παίδων fosse genitivo soggettivo («The nestlings are suffering in some [...] unknown and unfriendly region»). V. Bers, *Enallage and Greek Style*, Lugduni Batavorum 1974, 32 cita il nostro passo fra gli esempi di enallage in contesti di «joy, pain», e come «evidence for enallage as archaism». Va infine notato che, sempre stando a Bers, la nostra figura retorica è particolarmente frequente quando il contesto esprime relazioni di parentela.

⁶) Oltre alle già menzionate interpretazioni di Paley, Headlam, Wilamowitz, si veda ad es. l'«in the supreme solitudes» di Verrall 7.

⁷) L'enallage - tra l'altro - sfrutta spesso possibili "ambiguità": cf. Bers, 3s.

⁸) Per una parola "scenica" nel teatro greco, cf. da ultimo B. Marzullo, *La parola scenica*, QUCC 51, 1986, 95-104.

come δειμνιοτήρης “che sta fra le coltri”, e, se letteralmente sembra significare «cubiliprema cura pullorum»⁹⁾, non può non suggerire agli spettatori - proprio in contrasto con la nostra immagine - quella dei volatili che si affannavano per i loro piccoli quando essi erano ancora nel nido¹¹⁾. Il paragone non risulta dunque piattamente descrittivo, ma potentemente allusivo, tale da comunicare un senso di assoluta disperazione, attraverso due scene complementari e contrapposte, in cui, al di là del senso letterale, ne è percepibile un altro, che ben più potentemente agisce sulla immaginazione degli spettatori. La polisemia, quindi, si lega indissolubilmente alla funzione teatrale della parola: l’impatto “orale” col pubblico avrà favorito la percezione di sensazioni, non - come nel caso della lettura di un testo scritto - l’acquisizione puntigliosa dei legami sintattici. Di conseguenza, la parola destinata a supplire a una scena solo essenziale¹²⁾ sarà stata tanto più efficace e sublime, quanto più si sarà rivelata non generica e inespressiva, ma ricca di suggestive sfaccettature. Tutto ciò è irrimediabilmente perduto per noi filologi moderni, costretti a conoscere Eschilo attraverso un testo scritto, e che, quindi, ha fatalmente perso le sue prerogative originarie: possiamo solo formulare qualche ipotesi, a patto di non rimanere schiavi di un miope quanto sterile positivismo. Esso, infatti, fa dibattere in difficoltà assolutamente insanabili o costringe ad accontentarsi di interpretazioni del tutto insoddisfacenti.

9) Pare attestato solo qui e nel v. 1149 dello stesso *Agamennone*.

10) Questa interpretazione di Hermann II 368 (il quale precisa: «sive labor quem parentes incubando sustinuerent») è accolta dai più: cf. ad es. Fraenkel II 33ss., che contesta aspramente l’ipotesi che qui si alluda alla fatica durata per procurare il cibo, e traduce: «having lost the couch-keeping labour they had spent over their nestlings», Denniston-Page 72, Bollack II/1, 49.

11) Molto simile sarebbe Soph. fr. 793 R. ψακαλοῦχοι / μητέρες αἰγῆς τ’ ἐπιμαστίδιον / γόνον ὀρταλίχων ἀναφαίνοιεν, se si accetta l’emendamento di γόνον in πόνον (a mio avviso molto seducente), proposto da R. Ellis, *AJPH* 2, 1881, 422.

12) Cf. ad es. H.C. Baldry, *The Greek Tragic Theatre*, London 1971, trad. it. Bari 1975, 65-75. Ciò non significa che una scenografia non esistesse: stando anzi a Vitruv. *Praef.* 7.11, essa fu realizzata per la prima volta da Agatarco proprio per la regia di Eschilo (*Aeschlylo docente*), cf. S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, München 1974, 162-64. Per una accurata analisi del problema specifico della scenografia dell’*Oresteia*, rimando a H. - J. Newiger, *Drama und Theater*, in G.A. Seeck, *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 454-62.

L'analisi della tradizione indiretta e dell'esegesi antica rivela, d'altro canto, che la riduzione del multiforme linguaggio eschileo ad una univoca valenza era già in atto nell'antichità: nel nostro caso, ad es., lo schol. M fornisce una spiegazione di stampo etimologico, non certo legata al contesto: ἐκπατίους· τοῖς ἔξω τῆς ὁδοῦ, mentre quello F, partendo sempre dall'etimologia, giunge ad una assurda interpretazione: ἐκπατίους λεγέων ἀντι τοῦ ἔξω τῆς αὐτῶν οἰκίας. Triclinio, invece, dopo aver trascritto le annotazioni precedenti, avverte con maggior precisione le difficoltà del testo: δέον δὲ εἰπεῖν ἐκπατίων παίδων, ἐκπατίους εἶπε πρὸς τὸ ἄλγεσιν, prospettando quindi la possibilità dell'enallage. In Eschilo, infine, il nostro luogo è probabilmente rispecchiato da tre glosse, una delle quali (ε 1593 ἐκπάτιον· τὸ ἔξω πάτου) ripete semplicemente l'etimologia, mentre le altre (ε 1595 ἐκπάτιον· ἀνόμοιον, e ε 1587 [ἐκπάτιον· ἔξαλλον, οὐχ ὁμοιον]¹³) presentano *interpretamenta*, che presuppongono una esegesi dell'aggettivo come "straordinario": la fonte delle glosse doveva presumibilmente contenere il dato etimologico e un'esegesi del nostro luogo in senso catacrestico¹⁴. Si può dunque ipotizzare che già nell'antichità fossero prospettate le due spiegazioni, quella traslata e l'altra, basata sull'enallage, ma non esistono tracce dell'ipotesi della loro compresenza e complementarietà.

2. Nei vv. 86s. il Coro, parlando di Clitennestra, pone questa domanda, angosciosamente preoccupata: τίνος ἀγγελίας/ πειθοῖ περίπεμπτα θυοσκεῖς;¹⁵. Il verbo θυοσκεῖν è evidentemente collegato al θυοσκός, sacerdote che indovina il futuro osservando la com-

¹³) Espunta dal Latte come *varia lectio* della 1595.

¹⁴) Le glosse esichiane potrebbero però derivare anche da un commentario ippocrateo: il neutro - tra l'altro- è caso di lemmatizzazione per gli aggettivi (cf. F. Bossi - R. Tosi, BIFG 5, 1979-80, 10s., nonché il mio *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988, 121, e, per la cautela necessaria nelle attribuzioni, pp. 117ss.).

¹⁵) I codici recano θυοσκινεῖς (a quanto mi risulta, adottato, ma peraltro non difeso, dai soli Schneidewin-Hense [p. 14]); l'emendamento è del Turnebus. Merita appena una menzione il θύος κινεῖς di Prien, accolto da Verrall 11, perché «the sacrifices are not exactly those of the queen, but of her commanding», uno scrupolo che finisce per sostituire un preziosismo con una banalità. Fortuna ancor minore hanno avuto il θυοσκινεῖς di H.L. Ahrens, e il θυοσκοεῖς di Blaydes (in realtà θυοσκεῖν sta a θυοσκός come βοηθεῖν sta a βοηθός, cf. J. Wackernagel, IF 35, 1912-13 = *Kl. Schr.* 1231; Frisk, *GEW* II 695).

bustione delle offerte sacrificali¹⁶, ma gli interpreti di Eschilo, da Mazon ad Eduard Fraenkel, sospettano che qui esso significhi semplicemente “sacrificare”, o “far sacrificare” richiamando il generico uso di *θυοσκός* in Eur. *Bacch.* 224¹⁷. In realtà, invece, se si vuole cogliere l'intenso pathos della scena, si deve intendere il verbo nella sua valenza tecnica: il coro prova stupore e inquietudine di fronte allo strano comportamento della regina, che si affanna, scrutando il fumo dei sacrifici, interrogando il *θυοσκός*, evidenziando così una intima angoscia¹⁸. Anche in questo caso è la densità semantica a creare l'immagine: chi ha creduto - contro insuperabili obiezioni strutturali - che questa domanda presupponesse la presenza in scena di Clitennestra come *κωφὸν πρόσωπον*¹⁹ non ha capito che nel teatro

¹⁶ Per il *θυοσκός* e le sue funzioni, cf. P. Stengel, *Die griechischen Kultsaltertümer*, München 1920, 60; L. Ziehen, *RE* 6 A, 1936, 76s.: egli aveva «die Ausgabe, das Opferfeuer, bes. den Rauch zu beobachten und die dabei erscheinenden Zeichen zu deuten». Meno convincente risulta J. Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec*, Aix-en-Provence 1966, 119.

¹⁷ Ziehen, 737, avanza l'ipotesi che in questo passo il nostro termine si giustifichi in quanto «auch in der höheren, eigentlichen Mantik der Opferrauch eine Rolle spielte, vor allem bei der Erregung der Ekstase». La maggior parte dei commentatori, tuttavia, preferisce cogliere in questo luogo un senso non tecnico (cf. J. Roux, *Euripide. Les Bacchantes*, Paris 1972, 323). L'accezione generica parrebbe rispecchiata anche da *Suda* θ 591 *θυοσκός*: *λερεύς*, ma in tale glossa, con ogni probabilità, l'equivalenza fra *θυοσκός* e *λερεύς* è semplicemente dovuta a un fuorviante compendio. Da Ω 221 *ἢ οἱ μάντιές εἰσι θυοσκόοι, ἢ λερήες*, infatti, deriva una tradizione esegetica che distingue - in modo peraltro fallace - tra *θυοσκός*, indovino che predice il futuro *διὰ τῶν θυμάτων ἢ θυμιαμάτων*, e lo *λερεύς*, che fa profezie *διὰ τῶν σπλάγγων* (cf. schol. ad 1., Eust. ad 1.c. [1346.38-41], Porphyr. *Quaest. Hom.* I 272.10; II 127.14, *Etym.M.* 457. 41-44, *Suda* μ 169): alcune tarde riprese presentano confusioni come quelle della nostra glossa (si vedano *Etym. Gen.* [cf. H. Erbse, *Scholias Graeca in Homeri Iliadem*, V, Berolini 1977, 557], Zon. 1060 T.).

¹⁸ Ad attribuire al nostro verbo un significato pregnante sembra finalizzato il commento di Bollak 94-98, le cui conclusioni sono tuttavia a mio avviso poco chiare (tra l'altro egli traduce: “Qu'as-tu-vu, qu'as-tu-appris qui te convainque de faire sacrifier en tous lieux?”).

¹⁹ Era questa la *communis opinio* nel secolo scorso, condivisa da studiosi del calibro di Hermann, Paley, Karsten, Schneidewin: il primo a contestarla aspramente fu Wecklein, mentre Wilamowitz, che in un primo tempo aveva ipotizzato una lacuna, nella quale si sarebbe perduta la battuta della regina, rinunziò in seguito a tale ipotesi, per passare al campo avverso (cf. *Aischylos. Interpretationes*, Berlin 1914, 164). L'ipotesi della presenza in scena di Clitennestra ha avuto comun-

eschileo la parola è dotata di una magica forza poetica e che il verbo *θυοσκεῖν* fa sì che gli spettatori “vedessero” le azioni della regina. Una Clitennestra silenziosa sulla scena sarebbe stata un futile omaggio a un inutile realismo, avrebbe trivializzato il prezioso procedimento eschileo, come d’altro canto fornire a *θυοσκεῖν* una accezione generica apre la strada a tale fraintendimento. Su questa linea di immiserimento della *vis* poetica sono già gli esegeti antichi: lo scolio (tricliniano) si limita a rilevare la derivazione da *θυοσκοός*, e a fornire una etimologia di quest’ultimo termine (*ὁ διὰ θυσιῶν τὸ μέλλον κοῶν, ἦτοι νοῶν*), e generici sono gli *interpretamenta* di Hesych. θ 303 † *θεοσκειῖ· θεοῦς τιμᾶ* e θ 917 *θυοσκεῖν· ἱεροῖς παρέζεσθαι, ἦ θεοῖς*²⁰.

3. Nei vv. 116s. le aquile che divorano la lepre appaiono *ἵκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δοριπάλτου/ παμπρέπτοις ἐν ἔδραισιν*. Il termine *ἔδρα* ha qui una valenza generica, come confermano paralleli di ambito oracolare, si veda ad es. Eur. *HF* 596 *ὄρνιν δ’ ἰδῶν τιν’ οὐκ ἐν αἰσίοις ἔδραις* (cf. Hermann II 376). L’immagine evocata nella mente degli spettatori non può essere comunque quella di due uccelli che squartano la preda in volo, ma - come vide già Ed. Fraenkel, alla luce di numerosi paralleli di stampo iconografico - *ἔδρα* deve alludere ad una roccia, o comunque a un luogo alto, dove gli animali stavano ed erano ben visibili (Schneidewin-Hense 17, ad es., pensano al nido delle aquile, altri, seguendo Stanley, al tetto della reggia di Agamennone, evidentemente alla luce dell’*ἵκταρ μελάθρων*): un *locus similis* in questo senso probante è costituito da *Pers.* 464, dove Serse *ἔδραν γὰρ εἶχε παντὸς εὐαγῆ στρατοῦ*. Il nostro termine, dunque, indica senza dubbio qualcosa di simile a un picco roccioso, ma, d’altro canto, è sufficientemente vago da permettere che l’attenzione degli spettatori si concentri sull’elemento veramente essenziale, il

que convinti assertori anche nel nostro secolo, da Murray (CR 53, 1939, 19; *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford 1940, 209) a Denniston-Page 75ss., a E. Petrounias, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen 1976, 155, 384, a E.H. Pool (Mnemosyne 36, 1983, 71-116); di contro si vedano in particolare le lucide e decisive argomentazioni di Ed. Fraenkel II 51s. e di M. Vetta (Maia 28, 1976, 109-19), cf. anche O. Taplin, HSPh 76, 1972, 89-91, e *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 278 e 280-285.

²⁰⁾ Tali glosse sono importanti piuttosto perchè rispecchiano *variae lectiones antiquae*: cf. MCr 21-22, 1986-87, 11-13 (cui rinvio anche per i numerosi problemi testuali della 917).

fatto che il prodigio sia ben visibile a tutti, come è specificato dall'aggettivo **καμπρέπτοις**. Eschilo non descrive: crea immagini, comunica impressioni, suscita sensazioni e nel nostro caso queste sarebbero state inibite da una più precisa determinazione paesaggistica. Di tutto ciò nulla rimane nell'esegesi antica: lo scolio (tricliliano interlineare) recita **ἔδραις· καθέδραις**, riprendendo semplicemente una glossa "tradizionale"²¹.

4. La narrazione del raccapricciante prodigio di Aulide e della profezia di Calcante è ritmata dal *refrain* **αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω** (vv. 121, 138, 159), che si compone di due parti, tra loro in netto contrasto: l'invito a intonare l'**αἴλινον**, il canto di lutto, e il **τὸ δ' εὖ νικάτω**, di segno decisamente positivo²². Ed. Fraenkel (II 74) rileva con puntualità che il ritornello ha le funzioni di chiarificare la struttura e di conferire solennità, ma che mantiene altresì la propria originaria forza religiosa²³, in quanto «with its cry of alarm and its prayer for a happy issue it serves to heighten the effect of a 'promise of the destiny'»; V. Di Benedetto (*L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978, 166), dal canto suo, nota che l'uso del ritornello «attraverso il quale la lingua tende a perdere ogni suo valore denotativo, per porsi essenzialmente in una dimensione evocativa e 'musicale'», va inquadrato nell'ambito del recupero di un'atmosfera magico-religiosa.

A tutto ciò va aggiunta una motivazione squisitamente scenica: il *refrain*, con il suo duplice aspetto, ben si adatta al contesto, in quanto anche la profezia contiene male e bene, lutto e speranza, e gli Argivi,

²¹) Sono queste glosse con *interpretamenta* generici, appartenenti ad un repertorio tradizionale di lessicografia e scoliografia (cf. G. Thomson, *The Intrusive Gloss*, CQ 17, 1967, 236; Tosi, *Studi* 117, 123-25). Per il nostro caso, si vedano schol. © 162, Poll. 2.184, 3.90, Hesych. ε 501 L., Steph. Byz. 261 M., Suda ε 244, 262 A., Σ^a, Ambr. 170 (ap. Suda, l.c.).

²²) Per la "ritualità" di questa seconda parte del *refrain*, molti studiosi citano la lapidaria conclusione della prima *Filippica* di Demostene (IV 51): **νικῶν δ' ὁ τὶ κᾶσιν μέλλει συνοίσειν**.

²³) Per il ritornello come elemento del più arcaico linguaggio religioso, cf. a questo proposito K.O. Müller, *Aeschylus. Eumeniden*, Göttingen 1833, 91; P. Huvelin, *La notion de l'iniuria dans le très ancien droit romain*, in *Mélanges Ch. Appleton*, Lyons 1903, 58, n. 5; L. Deubner, "NJhrb. f.kl. Altertumswiss", 43, 1910, 400; W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, 130.

pur tormentati da cupi presentimenti, confidano fiduciosamente che alla fine prevalgano gli elementi positivi²⁴. Il nostro verso - come rileva W.B. Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939, 143 - «beats drumlike through the first stanzas»: ripetuto in punti-chiave (prima dell'intervento di Calcante, prima delle parole con cui il vate ordina l'uccisione di Ifigenia, alla conclusione della profezia e prima dell'Inno a Zeus), serve a rendere partecipe il pubblico del contraddittorio stato d'animo degli Argivi.

Non vale la pena, secondo me, di tentare di capire in cosa consista il bene, come ad es. hanno fatto H.E. Moritz (CPh 74, 1979, 197-209), per la quale esso può avere un aspetto immediato (indicando la vittoria militare o assumendo anche una valenza morale), ma rivelerà il suo vero significato solo alla fine della trilogia, nel nuovo ordinamento patrocinato da Atena²⁵, o Bollack 144s., secondo cui esso costituisce il superamento della insanabile contraddizione tra trionfo militare e dirittura etica. Non mi pare d'altro canto condivisibile la posizione di chi, come H. Neitzel (*Hermes* 106, 1978, 408-409), attribuisce agli Argivi la lucida e razionale coscienza di una colpa tremenda che Agamennone dovrà spiare, una coscienza che produrrebbe la viva preoccupazione «die auch in dem dreimaligen Refrain zum Ausdruck kommt». Non si può, in realtà, determinare con precisione ciò che riproduce una situazione emotiva, essenzialmente confusa e non logica: tutta la narrazione della parodo è, a mio avviso, sapientemente costruita per avvolgere i fatti in una atmosfera misteriosa e incomprensibile (di qui molti problemi esegetici, su cui infinite sono le discussioni degli studiosi, come l'esatta interpretazione dell'enigmatico atteggiamento di Artemide). L'intima connessione di tali stati d'animo con il duplice aspetto della profezia, inespressa nelle prime due ricorrenze, si fa esplicita nell'ultima, dove il verso non è più staccato dal contesto, ma è ad esso legato con una significativa

²⁴ Ciò era già visto da W. Ferrari, *ASNP* 7/4, 1938, 377: «In questa parodos tutte le antinomie si raccolgono in un unico motivo che le accomuna: il bene e il male appaiono indissolubilmente congiunti. Eschilo propone così quello che sarà il tema fondamentale della sua tragedia, anzi dell'intera trilogia. Con arte finissima il poeta ha affidato questo suo motivo all'ἔφύμνιον».

²⁵ L'assunto che la studiosa cerca di dimostrare nell'intero articolo è del resto che i *refrains* eschilei - accanto ad un significato nel microtesto - ne abbiano un altro, più profondo, nel macrotesto, evidenziando *Leitmotive* dell'intera tragedia, o - nel caso dell'*Oresteia* - della trilogia (prende in esame anche quelli di *Pers.* 663, 671 e di *Eum.* 1035, 1038, 1043, 1047).

variazione strutturale: τοιάδε Κάλχας ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν/ μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὀδίων οἴκοις βασιλείοις/ τοῖς δ' ὁμόφωνον / αἴλινον αἴλινον εἶπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω²⁶. In questo caso, più che di vera e propria polisemia si dovrà parlare di molteplici funzioni, tra loro certamente non indipendenti: la suggestione del verso sul pubblico, ad esempio, la sua capacità di renderlo autenticamente partecipe sarà accresciuta e favorita dall'aura di sacralità, di religiosa solennità²⁷. Tutto ciò non è capito dalla tradizione esegetica antica, che attribuisce ad αἴλινον una valenza positiva²⁸ (gli scolii, antichi e triciniani, recitano ἐπειδὴ ὁ αἴλινος καὶ ἐπὶ θρήνου λέγεται, φησὶν ὅτι ἐν τάξει ὕμνου αὐτὸν λέγε), sia per non porlo in contraddizione con la seconda sezione del verso, sia riprendendo un canone lessicografico, che - attraverso Aristoph. Byz. 340 E Slater - si rifà all'esegesi di Eur. HF 348s.²⁹, dove il θρήνος per la morte di Eracle è in sé anche un inno alla sua vita e alle sue imprese gloriose³⁰.

5. Nei vv. 127ss. Calcante profetizza: πάντα δὲ πύργων / κτήνη πρόσθε τὰ³¹ δημοπληθῆ / Μοῖρα λαπάξει πρὸς τὸ βίαιον. Gli in-

²⁶ Non sono d'accordo con R.R. Egan (Eranos 77, 1979, 1-9), il quale propone ὁμόφωνων, elimina la *varatio* e con essa la graduale esplicitazione dei motivi dello stato d'animo.

²⁷ Una simile duplice valenza è colta da Moritz, 191, nel *refrain* di Pers. 663, 671: "The refrain, then, not only contains the elements which characterize ritual lament and incantation, it also captures the salient features of the tragic stasimon in which the ritual is embedded».

²⁸ Talora accreditata anche dai moderni: cf. ad es. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974, 57, 218.

²⁹ Per la lessicografia e questa sua fonte, rinvio a U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides. Heracles*, III, Berlin 1909 (rist. Darmstadt 1959) 84s., e al mio MCr, 19-21.

³⁰ Sono tuttavia d'accordo con G.W. Bond, che (*Euripides. Heracles*, Oxford 1981, 146) vede in questo passo un vero e proprio *threnos*, contro chi - come Kroecker e Wilamowitz - vi legge una speranza in un ritorno dell'eroe. Parimenti, anche αἴλινος è sempre un grido di lamento, al di là dell'autoschediastica esegesi antica.

³¹ Leggo πρόσθε τὰ e non il πρόσθετα, a suo tempo ipotizzato da Pauw e adottato da Denniston-Page e Page: l'interpretazione di Hartung, ripresa da Hermann («collata a populo») - tra l'altro - non soddisfa (già Weil osservava che «non esset congesta sed additicia»). Persuasiva appare invece l'argomentazione di Ed. Fraenkel II 78s., ripresa da H. Lloyd-Jones (*Three Notes on Aeschylus' Agamemnon*, RhM 103, 1960, 76-78). Particolarmente calzanti risultano i paralleli omerici (Δ 54, M 145, 445s.).

terpreti hanno a lungo dibattuto sul valore di κτήνη: alcuni³² l'hanno inteso in senso del tutto generico, ma - a parte che esso non indica semplicemente le ricchezze, ma quelle costituite dal bestiame³³ - non si vede cosa possa significare il fatto che la Moira distruggerà le ricchezze dei Troiani davanti alle mura. Altri, invece, si sono arenati di fronte al problema del perché e del come i Troiani durante l'assedio riuscissero a tenere il bestiame davanti alle mura, fino all'ipotesi di Fraenkel che ci fosse un recinto per gli animali in una zona non investita dall'attacco dei Greci; altri hanno cercato soluzioni nuove, spesso ipotizzando differenti costruzioni della frase³⁴; altri, infine, hanno imboccato la strada sempre allettante dell'emendamento³⁵. Anche in questo caso, supporre che si abbia una descrizione puntuale di un avvenimento non porta ad una esegesi convincente: Eschilo evoca l'immagine di una prospera città, ricca di greggi che pascolano davanti alle mura, un'immagine che doveva essere familiare allo spettatore, e che simboleggia, forse come nessun'altra, benessere e pace³⁶. La uccisione delle greggi, quindi, a livello primario, non può dunque essere spiegata con scrupoli positivisticici: suo scopo - mirabilmente raggiunto - è quello di suscitare l'idea della completa e ineluttabile distruzione di quella città, ora colma di tanta opulenza³⁷.

³²) Così, ad es., Pauw, Blomfield 181, Hermann II 377 (che traduce «vi fatum turrium opes diripiet collatas a populo»), Schneidewin-Hense 19, J.A. Schuurmsma, *De poetica vocabulorum abusione apud Aeschylum*, Amstelodami 1932, 23, Denniston-Page.

³³) Unica eccezione è costituita da Hes. *fr.* 200. 8s. M. - W. ἐλλπε[το φέρτερον εἶναι/ πάντων] ἡρώων κτήνεσσι τε δω[τίνας].

³⁴) H. Neitzel (*Hermes* 107, 1979, 12-13), ad es., ha sospettato che πύργων κτήνη indicasse la popolazione di Troia, come una metafora simile al ποιμὴν λαῶν, spesso usato in Omero per capi di schiere e in particolare per Agamennone (cf. e.g. B 254, B 772, Δ 413, H 430, T 35, Ω 254, γ 156, ξ 497).

³⁵) A.H. Sommerstein (*CR* 21, 1971, 1-3) propone κτείνει: si vedano tra l'altro le obiezioni di A. Wolley, *CR* 24, 1974, 1-2.

³⁶) Tale interpretazione, a quanto mi risulta, è intuita dal solo G. Thomson, che commenta (cf. Headlam-Thomson II 18): «The cattle are imagined as grazing under the walls [...] that is, the city is envisaged as it was when the profecy was uttered, before the siege had begun», e cita *Suppl.* 691 (con il relativo scolio), nonché Xen. *Cyr.* 5.2.2.

³⁷) Simile pare l'interpretazione di Bollack 154-58 (cf. in part. p. 157: «les guerriers des deux champs composent ensemble l'image du combat, qui vient se substituer à l'idylle des riches pacages»), ma non comprendo la necessità di ipotizzare che

Il richiamo alle greggi, però, trova altre motivazioni ed acquisisce ulteriori valenze: Di Benedetto 170, osserva giustamente che esso «corrisponde, sia pure a un livello di mondo animale quale il contesto richiede, ai *polyktonoi* a cui si fa preciso riferimento al v. 461». In effetti, siamo in un contesto che si muove tutto in una sfera animale, dal prodigio delle due aquile che squartano la lepre incinta ai *δρῶσοι ἄεπτοι μαλερῶν λεόντων* del v. 141; l'espressione, quindi, non può non alludere agli infiniti lutti della guerra di Troia. Ad esercitare una suggestione di questo tipo doveva - tra l'altro - contribuire anche *δημοπληθῆ*, dai più inteso come "che costituiscono proprietà comune"³⁸, mentre - alla luce di illuminanti paralleli³⁹ - esso non può che significare "dalla molta gente"⁴⁰. Bisogna, comunque, a mio avviso, condividere la prospettiva di De Benedetto: altre esegesi in questa direzione, tendenti a cogliere valenze più specifiche, in realtà non convincono. Headlam 183 (ripreso da Stanford, 143) aveva spiegato: «The language suggests to the audience the herd of Greek forces», ma non capisco come si possa restringere il discorso ai soli Greci; parimenti, mi pare azzardata l'interpretazione di J.J. Peradotto (*Phoenix* 23, 1969, 247), secondo cui il fatto che non saranno risparmiate neppure le greggi confermerebbe che il comportamento di Artemide nella nostra parodo, dai più a ragione considerato enigmatico, sarebbe invece sempre improntato alla volontà di proteggere gli innocenti. Quanto poi all'ipotesi di Lloyd-Jones, che le greggi uccise simboleggiassero i guerrieri troiani morti davanti alle mura nel corso

«κτῆνη entre ainsi en un rapport d'opposition avec πύργων... πρόσθε: les bêtes cachent ou effacent le visage guerrier de la ville, la forteresse, qui subsistera seule avec l'arrivée des Grecs».

- ³⁸ Così, ad es., Ed. Fraenkel (II 78s.), che istituisce una equivalenza fra *δημοπληθῆ* e *πολλὰ δῆμια*, Denniston-Page («consistency of many δῆμια, public properties»), e Bollack, il quale traduce (I/I, 119): "dont le nombre font la richesse du peuple".
- ³⁹ In Aesch. *Suppl.* 30s. *ἀρσενοπληθῆ δ' / ἔσμων ὕβριστήν* è uno sciame pieno di maschi insolenti (cf. l'esauriente commento di H. Friis Johansen - E.W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, II, København 1980, 30s.), *γυναικοπληθῆς δμιλος* in *Pers.* 121 è una «mulierum multitudo» (cf. G. Italic, *Index Aeschyleus*, Leiden 1964, 60), *ξύλλογοι/ γυναικοπληθεῖς* in Eur. *Alc.* 951s. sono le riunioni di donne, in Eur. *HF* 1273 *κενταυροπληθῆ πόλεμον* è una guerra combattuta da centauri.
- ⁴⁰ Esiste, tra l'altro, un uso metaforico di *δῆμος* come "multitudo", riferito a gruppi folti di animali: cf. e.g. Antiph. fr. 206,7 K., Alciph. 3,30, Philostr. *VA* 3, 4.

dell'assedio acheo, postulare una corrispondenza diretta e un meccanico simbolismo tra animali e caduti, in una prospettiva non polisemica, in cui la direzione oracolare sia vista come senso unico, obbligato, quindi riduttivo nei confronti del significato, dà adito a ben motivate perplessità⁴¹. Si dovrà piuttosto ammettere che l'espressione eschilea "creasse" nella mente dello spettatore non solo l'immagine della completa tragica distruzione della prospera città, ma anche quella delle stragi perpetrate durante i combattimenti nella pianura prospiciente ai πύργοι di Ilio. Anche in questo caso, quindi, la strada da battere non sarà quella di attribuire ad un termine peculiare una valenza banale: κτήνη non indica semplicemente le "ricchezze", ma una analisi approfondita rivela tutta una rete di significati, allusioni, connotazioni, una felice polisemia, che sfrutta appieno le possibilità di una raffinata "ambiguità" semantica. Gli esegeti antichi, però, si muovevano già nella linea dell'immiserimento della parola poetica: si vedano in particolare lo schol. M ad l. κτήνη· κτήματα⁴², e Hesych. κ 4308 L κτήνεα· χρήματα⁴³.

6. All'inizio del famoso *Inno a Zeus*, nei vv. 165s., la divinità suprema è l'unico essere cui ci si può rivolgere, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἀχθος/ χρῆ βαλεῖν ἐτητύμως. Qualche osservazione merita l'avverbio finale, che apparentemente ha solo un valore asseverativo, parallelo a quello del nostro "davvero"⁴⁴: molti esegeti (tra i quali Ed. Fraenkel, Denniston-Page 84, Bollack) hanno colto la sua palese contrapposizione con μάταν ἄθος, le vane cure dei mortali; R.B. Egan (*Eranos* 77, 1979, 6) giunge a conferire a ἐτητύμως una

⁴¹) Cf. Di Benedetto, 167, che giustamente rileva la bizzarria dell'argomentazione dello studioso inglese, il quale si basava essenzialmente sul fatto che «altrimenti la spiegazione di Calcante sarebbe sproporzionata, inferiore all'aspettativa». Non altrettanto pungente è invece la critica di Bollack, l.c., per il quale una valenza di questo tipo striderebbe con δημοπληθῆ, attribuito semanticamente valido solo a livello realistico.

⁴²) Esso si collega ad un'ampia tradizione etimologica, che propone una connessione fra κτήνη e κτήματα (cf. Eust. ad Ξ 491 [999, 17s. = III 683. 19-21 V.]): essa, parallela a quella latina fra *pecus* e *pecunia*, è condivisa anche dai moderni (cf. Frisk, *GEW* II 31s., Chantraine, *DELG* II 590, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933, 420).

⁴³) Per l'attribuzione di questa glossa, cf. MCr 16.

⁴⁴) Come ad es. in *Suppl.* 736, *Ag.* 1296, *Eum.* 488.

valenza particolarmente pregnante come “dicendo la verità”⁴⁵. Se fornire *tout court* questa esegesi pare azzardato, non si potrà tuttavia negare la contrapposizione con μάταιν e si dovrà vedere nell’averbio un ulteriore esempio di felice ed espressiva polisemia: esso non significa solo un banale “davvero”, ma richiama anche la verità che proviene da Zeus, e che permette di superare il vano, ma angosciato peso che opprime l’animo dei parlanti⁴⁶. È, infatti, del tutto conseguente che, dopo aver rievocato la mostruosa profezia di Calcante, il Coro senta il bisogno di rivolgersi a Zeus, unico parametro (cf. v. 163 οὐκ ἔχω προσεϊκάσαι⁴⁷), unica fonte di verità, che possa fornire luce in una situazione tanto cupa e complessa⁴⁸. Gli scoli ripren-

45) Nella prospettiva, a mio avviso non condivisibile, di questo studioso (cf. anche *supra*, n. 26) l’*Inno a Zeus* non è pronunciato dal Coro, bensì da Calcante, che supplica Zeus di liberarlo dal peso che incombe sul suo animo a causa della predizione veritiera, ma funesta. Che ἐτητύμως fosse «in fullest sense» era stato già sostenuto da Verrall 23 (che traduce “if the burden of vanity is in very truth to be cast from the soul”).

46) Un’ulteriore sfumatura è rilevata da A. Lebeck, *The Oresteia*, Washington 1971, 23, la quale richiama i passi eschilei (*Ag.* 681-90; *Choeph.* 948-49; *Eum.* 533), in cui questo aggettivo indica un gioco etimologico (in particolare nei confronti di un nome proprio) e conclude: «here the etymology is not spelled out but communicated indirectly; it underlines the entire strophe, foundationlike and scarce perceptible».

47) Cf. P.M. Smith, *On the Hymn to Zeus in Aeschylus’ Agamemnon*, Ann Arbor 1980, 11-12.

48) Bisogna rifuggire da interpretazioni di questo luogo (e dell’intero *Inno a Zeus*) astoriche e influenzate dalla dottrina giudaico-cristiana (come, ad es., quelle di H.W. Smyth, *Aeschylean Tragedy*, Berkeley 1924, 120s., G. Murray, *Aeschylus* 108-110, F. Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca 1949, 153-66, A.D. Fitton-Brown, *JHS* 79, 1959, 52-60): preziosa, a questo scopo, è la citata operetta di Smith. Non si può tuttavia cadere nell’errore opposto, in quello di leggere l’*Inno* come segno di un rapporto con la divinità di tipo arcaico, “esiodeo”: ciò, tra l’altro costringerebbe a intendere espressioni come il δαϊμόνων δέ που χάρις βαιίως/ σέλμα σεμνὸν ἡμένων (o - secondo un fortunato emendamento di Turnebus - χάρις βίαιος) dei vv. 182s. in un improponibile senso ironico (cf. H. Lloyd-Jones, *JHS* 76, 1956, 55-67: di contro si veda il convincente Di Benedetto, 137-156, in part. 139; ancor più estremistica è l’interpretazione di M. Pope, *JHS* 94, 1974, 100-13, efficacemente - tra l’altro - contestata da N.B. Booth, *CQ* 26, 1976, 220-28).

dono la glossa tradizionale ἔτητύμως· ἀληθῶς⁴⁹: nulla vi trapela della splendida polisemia del testo.

7. La parodo si conclude con i vv. 255ss. πέλοιτο δ' οὖν ἐπὶ τούτοισιν εὐ πρᾶξις, ὥς / θέλει τόδ' ἄγχιστον Ἀπίας γαί-/ας μονόφρουρον ἔρκος, gli ultimi prima dell'ingresso in scena di Clitennestra⁵⁰. Sulla loro interpretazione si è molto dibattuto: che qui si alluda alla regina pare logico⁵¹, ma è meno chiaro perché essa sia così denominata: per alcuni (Schneidewin-Hense 32, Wilamowitz, Headlam) essa sarebbe ἄγχιστος, in quanto prossima parente del re⁵². Non si vede però la funzionalità di una precisazione di questo tipo nel nostro contesto: forse tale tesi ha goduto di una certa fortuna anche tra i moderni, non solo perché vi si è vista una sorta di anticipazione del concetto espresso nei versi successivi (ἦκω σεβίζων σόν, Κλυταιμῆστρα, κράτος / δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν/ γυναῖκ' ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου), ma anche perché in tal caso l'aggettivo, evidenziando il legame di parentela con Agamennone, presenterebbe Clitennestra come una donna di straordinaria autorità, degna di sostenere una reggenza, simbolo di un arcaico sistema matriarcale⁵³. Si tratta di un'ipotesi suggestiva, ma che non deve far sì che si attribuisca a ἄγχιστον una accezione priva di autenti-

⁴⁹ Cf. e.g. schol. A 558, Aesch. Ag. 477, 682, Hesych. ε 6607 L., Orio 57.10s., Etym. M. 387.2-4, Suda ε 3311 A.

⁵⁰ Per l'ipotesi di una entrata della regina durante la parodo, a mio avviso destituita di fondamento, cf. *supra* n. 19.

⁵¹ Non mancano, tuttavia, ipotesi contrarie: secondo Denniston-Page, ad es., in queste parole è adombrato il coro stesso (cf. *infra*), mentre K. Clinton (Traditio 35, 1979, 1-19) sospetta che qui si alluda a Zeus, del quale al centro dell'orchestra ci sarebbe stata una statua.

⁵² Paralleli in questo senso sono Soph. El. 1105, Eur. Tro. 48.

⁵³ Che Clitennestra rappresenti il primitivo diritto femminile è ipotesi diffusa, che ebbe una famosa formalizzazione in J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861, trad. it. Torino 1988, I 162-69. Chadwick, *The Heroic Age*, 359 richiama il forte potere femminile a suo avviso presente nei poemi omerici e B. Daube, *Zu den Rechtsproblemen in Aischylos' Agamemnon*, Zurich-Leipzig 1939, 32 ipotizza che modello della Clitennestra eschilea fossero regine come Artemisia e Semiramide: credo occorra procedere con cautela. Nel nostro luogo, infatti, «il potere regale spetta incontestabilmente al maschio: in sua assenza l'omaggio dovutogli può essere rivolto a colei che temporaneamente lo rappresenta, in quanto lo rappresenta» (cf. V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1978, 49).

co valore scenico, tanto più che - come osserva giustamente Ed. Fraenkel (II 45) - dal punto di vista istituzionale la posizione di Clitennestra è simile a quella di Atossa nei *Persiani*. Altri (Schütz, Passow-Crönert, Kranz, Groeneboom, e lo stesso Ed. Fraenkel) propendono giustamente per un senso spaziale: a livello primario, il nostro aggettivo assolve una funzione spiccatamente teatrale, quella di annunciare il prossimo arrivo della regina.

Con ogni probabilità, però, lo spettatore, oltre alla marca "scenica", avrà colto altre connotazioni, altri sensi secondari: non tanto, a mio avviso, quello dinastico-istituzionale, quanto quello di «very present help», ipotizzato da Denniston-Page, i quali citano Pind. *Pyth.* 9.64 Ζῆνα καὶ ἄγνων Ἀπόλλων', ἀνδράσι χάρμα φίλοις, ἄγχιστον ὄπασα μῆλων⁵⁴. Denniston-Page, invero, rilevando una pretesa costante ostilità del Coro nei riguardi di Clitennestra⁵⁵, ritenevano che i vecchi argivi denominassero così se stessi: ciò è plausibile, ma toglierebbe a questi versi ogni funzione di "cerniera" fra la lunga parodo e il successivo dialogo tra il Coro e la regina. Se invece, come pare più probabile, la frase andrà riferita a Clitennestra, il passo andrà interpretato in chiave polisemica: la regina si presenta, dopo l'inquietante narrazione degli avvenimenti di Aulide, come l'unico co-

⁵⁴) Non vedo perchè questa ipotesi dovrebbe essere, come vuole Bollack, non chiara: Denniston-Page accetterebbero l'interpretazione di Paley e Verrall 33 ("nearest (in concern)"), che non si adatterebbe né al nostro luogo, né a quello pindarico. È evidente che Denniston-Page richiamano Paley e Verrall, anche se questi ultimi riferiscono il τὸδ' ἄγχιστον a ciò che immediatamente precede (Verrall traduce: «Enough: let us pray for such immediate good, as present act requires. Here is our next concern»), perchè in qualche misura anticipano il «very present help», pur fornendo una diversa interpretazione generale.

⁵⁵) Una prova di tale atteggiamento sarebbe tra l'altro costituita dai vv. 154s. μίμνει γὰρ φοβερά παλίνορος/ οἰκονόμος δολία, μνάμων Μῆνης τεκνόποινος, che dimostrerebbero come i vecchi «know, or at least suspect, her intrigue with Aegisthus, and are aware that Agamemnon is in danger of death at her hands on his return». Ma queste parole sono di Calcante, non del Coro, e, anche se esse con ogni probabilità alludono a Clitennestra (per una interpretazione più generica cf. H. Lloyd-Jones, CQ 12, 1962, 190 e, contraddittoriamente, gli stessi Denniston-Page), non manifestano ostilità nei confronti di quest'ultima, la quale, anzi, è vista come strumento della punizione divina contro chi ha osato uccidere la propria figlia. Il preciso riferimento all'assassinio di Agamemnone da parte della sposa è poi certamente negli intendimenti di Calcante e immediato per gli spettatori, ma non inteso dal Coro, che invece percepisce questa frase come un'oscura minacciosa predizione, che aumenta e scatena la sua angoscia (di qui l'interruzione nel racconto e l'*Inno a Zeus*).

stante punto di riferimento, come l'ancora di salvezza, su cui i vecchi argivi - che, tra l'altro, ancora non sanno dell'imminente ritorno di Agamennone⁵⁶ - possono riporre le loro speranze⁵⁷. Questi concetti non sono platealmente enunciati, ma finemente fatti trapelare, a livello quasi inconscio, attraverso l'aggettivo che apparentemente costituisce un mero segnale scenico. In questo caso gli scoli non sono banali (non riprendono la glossa "tradizionale" ἄγγιστον· ἔγγιστον⁵⁸), e, pur non sfiorando neppure la complessità polisemica del luogo chiosato, prospettano per primi l'interpretazione in termini di parentela (recano ἄγγιστον· τὸ συγγενικόν, e il triclino aggiunge ἦγουν οἱ ὁμόφυλοι), nonché un'altra, simile a quella di Denniston-Page: uno scolio (M) al v. 257 recita infatti: <μονόφρουρον>· ἐπειδὴ μόνοι γέροντες ἐφύλασσαν τὴν Ἑλλάδα, e un triclino interlineare offre τόδ' ἄγγιστον· ἦγουν ἡμεῖς.

8. I vv. 469s. βάλλεται γὰρ ὄσσοις / Διόθεν κεραυνός hanno provocato notevoli perplessità in molti studiosi: all'eventualità che ὄσσοις fosse corrotto pensarono per primi Bothe e H.L. Ahrens (che proposero rispettivamente γὰρ ὄσσαις, e γ' ὀρόγκοις vel γ' ὀρόχθοις). Dopo di ciò, va registrata una lunga serie di tentativi di correzione, come il βάλλεται δ' ἄκρ' Ὀσσης διόθεν κεραυνοῖς di Burges, l'Ὀσσα di Lobeck, il περισσοῖς di Faehse, il δ' ἐπ' ὄγκους vel δέ γ' ὄγκους vel τοιούτοις vel γὰρ ἄκροις vel γὰρ αὐτοῖς vel γὰρ αὐτῶ vel δ' ἀνοσίοις di Blaydes, il γὰρ ὄσσοις di Seidenstücker, il γὰρ ὄγκοις di Hartung, il γὰρ ὄσσης di Wieseler, il πάρος σοῖς di M. Schmidt, il γὰρ ὄξυς di Schoemann, il γὰρ ἄσσον di Kaiser e Rauchenstein,

⁵⁶) Vale la pena di ricordare che nella scena seguente la regina annuncerà la notizia della presa di Troia, avuta tramite un sistema di segnali luminosi "a staffetta" (sull'importanza di tale passo dal punto di vista semasiologico, cf. in part. J. Russo, *The Imagery of Light and Darkness in the «Oresteia»*, Diss. Ohio 1974, 28-39; O. Longo, BIFG 3, 1976, 121-58; T.N. Gantz, JHS 97, 1977, 28-34) e il Coro replicherà, del tutto incredulo.

⁵⁷) Non credo che in questo si possa cogliere un intento ironico, come hanno affermato alcuni (cf. ad es. J. Dumortier, *Les Images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935, 233).

⁵⁸) Cf. ad es. schol. D. Hom. B 58, Eust ad Hom. 1.c. (173,4 = I 265.22s. V.), schol. Hippocr. *Artic.* 36 (IV 160.9 L. = II 155.18 Kw. [p. 120.14 Nachm.]), Erotian. α 77 Nachm., schol. Lucian. *Catapl.* 17 (49.16 R.), Σ^b 17, 19 Bachm., Phot. α 295 Th., *Suda* α 406 A.

il γὰρ αἰπύς di Proctor, l'ἄχθοις *aut* γ' ὄρεσσιν di Weil⁵⁹, il κρόσσαις di Schneidewin, il κολοσσοίς di Heimsoeth, il γὰρ οἴστροις Διόθεν κεραυνοῦ di Rappold⁶⁰, ed infine l'οἴκοις di Weil, recentemente adottato dal Page⁶¹. Tanti dubbi nascono dal tentativo di vedere in ὄσσοις l'oggetto contro cui viene scagliato il fulmine, e quindi di collegare il nostro luogo al ben attestato (e già erodoteo, cf. 7.10.2ε) *topos* del *feriunt summos fulgura montes*⁶²: partendo da esso, Mazon 27 intese ὄσσοις come una sineddоче per "capo" (scorgendo una improbabile allusione alla «couple des Atrides»), e Verrall 59 suppose che il nostro ὄσσοις costituisse «the only extant example of the meaning *points or peaks*», ma anche queste ipotesi paiono lambiccate e non suffragate da probanti paralleli (nei molti richiami da Mazon si hanno metafore in cui "occhio" vale "elemento centrale", non sineddochi come quella postulata nel nostro luogo⁶³).

A mio avviso è invece pienamente convincente l'interpretazione di dativo strumentale di Klausen, Paley, Groeneboom, e Ed. Fraenkel: i nostri versi, anzi, rappresentano uno splendido esempio di "ambiguità sintattica"⁶⁴, poiché il Διόθεν "di Zeus" può qualificare sia il precedente ὄσσοις, sia il successivo κεραυνός. Infatti, anche se grammaticalmente dovrebbe essere riferito a κεραυνός⁶⁵, stilisticamente - come già adombrò Ed. Fraenkel II 237 - esso è ἀπὸ κοινοῦ, passibile di entrambe le costruzioni, o, meglio, destinato ad averle entrambe. Chi, come Bollack, afferma che legare Διόθεν a ὄσσοις

⁵⁹ Il quale nella sua edizione del 1858 (143) aveva poi obiettato: «sed nihil horum placet: requiritur ea notio quae est in τὰ ὑπέρεχοντα, τὰ ἄκρα».

⁶⁰ Cf. N. Wecklein, *Aeschylus Fabulae*, II, *Appendix coniecturas virorum doctorum minus certas continens*, Berolini 1985, 159s.

⁶¹ Dipendo, per questa attribuzione, interamente da Page: quanto, infatti, alla posizione del Weil editore di Eschilo nel 1858, cf. *supra*, n. 59, quanto invece al Weil del nostro secolo, egli, nella sua edizione dell'*Agamennone* (Lipsiae 1930⁷), si limitava ad un laconico «ὄσσοις corruptum».

⁶² Cf. Lobeck ad *Ai.* 761, p. 344; A. Otto, *Die Sprichwörter der Römer*, Leipzig 1890, 148, n. 727; C. Weyman, ap. R. Häussler, *Nachträge zu A. Otto*, Hildesheim 1968, 57; 272; A. Sonny, ap. Häussler 104; M.C. Sutphen, ap. Häussler 165.

⁶³ Cita Aesch. *Pers.* 169, dove il capofamiglia è l'occhio della casa (cf. anche *Choeph.* 934), Pind. *Ol.* 6.16, dove un soldato valoroso è l'occhio dell'esercito, Pind. *Pyth.* 5.17, dove la gloria della stirpe dei re di Cirene è il συγγενής ὄφθαλμός. Per altri *loci similes*, cf. L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1988, 113.

⁶⁴ Cf. W.B. Stanford, 56-58.

⁶⁵ Cf. M. Lejeune, *Les Adverbes grecs en -θεν*, Bordeaux 1939, 156.

non è necessario «puisqu'il n'y a pas d'ambiguïté» ha una visione troppo unilaterale e riduttiva delle possibilità semantiche: anche in questo passo, infatti, l'autore tragico non bada alla puntualità sintattica, tanto necessaria per un'opera destinata a essere letta, ma sfrutta le potenzialità insite in un testo destinato ad un impatto emotivo con un pubblico. Zeus assume così una funzione totalizzante e viene creato, in modo particolarmente vivace, l'immagine di una divinità onnipotente, che lancia fulmini con gli occhi. Lo scolio riduce la polisemia, risolve l'ambiguità, rende univoca la reggenza di Διόθεν (recita ἄνωθεν ἐφορῶντες οἱ τοῦ Διὸς ὀφθαλμοὶ τὴν τιμωρίαν ἐκπέμπουσιν).

9. Mi sono già occupato (GFF 8, 1985, 71-74) dei vv. 534 ss. ὀφλῶν γὰρ ἀρπαγῆς τε καὶ κλοπῆς δίκην / τοῦ ῥύσιου θ' ἤμαρτε καὶ πανώλεθρον / αὐτόχθονον πατρῶον ἔθρισεν δόμον, in cui il messaggero annuncia la conclusione della guerra di Troia: Paride ha perso Elena e ha mandato in rovina la casa paterna e la patria stessa. Il termine ῥύσιον vale "ostaggio, pegno, riscatto, rappsaglia", tutto ciò che viene preso o rivendicato sulla base di un appiglio legale⁶⁶: molti studiosi - a partire da Schültz - hanno però sospettato che nel nostro luogo esso significhi "preda", una accezione banale e priva delle connotazioni giuridiche che il sostantivo di solito assume⁶⁷, anzi Ed. Fraenkel ha supposto fosse questa la valenza originaria, precedente a successive specializzazioni.

Dato che in Eschilo ῥύσιον e ῥυσιάζω ritornano (a parte il frammento citato nella n. 67) solo nelle *Supplici*, si impone, per l'esatta comprensione del nostro passo, un accurato confronto con i luoghi dell'altra tragedia (vv. 418, 423s., 609s., 728). Da esso⁶⁸ si evidenzia una illuminante analogia fra la situazione delle Danaidi e quella di Elena, tra l'essere ῥύσιον delle prime e l'esserlo dell'altra: entrambe sono in terra straniera (le Danaidi ad Argo, Elena a Troia) dove sono andate di loro volontà, o comunque non contro voglia, ma entram-

⁶⁶) Per le varie attestazioni rinvio al citato articolo su GFF. Meraviglia che Daube, 109, si limiti a rilevare che «auch dieses Wort ist technisch», senza ulteriori precisazioni.

⁶⁷) Citano la catacresi di ῥυσιάζω, che da "tratto come ῥύσιον" passa ad indicare "depredo", senza particolari connotazioni (cf. Eur. *Ion* 523; in Aesch. *fr.* 258 R. è probabile congettura di Lobeck e Kaibel).

⁶⁸) Per i particolari rinvio a GFF 72s.

be sono rivendicate da qualcuno sulla base di un preciso elemento legale: le Danaidi dagli Egittidi col pretesto dell'ἀγχιστεία, Elena dagli Achei che accampano il diritto delle nozze violate. Il sostantivo, dunque, non è né banale né generico, ma fa riferimento a Elena in tutta la complessità della sua situazione, anzi si può ben dire che racchiude in sé l'intera vicenda della guerra di Troia: le uniche esegesi soddisfacenti sono quelle di G. Hermann (411): «Helena a Paride rapta, a Graecis vindicata, ῥύσιον vocatur» e di Schneidewin-Hense 62: «res adempta quae vi vindicanda atque ita salva praestanda est». Anche in questo caso, la densità semantica non era più percepita dagli antichi interpreti: lo schol. (F) τοῦ ῥύσιον· τοῦ ῥύσασθαι τοῦς Τρῶας rappresenta un chiaro esempio di spiegazione non priva di ingegno, ma sostanzialmente riduttiva e erronea, forse influenzata da un canone lessicografico, cf. Hesych. ρ 525 Schm. ῥύσιον· ἔλκυστόν, λύτρον, τίμημα. ἢ τὸ ἔνεκα ἐνεχύρου κατεχόμενον. παρὰ τὸ ῥύεσθαι τὸ κατεχόμενον⁶⁹.

Gli esempi analizzati forniscono lo spunto per qualche osservazione conclusiva. In Eschilo le parole sono spesso investite di più significati e presentano quindi una straordinaria densità semantica: ciò che all'apparenza può sembrare banale è spesso invece dotato di numerose sfaccettature, di recondite valenze. Tale polisemia può rientrare, o comunque essere collegata al concetto di "ambiguità" poetica: non si ha una sola denotazione, ma l'intrecciarsi di una pluralità di connotazioni, destinate ad essere percepite dagli spettatori a livello più emotivo che conscio⁷⁰. In effetti una parola chiara e distinta, dotata di ben definiti parametri semantici, legata a e da una sintassi rigorosa, è senza dubbio descrittiva, adatta ad un *medium* scritto, mentre una parola fornita di confini più labili e più duttili, tali da lasciare vuoti ampi spazi di significato (i quali possano e debbano essere colmati dalla sensibilità del fruitore) non può non rivelarsi funzionale ad un teatro scarnificato che non costringa la fantasia dello spettatore negli angusti limiti di una scenografia realistica, ma che in misura molto maggiore faccia leva sul potere evocativo e creativo

⁶⁹ La glossa va inquadrata in una tradizione lessicografica (cf. [Herodian.] 121 B., Hesych. ρ 520 Schm., Phot. 492.24 P., *Etym. M.* 706.41-46, *Suda* ρ 308, 309 A.), che trae le origini dall'esegesi a Λ 674 (cf. lo schol. ad l.), espressamente citato dall'*Etymologicum Magnum*. Si veda anche lo scolio a Soph. *Phil.* 959.

⁷⁰ Per l'ambiguità inerente a «elements of meaning», cf. Stanford, 83-91.

del linguaggio. Ciò è particolarmente vero per Eschilo: come già rilevava F.R. Earp, concludendo il suo *The Style of Aeschylus* (New York 1948, 173-75), una delle caratteristiche salienti del nostro tragico è la straordinaria capacità di dar vita a immagini, di «express the inexpressible», di piegare la parola fino a evocare «what it is now fashionable to call the “subconscious” or “subliminal”». I moderni filologi si sono spesso scontrati con questa situazione e si sono fatti abbagliare dal desiderio di fornire ai termini un univoco significato: di conseguenza, molte dispute vedono l'un contro l'altro armato diversi valori, che - lungi dall'escludersi drasticamente - sono invece compresenti e danno vita ad uno degli aspetti più suggestivi del “sublime” stile eschileo. Se la tradizione indiretta e l'esegesi antica possono costituire un veicolo per lo studio della recezione dei classici nella tarda antichità, bisogna osservare che nella direzione dell'immiserimento e della banalizzazione della parola poetica e scenica eschilea si muovevano già gli antichi: ciò è dovuto a due diversi fattori, uno pratico e uno di ordine culturale. In primis, infatti, è risaputo che le interpretazioni a noi pervenute sono spesso di levatura non eccelsa, in quanto derivano da un processo di adattamento alle esigenze di una scuola sempre più elementare, processo che si protrasse per tutta l'età bizantina, e che portò alla semplificazione delle note interpretative e alla sostituzione di quelle più complesse con altre, generiche e spesso prive di specifici legami con il contesto (le cosiddette “glosse tradizionali”)⁷¹. Nel nostro caso, però, non ci si può, a mio avviso, fermare a questa sola spiegazione: l'ambiguità era incappata nella dura condanna di Aristotele, che aveva basato la sua logica sul principio di non contraddizione. L'influenza di questa posizione fu grandissima, e l'ambiguità fu bandita non solo dalla logica, ma anche dalla retorica: ciò non poteva non portare ad un misconoscimento del ruolo che l'“ambigua” polisemia aveva rivestito nella tragedia, e in particolare in quella eschilea⁷². Tale atteggiamento perdurò ancora per molto, fino alla emersoniana scoperta dell'“ambiguità” come elemento costitutivo della poesia⁷³: è merito di Stanford avere esteso questa analisi alla poesia greca antica, avervi collegato

⁷¹) Cf. in particolare G. Thomson, *The Intrusive Gloss*, CQ 17, 1967, 236; Tosi, *Studi*, 117; 124.

⁷²) Cf. Stanford 12-22.

⁷³) Cf. il notissimo *Sette tipi di ambiguità*, London 1953³, trad. it. Torino 1965.

fenomeni come la cosiddetta “ironia tragica”, avere effettuato un primo spoglio del materiale e aver fornito numerosi esempi, per lo più inconfutabili, desunti - per quanto riguarda la tragedia - soprattutto dall'*Agamennone*, dall'*Edipo Re* e dalle *Baccanti*. Dopo il suo fondamentale saggio, approfondimenti appaiono ancora possibili ed auspicabili, soprattutto per quanto riguarda il discorso sulla polisemia, che, almeno in Eschilo, costituisce un miracolo di finezza stilistica, in gran parte ancora inesplorato⁷⁴. La polisemia non è una facile scappatoia che permette di non decidere sui problemi esegetici, né va confusa con interpretazioni frettolose e generiche: si fonda, anzi, proprio sulla pregnanza semantica dei termini. Se infatti si attribuisce a κτήνη il valore banale di “ricchezze” e non quello specifico di “greggi” o si intende θυοσκεῖν genericamente come “sacrificare” e non tecnicamente come “fare il θυοσκόος”, ci si preclude ogni possibilità di leggere il testo in chiave polisemica: questa può essere postulata solo per un linguaggio denso di connotazioni, non per uno piattamente denotativo. Rianalizzare in questa luce passi variamente discussi, accantonando una concezione “monolitica” del linguaggio eschileo, e anzi memori della felice osservazione di Virginia Woolf, che «there is an ambiguity which is the mark of the highest poetry»⁷⁵, promette risultati di qualche rilievo, e pare almeno una proposta metodica da non trascurare.

Bologna

Renzo Tosi

⁷⁴ Per quanto riguarda l'*Agamennone*, recentemente il discorso polisemico è stato avanzato soprattutto ai fini dell'interpretazione generale di alcuni passi complessi, come ad es. la “parabola” del leoncino (cf. B.M.W. Knox, CPh 47, 1952, 17-25; Bollack II 65-72).

⁷⁵ *On Not Knowing Greek*, in *The Common Reader (Harvest Book)*, New York, n.d. 32; cf. anche Bers, 4, nonché A. Lesky, JHS 86, 1966, 85.

GATTUNGSMISCHUNG, MANIERISMUS, ARCHAISMUS
Tendenzen des griechischen Dramas und Dithyrambos
am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. *

I.

Die letzten Jahre des 5. Jahrhunderts v. Chr., die Jahre des Dekeleischen Kriegs, der mit der Niederlage Athens im Jahre 404 endet, markieren, sowohl vom historischen als auch vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, das Ende einer Epoche¹: der Zusammenbruch der demokratischen Polis brachte auch das Ende der «klassischen» Gattungen der Polis mit sich, des Dramas und des Dithyrambos, der Gattungen also, die am Hauptfest der Polis, an den Großen Dionysien alljährlich aufgeführt wurden.

Es ist offensichtlich, daß auch die Dramatiker des ausgehenden 5. Jahrhunderts sich bewußt waren, daß sie und ihre Dichtungen an einer Epochenschwelle, am Ende einer mit der demokratischen Polis verbundenen Entwicklung des Dramas, sowohl der Tragödie als auch der Komödie, standen. Ein deutlicher Ausdruck dieses Epochenbewußtseins sind die *Frösche* des Aristophanes. In dieser Komödie blickt der Dichter mit Wehmut zurück auf die klassische Periode der griechischen Tragödie, indem er im Agon (1004ff.) Aischylos mit Nachdruck die wichtige erzieherische Funktion der Tragödiendichtung im Leben Athens betonen läßt und dem die Dichtungen des Euripides als Negativexempla entgegenhält, die dieser Aufgabe in keiner Weise Genüge tun. Gleichzeitig sind die *Frösche* jedoch auch ein Abschied von der Alten Komödie: in ihnen spielt der Dichter noch einmal alle formalen und inhaltlichen Möglichkeiten durch, die die Gattung bietet.

Eine vergleichbare Tendenz läßt sich auch im Spätwerk des Euripides und Sophokles beobachten, nämlich das Bemühen der Dichter, noch einmal *in extenso* die großen Mythen der Tragödie des 5.

- Vorliegender Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich 1987 in italienischer Sprache an den Universitäten Bari, Venedig, Turin und Bologna und 1988 in englischer Sprache an den Universitäten London, Nottingham, Birmingham und Oxford gehalten habe. Den Kollegen sei an dieser Stelle noch einmal für ihre Gastfreundschaft und für die anregenden Diskussionen gedankt.

¹⁾ In die Probleme der Epoche, Epochenschwelle und des Epochenbewußtseins führt der von R. Herzog und R. Koselleck herausgegebene Band *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* ein (Poetik und Hermeneutik XII, München 1987).

Jahrhunderts zu behandeln - man denke an die *Phönizierinnen*, die *Elektra* oder den *Orestes* des Euripides, an den Sophokleischen *Oidipus auf Kolonos*, an die *Elektra* oder gar an die *Bakchen* des Euripides.

Man setzte sich mit der Tradition der dramatischen Gattungen jedoch nicht nur in diesem großen inhaltlichen Rahmen auseinander, sondern auch im formalen, im strukturellen Bereich, der in den folgenden Überlegungen im Mittelpunkt stehen soll: drei Tendenzen, die sich in den dionysischen Gattungen Tragödie, Komödie und Dithyrambos nachweisen lassen, *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*, sollen zunächst mit einigen Beispielen näher erläutert und dann, in einem zweiten Schritt, vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der Jahre zwischen der Sizilischen Expedition und dem Fall Athens interpretiert werden.

II.

Gattungsmischung

An der Großen Dionysien, dem repräsentativen Fest Athens, kamen am ersten Tag, dem 10. Elaphebolion, nach der feierlichen Prozession ins Dionysostheater 20 Dithyramben zur Aufführung². Von jeder Phyle wurde je ein Chor von 50 Männern und 50 Knaben gestellt. Am zweiten Tag wurden fünf Komödien aufgeführt, am dritten bis fünften je eine tragische Tetralogie. Die Form des Agons, des Wettkampfs der Dichter um den ersten Preis in jeder der drei Gattungen, darf man wohl als ein wesentliches Element für die schnelle Entwicklung der dramatischen Gattungen ansehen: sowohl im formalen und künstlerischen Rahmen als auch im technischen Bereich der Aufführungsmöglichkeiten versuchten die Dichter einander zu übertreffen, und zwar nicht, indem sie die Tradition tradierten, sondern indem sie das Publikum und das Schiedsrichtergremium durch ihre Einfälle und Innovationen für sich zu gewinnen suchten.

² Zur Organisation der Großen Dionysien vgl. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, Oxford 1988³; außerdem H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978; H.-J. Newiger, *Drama und Theater*, in: G.A. Seeck (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 434-503.

Aus jeder der drei Gattungen sollen im folgenden einige signifikante Beispiele für das Phänomen *Gattungsmischung* herausgegriffen werden:

1. *Tragödie*: Vor allem im Spätwerk des Euripides läßt sich immer wieder der Einfluß sowohl des Dithyrambos als auch der Komödie nachweisen. Die Untersuchung von W. Kranz³⁾ hat deutlich gemacht, daß viele Chorlieder im Spätwerk des Euripides sozusagen dithyrambische Einlagen in den einzelnen Tragödien darstellen, die eine mehr oder weniger starke Beziehung zur Handlung aufweisen. Charakteristisch ist zum Beispiel das Chorlied *Tro.* 511ff.: der Beginn ἀμφί μοι Ἰλιον evoziert die Gattung *Dithyrambos*⁴⁾; die anschließende Schilderung mit Einschüben in direkter Rede bestätigt diese evozierte Erwartung. Als weiteres signifikantes Beispiel läßt sich *El.* 432ff. anführen: das ganze Lied weist typische Merkmale dithyrambischen Stils auf: so den Beginn mit der Kombination Adjektiv + Substantiv (Vokativ), an den relativische Prädikationen anschließen; es folgt eine partizipiale Prädikation (πορεύων), die sich auf das Subjekt des zweiten Relativsatzes bezieht⁵⁾.

Der Einfluß, den die Komödie auf das Spätwerk des Euripides ausübte, ist eingehend von B. Seidensticker untersucht worden⁶⁾. Das Paradebeispiel ist die Arie des Phrygers im *Orestes*⁷⁾.

2. *Komödie*: Was die Komödie angeht, sollte man die Parodie der gleichzeitigen Tragödie und des gleichzeitigen Dithyrambos nicht unter die Rubrik *Gattungsmischung* einordnen⁸⁾, da Parodie eines der Wesensmerkmale der Alten attischen Komödie darstellt. Doch es lassen

3) *Stasimon*, Berlin 1933.

4) Vgl. Aristoph. *Nub.* 595 mit Schol. vet. 595 c (α) μιμῆται τῶν διθυραμβοποιῶν καὶ κιθαραωιδῶν τὰ προοίμια. συνεχῶς γὰρ ἐκείνοι ταύτην χρῶνται τῇ λέξει διὸ ἀμφιανάκτας αὐτοῦς ἐκάλουσιν (cf. Sud. α 1700A). Zu der komischen Wortprägung ἀμφιανακτίζειν vgl. Cratin. *fr.* 72 PCG und Ar. *fr.* 62 PCG. Vgl. auch die Anspielung auf den dithyrambischen Stil der Wiedehopfarie in den *Vögeln* des Aristophanes in dem Neologismus ἀμφιτιτυβίζειν (235).

5) Vgl. dazu zuletzt B. Zimmermann, *Parodia metrica nelle Rane di Aristofane*, SIFC 81, 1988, 35-47 (zur Parodie der Passage in den *Fröschen* der Aristophanes).

6) *Palintonos Harmonia*, Göttingen 1982.

7) Eur. *Or.* 1369ff.; vgl. dazu den Kommentar von C.W. Willink, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986, 305 ff.

8) Zur Parodie in den Komödien des Aristophanes vgl. P. Rau, *Paratragodia*, München 1967.

sich auch in den Komödien des Aristophanes Handlungsabläufe nachweisen, die man der *Gattungsmischung* zuweisen könnte: nämlich die *Imitation* tragischer Handlungen, Strukturen oder Motive⁹. In diesen Fällen wird das aus der Tragödie oder aus dem Satyrspiel bekannte Motiv oder die Struktur einer Handlungssequenz der Tragödie oder des Satyrspiels nicht aus parodistischen Zwecken in das Stück eingebaut, also um Lachen auf Kosten des Originals zu erwecken. Vielmehr übernimmt Aristophanes das betreffende Motiv aus dramaturgischen Gründen, um seiner Komödie eine bestimmte Struktur zu verleihen.

So weist etwa die Parodos der *Acharner* deutliche Berührungspunkte mit der Handlung der *Eumeniden* des Aischylos auf: die Acharner verfolgen Amphitheos, indem sie dem Geruch des Weines, der σπονδαί, nachgehen (179-81)¹⁰. Die Erynien folgen den Blutstropfen (245-47). Beide Chöre stoßen heftige Drohungen gegen den Flüchtling aus (*Ach.* 208-10, *Eum.* 143-48) und versichern, daß sie den Täter auf keinen Fall entkommen lassen werden (*Ach.* 235, *Eum.* 175f.). Auch Übereinstimmungen in der Inszenierung lassen sich nachweisen: die Köhler verstecken sich, um Dikaiopolis aufzulauern (239f.), die Erynien verschwinden sogar ganz aus der Orchestra. Ein weiterer Fall von *Imitation* liegt in der Szene des *Friedens* vor, in der die Friedensgöttin aus der Höhle gezogen wird¹¹. Auch hier kann man eigentlich nicht von der Parodie der Rettungsszene in den *Netzfischern* (*Diktyulkoi*) des Aischylos sprechen; vielmehr setzt Aristophanes dieses Motiv aus dramatischen Gründen zur Strukturierung seines Stücks ein. In den *Vögeln* kann man in der Arie des Wiedehopfs (227ff.) nachweisen, wie Aristophanes Elemente des gleichzeitigen Dithyrambos und Nomos verwendet, ohne daß dabei die Parodie dieser Gattungen im Vordergrund steht. Die Vielfalt der Metren und der Reichtum der Sprache, vor allem die Lautmalereien, sind dazu eingesetzt, um die schillernde Buntheit der Vogelwelt widerzuspiegeln¹².

⁹) Vgl. dazu B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien I*, Königstein 1985², 147f.

¹⁰) Vgl. dazu H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München 1957, 104f., vgl. auch Zimmermann, *Untersuchungen I*, 35f.

¹¹) Vgl. Newiger, *Metapher* 111ff.; vgl. dens., *Retraktionen zu Aristophanes' «Frieden»*, in H.-J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die Alte Komödie*, Darmstadt 1975, 232-34; vgl. auch A. C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La pace di Aristofane*, Napoli 1985, 41ff.

¹²) Vgl. dazu Zimmermann, *Untersuchungen I*, 74ff.

3. *Dithyrambos*: Werfen wir noch einen abschließenden Blick auf den Dithyrambos und Nomos am Ende des 5. Jahrhunderts: in der Zeit nach den Perserkriegen entwickelte sich eine Art mimetischer Dithyrambos, in dem auch der Flötenspieler und der Chorführer als Solisten fungieren konnten. Eine Vorstufe dieser Entwicklung liegt in dem *Theseus* des Bakchylides vor (carmen 18 Sn-M), in dem sich Aigeus und eine Gruppe anonymer attischer Bürger gegenüberstehen und sich über den nahenden Fremden unterhalten. Da sowohl der Aigeus- als auch der Bürgerpart sich metrisch genau entsprechen, d.h. choreographisch und musikalisch auf dieselbe Art vorgetragen wurden, kann man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Dialog zwischen zwei Halbchören stattfand¹³. Die mimetischen Tendenzen im Dithyrambos führten zu den bekannten Auswüchsen, die vor allem für den schlechten Ruf der chorlyrischen Gattung bei Aristophanes, Platon und Aristoteles verantwortlich waren: so berichtet Pausanias, daß der berühmte Aulet Pronomos das Publikum durchder wohl Odysseus verkörperte, mir sich geschleift habe. Der Chor, so kann man annehmen, dürfte in diesem *Miniaturdrama* die Gefährten des Odysseus dargestellt haben.

Einen Reflex dieser *Mimetisierung*¹⁴ und dieser musikalischen Neuerungen, die vor allem durch die Dominanz der Musik über das Wort geprägt sind, kann man in dem berühmten *Pratinas-Fragment* sehen (fr. 708 PMG). Das bei Athenaios überlieferte Fragment stammt kaum aus einem Satyrspiel des ausgehenden sechsten oder beginnenden 5. Jahrhunderts, wie es neuerdings R. Seaford mit Nachdruck zu beweisen versucht¹⁵, sondern man muß es wohl aufgrund sprachlicher, metrischer und inhaltlicher Gründe dem jungattischen Dithyrambos zuordnen¹⁶. Zusätzlich zu diesen sprachlichen und inhaltli-

¹³) Vgl. A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy & comedy*, Oxford 1966², 29.

¹⁴) Zur Mimesis im Drama und Dithyrambos am Ende des 5. Jahrhunderts vgl. P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didaskalos a mimetes: alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane*, AION 4-5, 1982/83, 75-98 (vor allem zur Philoxenos-Parodie in der Parodos des *Plutos* des Aristophanes).

¹⁵) *The «hyporchema» of Pratinas*, Maia 29-30, 1977/78, 81-94; vgl. dens., *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984, 13f.

¹⁶) So zuerst H. Lloyd-Jones, *Problems of early Greek tragedy*, «Cuadernos de la Fundación Pastor» 13, 1966, 11-33; ihm folgt T.B.L. Webster in der 2. Auflage von Pickard-Cambridge, *Dithyramb* 17-20; zuletzt zusammenfassend B. Zimmermann, *Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment*, MH 43, 1986, 145-54.

chen Argumenten läßt sich gegen die Zuordnung des Textes zum Satyrspiel anführen, daß sich in der Tragödie und im Satyrspiel keine metatheatralischen Äußerungen finden, in denen die Produktion, die Aufführung oder die Rezeption des Textes angesprochen werden¹⁷. Die Dithyramben hingegen sind voll von Anspielungen und Stellungnahmen, die die Musik, den Tanz und den Inhalt der Dithyrambendichtung betreffen.

Eine deutliche Tendenz zur Mimetisierung einer an sich ebenfalls rein narrativen Gattung, nämlich des Nomos, kann man in den *Persern* des Timotheos erkennen¹⁸. Die zahlreichen direkten Reden, die zum Teil ja in einem falschen, barbarischen Griechisch gehalten sind, die teilweise lautmalerische Schilderung der Seeschlacht, der verzweifelte Kampf der Schiffbrüchigen ums Überleben geben eine quasi dramatische Darstellung der ruhmreichen Schlacht von Salamis.

In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, daß der Dithyrambiker Philoxenos es versuchte, die beiden Gattungen Nomos und Dithyrambos einander anzunähern und miteinander zu vermischen, wie die Parodie von Philoxenos *Κύκλωψ ἢ Γαλάτεια* in der Parodos von Aristophanes' *Plutos* beweist, in der Kyklop einen Solopart vorträgt¹⁹.

III.

Manierismus

In diesem literaturgeschichtlichen Zusammenhang soll der Begriff *Manierismus* im Sinne der Kunstwissenschaft verwendet werden²⁰. Die Definition von *Manierismus*, die man in *Kindlers*

¹⁷) Vgl. dazu O. Taplin, *Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis*, JHS 106, 1986, 163-74.

¹⁸) Zu Timotheos vgl. zuletzt den Kommentar von T.H. Janssen, *Timotheus, Persae*, Amsterdam 1984; die wohl immer noch unübertroffene Würdigung des Timotheos findet sich bei U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos. Die Perser*, Leipzig 1903; zur Sprache, besonders zu den Neologismen des Timotheos vgl. die gründliche Untersuchung von G.F. Brussich, *La lingua di Timoteo*, «Quaderni Triestini per il lessico della lirica corale greca», Trieste 1970, 51-80.

¹⁹) Vgl. dazu Mureddu, *Il poeta*.

²⁰) Zum Manierismus als einem literarischen Phänomen vgl. die Arbeit von J.-A. Shelton, *Seneca's Medea as mannerist literature*, Poetica 11, 1979, 38ff., beson-

Malerei Lexikon findet, läßt sich ohne weiteres auf literarische Phänomene am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. übertragen:²¹

Die in der klassischen Renaissance erkannten Idealformen, -proportionen und -maße, erstarrten zu übernommenen Normen, wobei der Gefahr der Leblosigkeit der Form durch Verschiebung der Akzente und Betonung zum Disharmonischen und Outrierten hin begegnet werden sollte.

Alle Kunst schwankt immer wieder zwischen den Polen Manierismus und Naturalismus. Das Bewußtwerden und, damit verbunden, die Überbetonung und Überbewertung des Formalen und die Abwendung von der unmittelbaren Anschauung — es wird «Kunst» aus «Kunst» gemacht — führt zu manieristischen Zuspitzungen, wobei auch das Expressive als eine Art von «Befreiungsversuch» manieristischen Charakter haben kann /.../ Manierismus und Ratio korrespondieren miteinander.

Nun fallen einem, wenn man diese Definition liest, unwillkürlich Chorlieder und Solopartien aus dem Spätwerk des Euripides ein oder die *Perser* des Timotheos, die voll sind von formalen Spielereien und gesuchten Neologismen. Doch nirgendwo sonst als in den Parodien des Aristophanes lassen sich deutlicher die wesentliche Merkmale dieses literarischen Manierismus erkennen. Als Beispiel soll die Parodie der Euripidischen Chorlieder in den *Fröschen* (1309ff.) dienen²²:

Auffallend an der metrischen Komposition des Liedes ist der Abwechslungsreichtum in den verwendeten metrischen Formen, vor allem in den choriambischen Dimetern und den Glykoneen; insbesondere werden der erste Teil des choriambischen Dimeters und des Glyconeus variiert. So parodiert Aristophanes schon auf der metrischen Ebene ein wesentliches Merkmal der langen Euripideischen Stasima. Der Gesang muß, soweit man das an den metrischen Indizien ablesen kann, durch die Errungenschaften der *Neuen Musik* bestimmt gewesen sein, jener Tendenz in der griechischen Musik, die man mit einem modernen Ausdruck als *Programm Musik* bezeichnen könnte. Das Wort, der Text wird zur bloßen Klangkulisse degradiert; die Musik und die Klangeffekte, die die Sprache ausüben kann, werden das

ders 39-55 (allgemein zum literarischen Manierismus); vgl. außerdem M. Fuhrmann, *Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung*, in: H.R. Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste* (Poetik und Hermeneutik III), München 1968 (1983²), 23ff.

21) *Kindlers Malerei Lexikon*, Bd. 14 der Taschenbuchausgabe, München 1982, 155.

22) Vgl. Zimmermann, *Parodia metrica*.

Wesentliche einer Aufführung²³. Zu diesem modernen Stil gehörte auch das Singen von Koloraturen, wie das wiederholte *ei* in V. 1314 beweist²⁴. Der metrischen Form entsprechen Stil und Inhalt des Lieds: Die Apostrophen, das Aneinanderreihen von Relativsätzen und Partizipien, wobei man, wie an der oben besprochenen Stelle aus Euripides' *Elektra* (432ff.) vergebens auf ein Prädikat wartet, assoziative Digressionen, Hinweise auf Klangmittel, auf Musikinstrumente und auf optische Merkmale weisen in diesem Potpourri auf den Einfluß des Neuen Dithyrambos und der Neuen Musik hin.

Die Kritik des Aristophanes richtet sich vor allem auf die Unverhältnismäßigkeit von Form und Inhalt: die Schilderung der banalen Arbeit des Spinnens wird in einer hochlyrischen, gewählten, pathetischen Sprache geboten. Damit parodiert Aristophanes die Überbetonung des Formalen und den starken Expressionismus, die Euripides' Spätwerk kennzeichnen. Das Spiel mit den Möglichkeiten der Sprache, die Freude am Experiment mit der traditionellen Form, Sprache und Musik, die Gratwanderung zwischen Harmonie und Disharmonie, zwischen Pathos und Groteske — wie in der Phryger-Arie des *Orestes* oder den *Persern* des Timotheos — weisen diese Werke als manieristisch im Sinne der oben angeführten Definition aus.

IV. *Archaismus*

Sowohl auf der metrischen als auch auf der sprachlichen Ebene und im Inhalt lassen sich in der Komödie, Tragödie und im Dithyrambos dieser Jahre archaisierende Züge nachweisen. In der rhythmischen Komposition der Tragödie ist eine besondere Vorliebe für metrische Formen nachweisbar, die in der Frühzeit der Gattung beliebt waren. Man denke vor allem an die Ioniker²⁵, die bei Aischylos vorkommen und wohl auch von Phrynichos verwendet wurden. Die Parodien des Aristophanes zeigen, daß diese metrische Form als ein Charakteristikum der modernen Kompositionen aufzufassen ist, und ebenso läßt sich in den Komödien des Aristophanes nachweisen, daß

23) Vgl. Zimmermann, *Überlegungen* 150f.

24) Zu den Errungenschaften der *Neuen Musik* vgl. D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la «nuova» musica greca*, «Rivista Italiana di Musicologia» 18, 1983, 139-92.

25) Vgl. dazu B. Zimmermann, *Ioniker in den Komödien des Aristophanes*, *Prometheus* 13, 1987, 124-32.

Ioniker ein an und für sich altmodisches Versmaß sind. In der Parodos der *Wespen* singt der Chor der alten Richter sein Morgenständchen für seinen säumigen Kollegen Philokleon in einer Mischung von Ionikern und Daktyloepitriten und wird dadurch als eine Gruppe alter und altmodischer Männer charakterisiert²⁶. In der Arie des Agathon in den *Thesmophoriazusen* (101ff.) dagegen werden Ioniker in Verbindung mit anderen verwandten Metren als ein Stilmittel der modernen Kompositionstechnik parodiert²⁷.

Die Funktion sprachlicher Archaismen in den literarischen Werken des ausgehenden 5. Jahrhunderts ist von M. Silk analysiert worden²⁸. Silk zeigt anhand zahlreicher Beispiele, wie in der Dichtung jener Jahre häufig altertümliche Worte verwendet wurden, deren Sinn dem damaligen Publikum kaum mehr klar gewesen sein dürfte. Die Funktion dieser Archaismen ist rein emblematisch und dekorativ. Der Dichter zeigt durch die Verwendung solcher Worte seine Eigenschaft als *poeta doctus* und verleiht dadurch seiner Dichtung einen höheren Rang.

Auf der inhaltlichen Ebene lassen sich ebenfalls zahlreiche archaisierende Elemente nachweisen: das grandioseste Beispiel stellen die *Bakchen* des Euripides dar. Doch ich will mich in diesem Zusammenhang nicht mit dem «Rätsel der Bakchen» auseinandersetzen, sondern auf ein anderes, nicht so ins Auge springendes Merkmal hinweisen: auf die Vorliebe für die Stoffe und die Person des Aischylos. Erinnerung sei an die Neubearbeitung des Atriden-Stoffes durch Sophokles und Euripides, an die *Perser* des Timotheos und an die Wertschätzung des Aischylos, die die Aristophanischen *Frösche* widerspiegeln.

V.

Die drei literarischen Phänomene *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*, die die Literatur am Ende des 5. Jahrhunderts

²⁶) Vgl. dazu außerdem Zimmermann, *Untersuchungen I*, 93ff., A. Sommerstein, *The comedies of Aristophanes*. Vol. 4: *Wasps*. Warminster 1983, 174.

²⁷) Vgl. B. Zimmermann, *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien II*, Königstein 1985, 22ff.

²⁸) *LSJ and the problem of poetic archaism: from meanings to iconyms*, CQ 33, 1983, 303-30.

v. Chr. in einem entscheidenden Maße prägen, lassen sich aus den Kommunikationsbedingungen und insbesondere aus den tiefgreifenden Änderungen dieser Bedingungen gegen Ende des Peloponnesischen Kriegs erklären. Drei Aspekte der Kommunikation sind dabei von Bedeutung: der Aspekt der Institution, der Produktion und der Rezeption, die alle drei untrennbar miteinander zusammenhängen.

Auf die Bedeutung des institutionellen Rahmens wurde schon zu Beginn dieser Überlegungen hingewiesen: die Form des Agons brachte mit sich, daß die Dichter alljährlich zu Innovationen gezwungen waren, wenn sie sich in der Gunst des Publikums durchsetzen wollten. Die Art der Innovationen war je nach Gattung verschieden: während der Komödiendichter durch einen glänzenden Einfall, durch die Konzipierung einer überraschenden Handlung triumphieren konnte, war dem Tragiker und dem Dithyrambiker der Stoff, die Fabel des Stücks, durch den Mythos vorgeschrieben, so daß in diesen beiden Gattungen die Innovation im sprachlichen, formalen und strukturellen Bereich zu suchen ist. Ein Aspekt der Aufführungen, der für uns heute leider verloren ist, ist die musikalische Gestaltung der drei dionysischen Gattungen. Wie die heftigen Auseinandersetzungen zeigen, die die *Neue Musik* auslöste, mußte diesem Aspekt eine außerordentliche Geltung zukommen. Man denke nur an das *Pratinas-Fragment*.

Diese Erklärung läßt sich durch die Einbeziehung der gesamten politischen Kommunikationsverhältnisse gegen Ende des 5. Jahrhunderts ergänzen, wobei besonders auf die archaisierende Tendenz und auf die Vorliebe für Aischylos ein deutlicheres Licht fällt.

Bezeichnenderweise genoß Aischylos in den letzten Jahren des Peloponnesischen Kriegs besonderes Ansehen. Die *Frösche* des Aristophanes, in denen Aischylos in einem Festzug zurück nach Athen geleitet wird, kamen am Vorabend des Zusammenbruchs der athenischen Demokratie zur Aufführung, in einer Zeit also, die nicht nur durch den Druck von Außen, durch die bevorstehende Niederlage gegen Sparta, sondern vor allem durch Streit im Innern der Polis gekennzeichnet war. In dieser Periode des äußeren und inneren Drucks sah man die Stücke des Aischylos als eine Erbe der «guten alten Zeit» an, in der Athen sich zu seiner Größe dank dem Einsatz von Männern wie Aischylos aufgeschwungen hatte. In den *Fröschen* steht Aischylos gleichsam als ein Mahnmal für den Ausgleich im Innern, den Aristophanes in den *Parabasenepirrhemen* (686ff. 718ff.) eindringlich beschwört, und gleichzeitig als ein Mahnmal für die einstige Größe

der Polis. Doch das Symbol *Aischylos* war zu dieser Zeit nicht mehr als ein bloßer Wunschgedanke. In der Realität war die Konsensbasis nach der Sizilischen Expedition gründlich zerbrochen²⁹. Dieser Situation der Polis hat vor allem Euripides in seinen letzten Tragödien Ausdruck verliehen. Besonders im *Orestes* sind die Charaktere des tragischen Spiels Spiegelbilder der Realität des täglichen Lebens³⁰. Orest, Pylades und Elektra bilden, wie es damals im politischen Kampf üblich war³¹, einen Geheimbund, den sie selbst mehrfach mit dem aktuellen Schlagwort *Hetaireia* bezeichnen³². Ohne Skrupel zu haben, nehmen sie die wehrlose und gutherzige Hermione, Helenas Tochter, als Geisel. Ja, sie wollen sie sogar umbringen, um ihre Ziele durchzusetzen. Ihr Gegner ist der machtgierige und verschlagene Menelaos. Er erweist sich als echter Sophistenschüler, der nur seinen Vorteil und das Machbare im Auge hat. Die Tragödie würde im Chaos enden, wenn nicht am Ende Apollon als *deus ex machina* alles ordnen würde³³. Doch indem Euripides die Handlung durch die Epiphanie des Gottes gewaltsam in die vom Mythos vorgeschriebene Bahn lenkt und zu einem guten Ende führt, macht er dem Zuschauer durch den Bruch, den die Epiphanie bewirkt, deutlich, daß solch ein glücklicher Ausgang nur im Theater möglich ist, nicht aber im täglichen Leben.

Während Aristophanes in den *Fröschen* versucht, durch die Erinnerung an die Vergangenheit, also durch einen nostalgischen Rück-

²⁹) Zu dieser Periode des Niedergangs der Polis vgl. zuletzt G.A. Lehmann, *Überlegungen zur Krise der attischen Demokratie im Peloponnesischen Krieg: vom Ostrakismos des Hyperbolos zum Thargelion 411 v. Chr.*, ZPE 69, 1987, 33-73.

³⁰) Den eindrucksvollsten Paralleltext zum *Orestes* stellt die *Pathologie* im Geschichtswerk des Thukydides dar (3, 82).

³¹) Vgl. Thuc. 3, 82, besonders 6.

³²) Or. 804, 1072, 1079; vgl. zum *Orestes* vor allem die Interpretation von W. Burkert, *Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides «Orestes»*, A. & A. 20, 1974, 97-110; Burkerts Arbeit steht in der Nachfolge von K. Reinhardts bahnbrechender Interpretation des Euripideischen Spätwerks (*Die Sinneskrisis bei Euripides*, in: K. Reinhardt, *Tradition und Geist*, Göttingen 1960, 227 ff., mehrfach nachgedruckt); zu den *Phönizierinnen* vgl. zuletzt A. Tirelli, *La crisi dei modelli ideologici nelle Fenicie di Euripide*, in: *Miscellanea Filologica* (a cura di I. Gallo), Salerno 1986, 7-55.

³³) Eine vergleichbare Exodoskonstellation weist der *Philoktetes* des Sophokles auf; vgl. B. Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München - Zürich 1986, 91f.

blick oder — literarisch gesprochen — durch archaisierende Elemente, den Konsens in der Polis wiederzubeleben, zeigt Euripides im *Orestes*, daß ein derartiger Konsens nicht mehr möglich ist. Das Leben, das der Dichter im Spiegel seiner Tragödie auffängt, ist inkommensurabel, absurd, ja grotesk geworden. Und um diese Inkommensurabilität, diese Absurdität und das Groteske der Realität aufzufangen und darzustellen, muß sich der Dichter neuer Mittel bedienen, muß er die traditionellen Elemente, Strukturen und Grenzen der Gattung sprengen und verlassen.

So sind die Phänomene *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus* letztendlich Ausdruck derselben grundlegenden Änderung der Kommunikationsverhältnisse: des Zusammenbruchs des demokratischen Konsenses, der die Grundlage der Gattungen der Polis darstellte. Zugleich sind sie jedoch auch Ausdruck einer Übergangsphase: das Experimentieren mit den traditionellen Formen und Inhalten, mit Sprache, Metrik und Musik, *Gattungsmischung*, *Manierismus* und *Archaismus*: all dies weist auf eine neue Epoche und eine neue Literatur voraus, auf den Hellenismus.

Konstanz

Bernhard Zimmermann

LE BACCANTI E L'ESEMPIO DI ELENA

Congedandosi dal Coro alla fine del secondo episodio delle *Baccanti*, lo Straniero preannuncia la punizione che attende Penteo, convinto a recarsi sul monte a spiare i riti delle donne iniziate. Al reiterato avviso, "l'uomo sta gettandosi nella rete", "morendo sconterà la pena", "puniamolo" (vv. 847 ss.), segue la descrizione del modo in cui sarà punito il nemico del dio.

Nel terzo stasimo le seguaci di Dioniso esaltano, con uno slancio entusiasta di gioia, il trionfo del dio: descrivendo gli sfrenati passi di danza cui si abbandonano, si paragonano ad una cerva, che sfugge alle reti dei cacciatori, e va cercando, lontano dagli uomini, la solitudine e l'ombra folta delle foreste (vv. 862-76).

Il ritornello (vv. 877-81) rappresenta un primo momento di riflessione, rivolta ai motivi del σοφόν e del καλόν: ora che la grazia degli dèi le ha liberate dalle persecuzioni di Penteo, esse riconoscono il καλόν appunto nel trionfo sui propri nemici, e riaffermano la propria scelta per questa forma di vita:

τί τὸ σοφὸν ἢ τί τὸ κάλλιον
παρὰ θεῶν γέρας ἐν βροτοῖς
ἢ χειρ' ὑπὲρ κορυφᾶς
τῶν ἐχθρῶν κρείσσω κατέχειν;
Ὅ τι καλὸν φίλον αἰεί.

(vv. 877 ss.)

La Roux intende τὸ σοφόν in relazione al sapere umano, "qu'est-ce que l'humaine science?" e, quindi τί τὸ κάλλιον κτλ. come una interrogazione retorica riferita a Penteo: "quel est le don des dieux le meilleur ici-bas? Est-ce d'appesantir sa main dominatrice sur la tête des ennemis?", giacché, così è chiarito nel commento, la gioia del trionfo sui propri nemici non può essere attribuita alle Baccanti che nell'epodo esaltano invece l'ideale dell'ἡσυχία, dell'abbandono fiducioso, giorno per giorno, alla volontà del dio¹. Ma in questo

¹) Euripide, *Les Bacchantes*, par J. Roux, Paris I, 1970, 174, II, 1972, 517 s. Anche V. Leinieks, JHS 104, 1984, 178 s., intende τὸ σοφόν in relazione alla pretesa umana di sapere. Ma la sua analisi non dà conto del senso generale di questa strofe, che aspira ad attingere il vero assoluto in comunicazione col divino, piuttosto che commiserare l'inadeguatezza del sapere umano; l'analisi semantica che egli propone non è conclusiva, perchè anche se τὸ σοφόν al v. 395 ha una conno-

modo le Baccanti rappresenterebbero se stesse come gli ἐχθροί sui quali il re pretenderebbe di trionfare: questo non è vero. Fino a questo momento Penteo è indubbiamente stato il nemico delle Baccanti come del loro dio, e si è manifestato per tale perseguitando le une e l'altro, ma le Baccanti hanno solo subito le persecuzioni senza reagire con alcun atto ostile, tale che esse possano rappresentarsi come le nemiche su cui Penteo possa desiderare di trionfare. Anche l'immagine delle cerbiatte esclude quella interpretazione: si tratta di animali miti, che possono avere dei nemici, ma non sono rappresentati come nemici di altri. La contraddizione apparente dovrà invece essere spiegata come già voleva Dodds, per il quale essa è radicata nella duplice natura di Dioniso, distruttore e liberatore, signore del fulmine e spirito di pace². In realtà dal punto di vista delle Baccanti non ci può essere alcun distacco tra l'abbandono assoluto al dio, che esse esaltano nell'epodo come proprio ideale di vita, e la celebrazione entusiasta del trionfo che il dio consegue sopra i loro nemici, un trionfo cui peraltro esse partecipano solo come seguaci.

Nell'antistrofe (vv. 882-96), il Coro dichiara la propria fiducia incondizionata nella giustizia divina, tarda a venire, come sa chi ha subito la persecuzione di Penteo, ma immancabile³: il topos ha ovviamente una precisa corrispondenza nella situazione tragica. Il re ha preteso di essere al di sopra del νόμος nella conoscenza e nelle azioni, e il Coro ricorda come un simile comportamento sia colpevole: οὐ γὰρ κρείσσόν τι τῶν νόμων γινώσκων χρῆ καὶ μελετᾶν (vv. 890 ss.). Quale che sia la natura della divinità⁴, spiegano le Baccanti,

tazione negativa, non altrettanto si può dire per le numerose ricorrenze che Leinieks stesso ricorda: proprio lui osserva che σοφός, in bocca a Dioniso ed al Coro, significa "saggio"; cf. anche le osservazioni in merito di M. Cropp, BICS 28, 1981, 39-42, e i precisi rilievi di S. Jäkel, in *Studia in honorem Jivo Kajanto*, Arctos Suppl. 2, Helsinki 1985, 69-77, anche in risposta ai problemi sollevati da H. Oranje, *Euripides' Bacchae, The Play and its Audience*, Leiden 1984, 159-66. Resta sempre valida la lettura che di questo testo ha dato V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, 273-75; per una esegesi dettagliata del passo, anche in funzione dell'uso dell'articolo davanti al comparativo, cf. ora I. Giudice Rizzo, *Euripides. «Bacchae» 877-81 = 897-901*, SCO 37, 1987, 155-64.

²) *Euripides Bacchae* by E.R. Dodds, Oxford 1960², 183.

³) Cf. Dodds 188 s.; più recentemente H. Foley, *The Masque of Dionysos*, TAPhA 110, 1980, 107-33.

⁴) Formula rituale, adattata qui, come altrove, alla situazione tragica: cf. E. Norden, *Agnostos Theos*, Leipzig 1913, 144 ss., *Aeschylus, Agamemnon*, by E. Fraen-

questo principio è facile a intendersi, giacché esso, nella lunga durata del tempo, si è rivelato νόμιμον e nello stesso tempo φύσει πεφυκός: giustamente Dodds rileva ancora che qui Euripide indica nel dionisismo la coincidenza di νόμος e φύσις, contro le distinzioni dei sofisti: ancora una ragione per condannare il "sofista" Penteo⁵.

Risuona quindi ancora il ritornello (vv. 897-901), rinnovando l'esaltazione della potenza divina che si rivela (appunto ἐν χρόνῳ μακρῶ, dopo che il devoto ha dovuto sostenere la prova⁶), e trionfa sui suoi nemici⁷.

kel, Oxford 1978⁴ (1950), II 99 ss. (a proposito di Aesch. Ag. 160 ss.), V. Citti, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Bologna 1962, 60 ss., 169 ss.. Euripide potrebbe aver qui inteso recuperare l'intenzione di omaggio reverente alla divinità che la formula aveva in origine: si rilevi comunque che qui, come in Eschilo, la questione non verte solo sul nome, ma sull'essenza stessa della divinità: cf., dopo Fraenkel, A. Lebeck, *The Oresteia, A Study in Language and Structure*, Washington 1971, 23.

⁵) Per la caratterizzazione di Penteo come sofista, cf. l'introd. della Roux, I 44, e la relativa discussione di G. D'Ippolito, *Le «Baccanti» di Euripide o sulla necessità di una rivoluzione culturale, A proposito della edizione di Jeanne Roux*, Dioniso 49, 1978, 247 ss. Sul problema dei rapporti tra Euripide e la sofistica cf. Di Benedetto, 83 ss..

⁶) In questo contesto, anche il motivo proverbiale della tarda nemesis della divinità potrebbe assumere il sapore di un rovesciamento di posizioni innovatrici di pensiero. Una delle caratteristiche costanti della teoria greca del progresso, nata dalla speculazione ionica e penetrata in Attica con l'insegnamento di Anassagora, è che esso si compie nel tempo: cf. Xenophan. DK 21 B 18.2 (I 133.13 s.), su cui L. Edelstein, *L'idea del progresso nell'antichità classica*, Bologna 1987 (= *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore 1967) 55 ss.; Aesch. PV 981 ἐκδιδάσκει πάνθ' ὁ γηράσκων χρόνος, su cui cf. tra l'altro C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, Dioniso 15, 1952, 56-89 (= *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, 119-68), Id., *Il concetto della storia nella filosofia dei Greci*, in *Studi e saggi di filosofia antica*, Padova 1973, 189 ss., Id., *La data della pubblicazione della Synggraphè di Anassagora*, in *ANTHEMON, Studi in onore di Carlo Anti*, Firenze 1955, 234 ss., Id., *Anassagora padre dell'umanesimo e la melete thanatou*, GCrFillt 52, 1973, 162-77; O. Longo, *Il significato politico del Prometeo di Eschilo*, AIV 120, 1961/62, 243-73; Hippocr. VM 2 (la τέχνη si sviluppa ἐν πολλῶ χρόνῳ sollecitata da ἀνάγκη: cf. A. Kleingünther, ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ, Philologus Suppl. B. 26, 1933, 121, e R. Mondolfo, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, Firenze 1958, 637).

⁷) In questa seconda ricorrenza dell'efimnio avrebbe ancor meno senso la contestazione dell'arroganza di Penteo, che avrebbe preteso di trionfare di suoi nemici, come intende la Roux, cf. *supra*.

Lo stasimo si conclude con l'epodo (vv. 902-11), dove, attraverso la struttura arcaica della *Priamel*⁸, sono enumerate diverse forme di εὐδαιμονία: quella del naufrago che è sfuggito alla tempesta, quella di colui che raggiunge lo scopo dei suoi sforzi. Varie sono le forme di felicità, l'una superiore all'altra per benessere e potenza. Infinite speranze ci sono sempre per infiniti mortali: di esse talune riescono felicemente, altre falliscono. Rispetto a queste possibilità di scelta, il Coro proclama beato colui che vive felice la vita giorno per giorno. Formulato in questa prospettiva, questo è il senso dell'abbandono alla trionfatrice volontà di Dio.

I commentatori sanno che ὁ τι καλὸν φίλον è un antico proverbio, ricordato da Platone nel *Liside* 216 c, e cantato dalle Muse in occasione delle nozze di Cadmo, ὅτι καλόν, φίλον ἐστί· τὸ δ' οὐ καλὸν οὐ φίλον ἐστίν (Theogn. 17)⁹. Non mi pare tuttavia che questo topos sia stato confrontato con l'altro, ad esso simmetrico, che ricerca la definizione del κάλλιστον, un motivo altrettanto proverbiale, e che ha una delle sue esemplificazioni esemplari, tramite la *Priamel* delle scelte di vita, nel fr. 16 V. di Saffo: in esso la poetessa, al di sopra delle altre possibilità, esalta la scelta dell'eros da parte di Elena, che si è abbandonata alla volontà della dea¹⁰.

È pur vero che il frammento di Saffo, anche come esempio di *Priamel* delle scelte di vita, ha per noi una esemplarità che poteva non essere tale per Euripide e per il suo pubblico, ma gli elementi di corrispondenza, non sono insignificanti, e possono far pensare ad un rapporto intenzionale tra i due testi. Essi sono tre: la ricerca del καλόν, la sua esemplificazione al culmine di una *Priamel* e la conclusione con una scelta di abbandono alla volontà divina che trionfa. Rispetto ad altre riprese di Saffo in Euripide si può cogliere una opposizione, in quanto qui si celebra il trionfo sui propri nemici, mentre in Saffo la proiezione militare è rifiutata: l'esercito di fanti schierati e la flotta di navi sono qualcosa di meno pregevole rispetto a ὄρω τις ἔραται. Tuttavia in questo stasimo il καλόν, che è φίλον, consi-

⁸) Dodds 190, che rinvia a comunicazione privata di Fraenkel.

⁹) Dodds 187.

¹⁰) B. Gentili, *La veneranda Saffo*, QUCC 2, 1966, 37 ss., in part. 60 ss. (parzialmente ristampato in *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984, 285 ss.), G.A. Privitera, *Su una nuova interpretazione del fr. 16 L. - P. di Saffo*, QUCC 4, 1967, 182-87 (= *La rete di Afrodite*, Palermo 1974, 131-36); G. Burzacchini, in E. Degani - G.B., *Lirici greci*, Firenze 1977, 132-38.

ste nell'abbandonarsi alla volontà del dio, appunto come Saffo suggerisce, anche se ciò avviene qui con una proiezione che va ben oltre la religiosità arcaica¹¹: invece in altri casi, come in *Medea* o nelle *Troiane*¹², l'esperienza di Saffo appare messa da parte e la sua prospettiva è rifiutata. Sarà forse ancora questo un elemento di differenziazione tra l'Euripide dei primi tempi della guerra del Peloponneso, e ancora degli anni della spedizione siciliana, rispetto all'ultimo.

Parma

Claudia Casali

- ¹¹) Cf. l'art. cit. di Jäkel, pp. 74 ss., che quindi mette efficacemente in rapporto questa trasformazione del pensiero religioso di Euripide con la situazione politica vissuta dalla Grecia nell'ultimo periodo della guerra del Peloponneso.
- ¹²) E. Cavallini, *Donne e amore da Saffo ai tragici*, Venezia 1982, 17-31 (in part. p. 26 per le *Troiane*, dove «l'intera *rhexis* di Ecuba, vv. 969-1032, in netto contrasto con la posizione di Saffo, mira ad escludere la responsabilità di Afrodite, e quindi a bollare il gesto di Elena in quanto dettato non da ispirazione divina, bensì da lussuria e desiderio di ricchezza»), Ead., *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*, Ferrara 1986; C. Casali, *Alcune osservazioni sulla "Medea" di Euripide*, A&R 30, 1985, 26-32.

LEKYTHOI IN ARISTOPHANES' *ECCLESIAZUSAE*

At three points in the latter part of Aristophanes' *Ecclesiazusae* a young man who is being pressed with demands for sexual services by three old women under the laws of Praxagora's newly instituted communal state implicitly or explicitly compares one of them to a λήκυθος. The basic point of the comparison is clear: the lekythos is a funeral gift, and the old women are very close to death. A further comparison of the masks worn by the actors playing the old women to the white ground technique of funeral lekythoi and the consequent attention directed to the masks as masks have been somewhat obscured in the recent discussions. I suggest that in these passages Aristophanes not only employs a traditional, aggressive comic topos about old age but also plays in characteristic fashion with the masking conventions of his theatre.

The first occurrence is at line 996. In answer to the first old woman's demand for a kiss, the young man pleads fear of her lover. When she asks who this may be, he replies:

NEA. τὸν τῶν γραφέων ἄριστον. ΓΡ. Α. οὗτος δ' ἔστι τις;
NEA. ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους.
(995-996)

Who is the old woman's lover, this "best of painters"? B. B. Rogers' translation sensibly does not identify him, though his note (*ad* 992) suggests that he is «the 'undertaker', who paints the oil bottles carried out and buried with the dead»¹. R. G. Ussher in his commentary (*ad* 995-7) asserts that the painter «is surely Death himself, who 'paints' (i.e., causes to be painted) the funeral oil flasks for the dead»². At the risk of breaking this butterfly upon the wheel, we must enquire a little more closely into the dynamics of this insult. The young man is attempting to defend himself against the old woman's demands (which the newly enacted sexual communism has authorized) by improvising a fantasy in which she has a jealous lover³.

¹ Benjamin Bickley Rogers, *The «Ecclesiazusae» of Aristophanes*, London 1902, 151.

² R. G. Ussher, *Aristophanes: Ecclesiazusae*, Oxford 1973, 214-15. I cite the text of *Ecclesiazusae* from this edition.

³ In this he is simply responding to her earlier fantasy of herself as a young girl: she says that he is surprised (θαυμάζεις, 992) to find her out of doors (as indeed it would be surprising to find an unmarried girl of respectable family).

He continues this fantasy in line 997 when he tells her to get away from the door, lest her lover see her flirting with a strange man. If the young man's fear were real, we might more readily believe that this lover was Death: the young man would fear that Death, coming to investigate, might carry *him* off, too.

This exchange falls into the category of what David Bain (and others) have termed bomolochic remarks⁴. The old woman pays no attention to the young man's insult but simply continues with her original purpose. We must understand the old woman's "lover" then not in relation to any fear on the young man's part, but solely in relation to herself. While on one level this lover indeed must be associated with death, why is he particularly a painter, rather than any other funerary figure?

The answer lies in the striking and peculiar appearance of her mask, whose most prominent feature is its dead-white color, representing the use of the white lead-based cosmetic called ψιμύθιον. Practically the first thing we learn from this old woman's lips is that she has covered her face with this cosmetic (878, καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ) in order to be ready for the arrival of the young men. The young girl in her singing contest with the old woman refers to her use of both rouge and white lead cosmetics (928, ἤγγουσα μάλλον καὶ τὸ σὸν ψιμύθιον). When the third old woman appears, she too is "filled up with white lead" (1072, ἀνάπλεως ψιμυθίου). On stage the unusual color of the masks of the three old women would be one feature immediately visible to every spectator in the vast open-air theatre.

The first woman's face then is painted in the white ground technique of funeral lekythoi: presumably black to outline the features on the white background with some added red⁵. For this and other reasons, J. H. Quincey suggested that in 996 we have a reference not only to the artist who paints funeral lekythoi but also to «the man

⁴ See David Bain, *Actors and Audience*, Oxford 1977, 88-90, and especially his very apt comparison (88 n. 4) to the technique of Groucho Marx's remarks to Margaret Dumont, which the latter simply ignores.

⁵ For the technique see Donna C. Kurtz and John Boardman, *Greek Burial Customs*, London 1971, 102-05 and Donna C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford 1975, xx and passim. For the painting techniques on white marble funerary lekythoi, see B. Schmaltz, *Untersuchungen zu den attischen Marmorlekythen*, Berlin 1970, 70-74 and passim.

who paints the cheeks of old women who have one foot in the grave»⁶. He then sees an allusion to real cosmetics on the face of the old woman which the young man fears will be rubbed off on his own face during the kiss. Quincey is right to search for something more here than a general allusion to death and its ceramic trappings, but his man who paints real old women's faces in an unfortunate invention. Most women undoubtedly applied their own cosmetics or had maids to do it⁷; no man (who might be the ἐραστήν of 994) would be involved.

The lover is fiction, but the painter is real: I suggest line 995 calls attention to the mask of the actor as art object, a creation in the same technique as white ground vases. The painter here is the mask-maker. This interpretation has the further advantage of explaining the specificity of the verb ζωγραφεῖ. Not all funeral λήκυθοι would have been decorated with human figures; some were quite humble and simple objects. Only the finer examples would have called on the artist's talents for representing the human face, the talent above all demanded

⁶) J. H. Quincey, *The Metaphorical Sense of ΔΗΚΥΘΟΣ and ampulla*, CQ 43, 1949, 40. Earlier in the article Quincey discusses the aryballos and the resemblance of its spherical shape to the inflated cheeks of the face when blowing. The term aryballos is a modern convention. Fifth century Greeks termed both the squat, round oil flask (which we call an aryballos) and the tall, cylindrical funerary vase a λήκυθος. See J. Henderson, *The Lekythos and Frogs* 1200-1248, HSCP 76, 1972, esp. 135-37. Aryballoi were not white ground vessels, as those discussed in *Ecclesiazusae* are. Quincey ignores this distinction. In our present passage he visualizes the old woman's mask as a white ground lekythos viewed from above, with the lips considered as the mouth of the vessel. There are problems with this view. First, looking down on the shoulder of a lekythos is hardly the customary view (unlike the squat aryballos); also, while the white ground predominates on the body of the vase where figural decoration is placed, the usual floral motifs in black glaze dominate the shoulder. Second, while it is undoubtedly a wonderfully comic idea to imagine the old woman's mask with lips perpetually pursed for a kiss, it is doubtful how well such a feature could be seen from a distance or whether the actor's voice could be successfully projected through such a restricted opening. Finally, in such an exaggerated preparation for kissing, the cheeks do not distend but if anything contract inward.

⁷) The old women of *Ecclesiazusae* are doubtless too poor for servants. If they had had money before the institution of the communal system, they could have afforded to buy the services of a lover, as does the old woman of *Wealth*. She too paints her face with white lead (1064), but before *Wealth's* redistribution she uses her money to acquire and control a young man.

of the mask-maker⁸. The artist who paints funeral lekythoi not only works in the same medium (white ground) but also exercises the same talent for representing the living figure. The old woman's lover then is a painter in white ground of both funeral lekythoi and theatre masks⁹.

It is not entirely clear whether Aristophanes refers here to the ceramic white ground lekythos or the monumental version in white marble. The ceramic white ground vase declined sharply at the end of the fifth century, in tandem with the rise of the white marble funerary lekythos as grave marker¹⁰. The painting technique for the two forms is essentially the same: the figures picked out in paint against a white background, though one key difference is that the figures on the marble lekythoi are usually sculpted as well¹¹. The fact that the *painter* of lekythoi is here singled out speaks in favor of the ceramic lekythos as comparandum. We know that potter and painter were by no means necessarily the same person; it is further clear that such a painter's activity can be described as ζωγραφεῖ. On the other hand, one wonders if a sculptor would employ a separate painter to work

⁸) Portrait masks would have demanded the greatest skills. Their use for Cleon in the *Knights* and Socrates in the *Clouds*, has been extensively debated; see for example K. J. Dover, *Portrait Masks in Aristophanes*, in *Aristophanes und die Alte Komödie*, ed. H-J. Newiger, Darmstadt 1975, 155-69 [= *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ: Studies in Honor of W. J. W. Koster*, Amsterdam 1967, 16-28]. In any case, the worship of Dionysos through drama would have demanded artistic representations of the human face in general of the highest possible order. The present passage suggests mask-making was more akin to painting than sculpture. The balloon-like mask represented on red-figure fragments from the Agora tends to confirm this for the fifth century: see Lucy Talcott, *Kourimos Parthenos*, *Hesperia* 8, 1939, 267-273, figs. 1 & 2. Here the sculptural modelling seems minimal (although see 272 n. 22 on one reconstruction of the mask-making process), and the details would have been picked out by the painting.

⁹) It is tempting to speculate that a specific Athenian painter, known for his white-ground technique, was employed to paint the old women's masks and is here rewarded with an Aristophanic joke at his expense, but this is of course unprovable.

¹⁰) Kurtz and Boardman, *Greek Burial Customs*, 127.

¹¹) Schmaltz, *Marmorlekythen*, 60-75 on painting techniques: 83-91 on iconographic differences between ceramic and stone lekythoi. It is possible in some later marble lekythoi that the background was painted in a very pale color such as pink, but the marble lekythoi contemporary with our play seem to have had a completely white background to the scene (70-74). See also p. 68 for two surviving marble lekythoi with a purely painted scene.

on a marble lekythos; might he not simply color in the details of his sculpture himself? Though the distinction becomes important for the next two references in the play, here it is in fact a matter of indifference which lekythos Aristophanes has in mind. The essential comparison is that of the technique of color against a stark white background found in both kinds of lekythoi to the appearance of the old woman's mask.

I believe there is a similar self-conscious allusion to the theatrical mask in the second use of the term λήκυθος in the scene with the old women. After the first old woman is driven away by the suggestion that what she proposes to the young man is incestuous, two more old women, even more unattractive, come to dispute possession of him. The young man is horrified by the possibility that he may have to make love first to the second old woman, then to the third, whom he describes as:

Φρύνην ἔχουσαν λήκυθον πρὸς ταῖς γνάθοις.
(1101)

This passage has left most commentators uneasy. There is a general consensus that Phryne is to be taken as a proper name (i.e., of a courtesan, "Toad"). Rogers and Ussher, following Blaydes, both take the lekythos to be a funeral offering set beside the body on the bier, but why a lekythos (rather than a funeral wreath, for example) and why placed precisely next to her jaws¹²? Quincey, pursuing the notion that the lekythos is a metaphor for swollen cheeks, sees such an allusion here as well¹³. He does not translate line 1101 but seems to imagine that it means «Phryne having an [amorous?] expression on her face». I have suggested above (n. 6) that the shape of the lekythos does not support Quincey's view that the actual shape of the face, is here meant ("with distended cheeks"), nor does his interpretation preserve the funerary connotation.

Only Jean Taillardat has suggested a literal meaning for the lekythos: citing the medical usage of λήκυθος as pustule or boil, he takes line 1101 simultaneously as «a Phryne with a whole jar of

¹²) We do not know where precisely on the bier a funeral lekythos would be placed, but there is no reason to assume that this would be a preferred position.

¹³) Quincey, *Metaphorical Sense*, 40.

cosmetics on her face» and «a frog with a boil on its face»¹⁴. Ussher objects to this view, citing the sequence of funerary lekythos images and denying that the φλύκταινα of 1057, which Taillardat had suggested was an earlier reference to such a boil, could have this meaning¹⁵. This seems quite right: if one of the old women's masks were represented with a boil on it (not an easy thing to make visible for the most distant spectators), we would expect to hear of it unequivocally from the text. Nonetheless Taillardat is right to point to the specificity of πρὸς ταῖς γνάθοις; why is the lekythos located here?

I suggest that once again, in addition to referring to a funeral vase, the λήκυθον is here also the white ground mask. The young man shrinks from the prospect of lying down next to a death's head. The mask itself is metaphorically the lekythos, a funerary symbol and an object painted in the white ground technique. This view explains why Aristophanes chooses the lekythos (it is a repetition of the equation in 996) and why the lekythos is πρὸς ταῖς γνάθοις: the mask rides literally on the actor's face. While it is dangerous to place much reliance on the authority of the scholia, the notion that the lekythos is the mask may also help elucidate Σ 1101's cryptic gloss as ὠδηκυῖα and the Suda's λήκυθος δέ, τουτέστι διωδηκυῖα τὸ πρόσωπον. Beneath these garbled notices may be the recognition that it is the somewhat larger than life-size white-painted mask from which the young man recoils.

The final reference to the lekythos occurs at the end of the same speech by the young man. He imagines that the use to which these two old women plan to put him will kill him. He asks for burial and requests that one of the two old women be taken and used as a lekythos to decorate his grave:

καὶ τήνδ' ἄνωθεν ἐπιπολῆς τοῦ σήματος
ζῶσαν καταπιπτώσαντες εἶτα τῷ πόδε
μολυβδοχοήσαντες κύκλω περὶ τὰ σφυρὰ
ἄνω ἵπιεῖναι πρόφασιν ἀντὶ ληκύθου.

(1108-1111)

¹⁴) J. Taillardat, *Calembours sur des noms propres chez Aristophane*, REG 69, 1956, ix-x; he offers the same argument in *Les images d'Aristophane*, Paris 1962, 64-65.

¹⁵) Ussher, *Ecclesiazusae*, ad 1098-101.

Here the sequence of lekythos images reaches its monumental climax. Though the staging of this scene is far from clear, the two old women are attempting to drag the young man in opposite directions, with one perhaps attempting to pull him into her house and the other resisting¹⁶. The young man mocks the peril of his own situation by imaginatively transforming the “upper” old woman into a lekythos marking his grave. Note that here the whole figure of the old woman (and not just her mask, though that is the foundation of the image) becomes the lekythos. Quincey erroneously saw here an allusion to the λουτροφόρος which decorated many graves, but its two or three-handled shape was very different from that of the lekythos¹⁷.

¹⁶) Rogers, *Ecclesiazusae*, ad 1108 (following Blaydes) visualizes the scene with one old woman κάτω and the other ἄνω. This Ussher, *Ecclesiazusae*, ad 1107-11 rejects, denying that τὴν ἄνωθεν can mean “the one above him”. It is true that nothing designates the other old woman as “below” him. Note, however, that the speech of the young man ends with the exit of all three, presumably into the house of one old woman. It is agreed that in Aristophanic comedy the terms for entering and leaving the stage area are ἀναβαίνω and καταβαίνω, though a long controversy has raged over whether these terms can be taken as evidence for actual vertical movement to and from a raised stage. For a discussion of these terms in Aristophanes, see P. Arnott, *Greek Scenic Convention*, Oxford 1962, 30-34, criticized by O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 441-442, who nonetheless concedes the probable existence of a low stage; cf. K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, 18-19. My point is not whether the stage was raised (though I do believe in a low stage raised above the orchestra) but the fact that someone would be thought of as ἄνω with respect to someone exiting or already exited. Thus as the young man is dragged back into the skene by one old woman (who may already have disappeared inside the skene), the audience would see the other old woman (the one still onstage) as being ἄνω and then would have translated that stage picture into the image of a grave decoration “above” the young man’s grave. I cannot accept Ussher’s view that τὴν ἄνωθεν and ἄνω taken together simply mean that the tarring of the old woman proceeded from her head downward - what would be the point of such emphatic specificity in this imaginary operation? As spatial indicators on stage, however, they have a clear and natural function.

¹⁷) Quincey, *Metaphorical Sense*, 40 visualizes the old woman «standing with arms akimbo», but nothing in Aristophanes’ text demands this posture. Quincey may have been unconsciously influenced by the belief held by many archaeologists until recently that the λουτροφόρος was used to mark the graves of those who died unmarried, as the young man of our scene presumably is. This view (along with many notions about the “marriage with death” motif in funerary iconography) has now come into question: see Kurtz and Boardman, *Greek Burial Customs*, 152-53.

Rather, the young man imagines the old woman transformed into a monumental funeral lekythos, standing on a stone base over his grave. This would then be the point of using molten lead to secure the old woman to the base: only a monumental stone vessel would require such secure anchoring.

The statement that the old woman is to be tarred remains puzzling. Ussher explains this both as a method of punishment and of sealing and waterproofing lekythoi¹⁸, but only small lekythoi which were to contain liquid offerings would require such treatment. It seems most unlikely that such small lekythoi would be secured to the monument base with molten lead. I know of no archaeological evidence for such treatment of small lekythoi, and the vase paintings which show us grave stelai with lekythoi on the base often show these lekythoi overturned or lying on their sides¹⁹. The least unsatisfactory explanation is to suggest that Aristophanes begins with the image of a small ceramic lekythos, sealed with pitch and then a line later transmutes it into a monumental stone lekythos, the principal marker of the grave.

There may be one further joke concealed in the final transformation of the lekythos image into a monumental funerary marker. B. Schmaltz in his study of the marble lekythoi notes a sharp difference between the iconography of the white ground ceramic vase and the monumental marble version. The former is the realm of youths and maidens, cut down before their time, while the dead represented on the latter are most often full-bearded men and women of mature years²⁰. In saying that a lekythos will decorate his grave, the young

¹⁸) Ussher (above, n. 2) ad 1107-11. Rogers, *Ecclesiazusae*, ad 1108 simply says she is to be «blackened with pitch». The ground of the comparison between lekythoi and the old women's masks has so far been whiteness. There were black-bodied lekythoi: Kurtz, *Lekythoi*, 115-28. How common these would have been by the early fourth century is unclear. Kurtz states (133) that all types of lekythoi were represented throughout the period in the fifth century which she studies, but her discussion of black-bodied lekythoi gives little evidence for these in the late fifth century.

¹⁹) E.g., Kurtz, *Lekythoi*, plates 18.2, 23.3, 30.1; see also p. 38 n. 4.

²⁰) Schmaltz, *Marmorlekythen*, 88: «Bärtige Tote aber, die also im Mannesalter starben, und die als Tote kenntlich dargestellt sind, fehlen auf den weißgrundigen Bildern so gut wie ganz». Cf. 116: the youths of the Attic grave stelai are correspondingly almost completely missing on the marble lekythoi.

man of *Ecclesiazusae* may be saying that the services demanded of him will make him an old man before they kill him - and therefore the lekythos will then be an appropriate grave marker.

The image of the funeral lekythos is first introduced in *Ecclesiazusae* when Blepyrus complains that Praxagora's departure, wearing his cloak, left him as poorly covered in bed as a corpse without even a wreath or a lekythos (538)²¹. With the arrival of the old women and their white masks, the lekythos acquires a sensible presence and an ever-increasing threat, though in retrospect we might even suggest that the young man's first reference (996) has a disparaging connotation. Toward the end of the fifth century, the importance of the funerary white ground lekythos declined, as a resurgence in monumental funerary sculpture took place²². The ones that continued to be painted were small and relatively cheap, perhaps considered old-fashioned. The old woman's imaginary lover, the painter of lekythoi was a far less important person in the early fourth century than he would have been a few decades earlier. The young man's insult, then, suggests that the old woman's face is in more than one sense cheaply painted.

From such modest beginnings the lekythos looms ever more ominous. It grows physically, too. At 538 it is only a small funerary offering, in 996 both the vase and the mask. When the lekythos image re-appears in the young man's exit speech (1101) it is now as a grinning death's head mask covering Phryne's face, thus larger and more threatening. By the end, as the despairing young man is dragged "downward" (offstage) into the house of one of the old women, the lekythos has become a monumental stone tomb sculpture, lying none too lightly upon him.

Los Angeles and Konstanz

Niall W. Slater

²¹) This, of course, can only be a small ceramic lekythos (and need not even be painted). The notion of anything larger kills the pathos and therefore the joke.

²²) Kurtz, *Lekythoi*, 74, 136. The debate over the nature and extent of restrictions on monumental funerary sculpture in Athens in the early fifth century and the revival of such sculpture toward the end of the century is a highly complex one. I merely suggest Kurtz and Boardman, *Greek Burial Customs*, 121-22 as a starting place. That the importance of the white ground lekythos declined at the end of the century is not in dispute, however.

IL DISCIPLINAMENTO COATTO. DELLO *IONE*.

Motivi di rilevanza dell'analisi.

Fra gli studiosi di filosofia antica è da tempo una banalità affermare che i primi dialoghi di Platone, cosiddetti socratici, sono confutatori. Cercherò di ridescrivere e rifondare in parte taluni caratteri comuni di questi dialoghi, considerando la loro struttura come un dispositivo di disciplinamento del discorso e della figura intellettuale che ne è portatrice.

Lo *Ione*¹ presenta molto evidenti i caratteri di un dispositivo di disciplinamento del discorso. Ciò è dovuto al fatto che la figura del rapsodo, considerato in certi passi salienti congiuntamente ai poeti (cfr. 533d-535c), è un rappresentante attivo della mentalità orale, mimetica, emotiva, verbomotoria contro cui Platone si è a lungo battuto polemicamente². Per eseguire l'analisi bisogna far convergere

- 1) Nella letteratura critica su Platone lo *Ione* appare come una zona desertica, un terreno ancora da dissodare. Un primo contributo apprezzabile, anche se risente delle conoscenze della critica dell'epoca che evitava di problematizzare il rapporto fra Platone e la poesia, è W.I. Verdenius, *L'Ion de Platon*, Mnemosyne, 1943, 246-57; l'unica ampia analisi recente, attirata in particolare dal problema della *techne*, è H. Flashar, *Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie*, Berlin 1958; la stessa problematica verrà ripresa, con riferimento anche allo *Ione*, sia da J. Kube, *TEXNH und APETH. Sophistisches und platonisches Tugewissen*, Berlin 1969, sia da G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Torino 1971. La presentazione di L. Meridier, *Notice in Platon. Oeuvres complètes*, Paris 1931⁶, ha carattere puramente introduttivo; poco interessante è il contributo di E. Pohlmann, *Enthusiasmus and Mimesis: Zum platonischen Ion*, Gymnasium, 83, 1976, 191-208; convincenti, ma parziali sono gli studi di M. Massenzio, *Il poeta che vola*, in B. Gentili e G. Paioni (a cura) *Oralità. Cultura, Letteratura, discorso*, Roma 1985 e A. Battegazzore, *La «promessa» e l'«inganno» nel passo conclusivo dello Ione platonico*, 1974, 586-603; fuorviante K. Gaiser, *Platone come scrittore filosofico*, Napoli 1984; F. Trabattoni, *Sul significato dello Ione platonico*, Sandalion 8-9, 1986, 27-57 oltre ad essere la migliore e più recente rassegna della letteratura critica sullo *Ione*, contiene numerose indicazioni preziose.
- 2) Come ha mostrato E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, (1963), trad. it., Bari 1973. Su quest'opera, fondamentale per questo saggio, vedi H. Meyerhoff, *Gnomon*, 1964, 422-24; F. Solmsen, *AJ Ph* 87, 1966, 99-105; G. Cambiano, *RF* 55, 1964, 213-16; G. Cerri, *Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone*, *QUCC* 8, 1969, 119-133; P. Scarpi, *BIFG* 1, 1974, 238-43; J.P. Vernant, *Nascita di immagini*, trad. it., Milano 1982, 135; M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, trad. it., Torino 1984, 35-48.

verso un solo punto i vari livelli in cui è scomponibile il dialogo, misurandone gli effetti sulle modificazioni indotte nella relazione fra Socrate e Ione; in altre parole occorrerà prestare attenzione a *come* Platone attui tale disciplinamento, che *effetti* esso produca, su quali *piani* essi siano rintracciabili e quali siano le conseguenze sul prestigio del rapsodo.

Confutazione e destrutturazione.

Sul teatro del dialogo si presentano Ione, che proviene dall'aver vinto le competizioni fra i rapsodi ad Epidauro in onore di Asclepio, e Socrate, come sempre legato alla città. Il prologo presenta le tre caratteristiche che rendono invidiabili i rapsodi: l'esigenza di bellezza ed ornamento, la necessità di vivere in compagnia di una folla di buoni poeti ed infine di conoscere a fondo il pensiero di Omero e non solo i suoi versi. Tutte e tre non sono casuali, ma sono elementi essenziali della professione di rapsodo. L'atmosfera è distesa; sono due amici che si salutano, c'è benevolenza tra loro, bisogna mettere da parte la diffidenza. Essi si incontrano su un piano di eguaglianza, senza secondi fini, parteggiano l'uno per l'altro al punto che Socrate passa dal parlare usando la seconda persona singolare alla prima plurale: «(Ione) Il primo premio è stato per me Socrate. (Socrate) Bene, fa' in modo che *vinciamo* anche alle Panatenee» (530 b).

Sollecitato da Socrate con la distinzione fra il pensiero e i versi di Omero, Ione si permette il lusso di essere in accordo con lui: «Dici la verità, o Socrate; per quel che mi riguarda è la parte della mia arte che mi ha dato la maggior fatica e io credo di essere di tutti colui che dice le più belle cose su Omero» (530c.). Socrate gli chiede di dargli un saggio di queste sue capacità, Ione è disposto a farlo: «In fede mia Socrate, val la pena di ascoltare come ho saputo abbellire (κεκόσμηκα) Omero con arte» (530d)³⁾, ma Socrate lo ferma e gli domanda: «È solo su Omero che sei abile? o anche su Esiodo o Archiloco?» (531a).

Socrate abbandonato il linguaggio informale ed il registro colloquiale, sta per introdurre la macchina logica nel dialogo; ha, in altri termini, violato una regola delle conversazioni occasionali di questo tipo: «Considera con approssimazione le affermazioni e tollera quelle eccessive anche se ti paiono alla lettera false». Questa è la più

³⁾ È indecifrabile sulla base del solo dialogo come il rapsodo intenda l'espressione con cui nomina la propria attività.

evidente incrinatura nel tono di benevolenza, ma ne è presente un'altra, più latente. Non si tratta di una semplice idiosincrasia momentanea di Socrate, consistente nel rifiuto di ascoltare il canto di Ione, ma essa si rivelerà, al termine del dialogo, perfettamente solidale anzi costitutiva delle regole del tribunale convocato da Socrate contro poeti e rapsodi. Ma non anticipiamo.

La posizione relativa dei due locutori risulta modificata da questa frattura nell'atmosfera amicale; Socrate e Ione non si muovono più su un piano di eguaglianza completa, ma Socrate regola l'alternanza del prendere la parola e sottopone Ione ad una serie di incalzanti domande. Inizia a mettere in difficoltà il rapsodo interrogandolo sull'autodelimitazione del suo campo di competenza al solo Omero. Platone, mediante l'introduzione dell'esempio dei divinatori, che si sottintende siano figure comparabili ai rapsodi, rende difficile e innaturale per Ione sfuggire l'allargamento di competenza che Socrate vuole fargli ammettere, perché l'esempio gli impedisce di utilizzare un argomento che punti sulla specificità dell'attività dei rapsodi o di Omero. L'introduzione di quel particolare esempio, a cui si attribuisce un valore paradigmatico, sposta l'equilibrio della plausibilità a svantaggio di Ione e a vantaggio di Socrate.

Ione avanza un nuovo criterio per motivare la sua autodelimitazione del campo di competenza: sostiene di essere abile solo su Omero perché egli ha fatto opera di poeta molto meglio di tutti gli altri poeti. Socrate, ripetendo il procedimento già descritto, confuta il nuovo criterio: porta due esempi, quello di «colui che possiede la scienza dei numeri» e quello del medico⁴. Essi conducono alla regola seguente: «La stessa persona riconoscerà sempre tra diverse persone

⁴) L'argomentazione necessaria a Socrate per "spogliare" di questa nuova reticenza Ione è stata efficacemente razionalizzata da Cambiano: «La delimitazione della competenza non può essere effettuata assumendo come criterio il "meglio", perché la nozione di meglio è un valore che stabilisce una comparazione fra l'oggetto definente il campo di una tecnica e oggetti che ne rimangono fuori e può, dunque, essere impiegata solo a patto di conoscere anche questi oggetti, cioè proprio quanto si intendeva escludere dall'ambito di competenza» (Cambiano, *Platone*, 85). Questa ricostruzione ci pare buona eccetto che su un punto: non tiene conto che l'idea di competenza non era naturale come ai giorni nostri. Anzi, se diamo per accreditata la convinzione che la cultura dominante fosse di tipo orale, e che i poemi, recitati, cantati, fossero l'enciclopedia tribale, (cf. E.A. Havelock, *passim*) appare evidente che non è affatto pacifica l'accettazione di questa idea, essa risulta innaturale per la mentalità orale di cui Ione è partecipe.

che parlano degli stessi argomenti, chi ne parla bene e chi male» (531e). Analizziamo puntualmente la funzione che svolgono i due esempi nel testo. Entrambi sono sintomatici dei saperi a cui rivolge l'attenzione Platone; medicina e matematica sono *technai* che arrivano fra le prime alla manualizzazione scritta. Socrate nel primo descrive una piccola scenetta; immaginiamo, dice, ci siano almeno due persone che parlano di numeri e supponiamo che una ne parli ottimamente; possiamo supporre, chiede Socrate, che «qualcuno riconoscerà senza dubbio chi ne parla bene?» Poco oltre si identificherà questo enigmatico qualcuno denominandolo «colui che possiede la scienza dei numeri». Il secondo esempio, da un lato mostra e conferma il primo anche nel campo medico, è però più centrato sul convincere Ione che la funzione del giudicare è unica e così dovrà essere unico il soggetto giudicante.

Il pretendere un'esatta delimitazione del campo di competenza, il soggetto giudicante e la sua unicità di principio rimandano tutti alla concezione della tecnica, particolarmente forte nel Platone dei primi dialoghi.

Quali effetti essa produce in questo testo? Per rispondere è opportuno ricapitolare i passi attraverso cui è transitato il dialogo finora. Era sembrato che Socrate e Ione fossero in accordo nel descrivere l'attività del rapsodo come un interpretare, un conoscere il pensiero del poeta; Platone, utilizzando esempi che rimandano alla concezione della *techne*, ha peggiorato l'immagine del rapsodo agli occhi del lettore, ha mostrato soprattutto che egli non possiede un'adeguata concezione della sua attività. Il dialogo si rivela dunque come un processo di destrutturazione dell'autocoscienza professionale che il rapsodo possedeva; esso è possibile grazie all'introduzione della concezione della *techne*. Essa svolge il ruolo di uno strumento usato da Platone per scardinare la falsa ovvietà delle affermazioni di Ione, per mostrare la problematicità interna e, in definitiva, per sottrargli la parola sulla propria attività. Infatti Ione, a cui Socrate ha estorto implicitamente l'asserzione di essere egualmente abile su Omero e su tutti gli altri poeti (cf. 532b), si sente gabbato e oppone un'ultima difesa contro Socrate sollevando un problema: «come spieghi ciò che mi succede? Quando si colloquia di qualche altro poeta io non faccio attenzione e sono impotente ad enunciare nulla che valga, ma addirittura sonnacchio. Ma quando si fa menzione di Omero? Subito mi sveglio, lo spirito attento e le idee mi vengono in gran quantità» (532b 7 - 532c 3).

Ione formula in questa forma un "fatto duro" del proprio vissuto, un'esperienza diretta, di prima mano; le proprie convinzioni sull'attività di rapsodo sono state sconfitte e Ione propone questa debole ultima difesa che prende la forma di una sfida, rivolta a Socrate; Ione è stato progressivamente privato della parola, ora non ha più argomenti da opporre a Socrate, per ultimo gli è rimasta solo una descrizione della sua esperienza personale: il minimo prima dell'afasia completa. Se Socrate riuscirà ad integrare nel suo discorso anche questo vissuto, l'avrà costretto all'afasia. Ione proponendo la sfida in realtà cede la parola a Socrate.

Sul piano del passaggio d'autorità di due figure intellettuali distinte, se Socrate riuscirà a superare questa prova, potrà essere considerato un *sophos*⁵. Se Socrate riuscirà a convincere il rapsodo ed il pubblico immaginario del dialogo potremmo dire, come fa Havelock, che «quando cominciò ad emergere un nuovo tipo di abilità verbale [la filosofia], i suoi praticanti non coniarono per essa un termine nuovo. Essi preferirono quello antico [σοφία], in quanto offriva una postazione già preparata; ma dalla quale dovevano scacciare l'occupante precedente»⁶. Ma c'è dell'altro: Platone aspirava, quando scriveva lo *Ione*, ad integrare questa forma di sapienza e soprattutto desiderava ricevere l'investitura di *sophos* proprio dal *sophos* sconfitto, forse per garantire un'idea di continuità con una tradizione che aveva educato tutta la Grecia e la cui sostituzione non era né facile, né innocua. Questo passaggio di consegne, che è un vero e proprio processo di legittimazione dei filosofi, prende la forma, considerato dal punto di vista del rapsodo, di una pedagogizzazione: Socrate si sforza di dire al rapsodo che cosa deve pensare della propria attività, di dargli la coscienza corretta di che cos'è un poeta, in breve gli fornisce il linguaggio per esprimere il «fatto duro» e tali parole vanno sotto il nome di «teoria dell'entusiasmo poetico».

Rientrando all'interno del dialogo, bisogna notare che se Socrate avesse successo nel vincere la 'sfida' di Ione, egli compirebbe un

⁵) Da questo punto di vista appare meno casuale, di quanto non avvenga ad una prima lettura, la micropolemica che coinvolgerà, da qui a poco, Socrate e Ione sul titolo onorifico di sapiente (cf. 532d).

⁶) E.A. Havelock, 294-95, n. 28; la citazione continua in modo molto interessante: «Questo caso non era unico: esso illustra una specie di legge di comportamento di certi termini di prestigio, nella rivoluzione culturale che avvenne nel periodo che va da Omero ad Aristotele».

altro passo nell'allontanarsi gradualmente dalla situazione informale e di forte dinamicità fra i due locutori, per consolidare una prima differenza fra essi. Si costituirebbe inoltre una distanza in questa nuova situazione fra i due locutori, e forse si rivelerebbe come illusoria l'assenza di distanza che sembrava propria del preambolo.

Ma Socrate non sembra ansioso di vincere la sfida, prima vuole consolidare l'impianto che è venuto avanzando nella confutazione e rafforzare la persuasività immediata di due asserzioni che rendono omogeneo il campo delle tecniche: «lo stesso genere di indagine si applica a tutte le tecniche senza eccezione» (532d) e «l'indagine è la stessa quando si prende una tecnica nel suo insieme» (532e).

Considerando l'esempio di un uomo, inteso come soggetto giudicante, capace di mostrare ciò che è bene e male nelle pitture e quello analogo di un competente di scultura ed ancora un commentatore di auletica, citaredica e citarodia, Socrate illustra abbondantemente che non è possibile che si sia competenti in un certo campo limitatamente ad un solo autore. Si ribadisce con questi esempi una chiusura contro un'eventuale costruzione di una posizione anomala, straordinaria, fuori norma dei rapsodi e dei poeti in generale.

A questo tentativo di costituire una normatività, Ione non sa far altro che contrapporsi ribadendo la presunta sfida. Cede così per la seconda volta la parola a Socrate. Anche questa volta la sfida si rivela un'abdicazione al diritto di parola. Socrate è ora autorizzato ad esporre le sue convinzioni.

L'allargarsi dell'espropriazione.

Nel lungo intervento che segue si introduce il modello concreto del magnete con cui si interpreta la gerarchia discendente Musa-poeti-rapsodi-pubblico. La Musa equivarrebbe ad un magnete che attira un primo anello di ferro (poeti), che a sua volta ne attira un secondo (rapsodi) e all'ultimo posto di questa catena il pubblico. Per tutti è dal magnete che dipende la loro forza (cf. 533 de). La gerarchia discendente viene resa stabile riempiendola dei caratteri propri di una relazione di possessione coribantica⁷. Sia il linguaggio argomentati-

⁷) Intendo per possessione, secondo Jeanmaire, lo stato psichico in cui si trova qualcuno, controllato da un altro individuo detto direttore, che è a sua volta un posseduto; lo stato psichico del delirante, dopo essersi instaurato una prima volta permane nel tempo e si può suscitare più rapidamente con tecniche appropriate (ginnastica, ritmi e anche profumi); cf. H. Jeanmaire, *Dionisio. Religione e cultura in Grecia*, trad. it. Torino 1972, in part. pp. 105-31.

vo, con cui si espone il modello del magnete, sia il linguaggio poetico utilizzato per la possessione coribantica convergono nel creare un'immagine unificata degli intermediari del dio, poeti e rapsodi: essi creano quando sono privi di ragione e quando sono ispirati dal dio.

Che cosa significa? In primo luogo essi non parlano in virtù di una tecnica, ma di un dono divino. Il parlare del poeta e il parlare per tecnica si contrappongono in primo luogo per la diversa estensione dell'ambito che ricoprono: il poeta è «capace di comporre con successo nel genere in cui è spinto dalla Musa [...] e nel resto ciascuno di essi è mediocre» (534c), invece se parlassero in virtù della tecnica saprebbero parlare su tutti gli argomenti.

La *techne* compare ora come un concetto mediante il quale si attua una *partizione* del campo del sapere, che, vedremo, renderà possibile il rigetto e la distribuzione dei discorsi degli intermediari del dio, poeti e rapsodi, ad un livello più basso.

In secondo luogo, dichiarare ispirati gli intermediari del dio significa effettuare alcune operazioni sulla relazione emittente-messaggio:

- a) interrompere la relazione fra emittente e messaggio attribuendo al primo lo statuto di emittente apparente
- b) espropriare l'emittente apparente di qualunque merito del messaggio.

Nel far ciò Platone tenta di dissolvere l'evidenza del legame fisico tra Ione ed i suoi versi, perché stabilisce che il rapsodo è un'emittente apparente, un intermediario; si riduce così il rapsodo a puro canale, supporto materiale mediante il quale il messaggio passa. Socrate ha dunque sfruttato la seconda abdicazione alla parola per assestare a Ione un colpo ancora più mortale: il rapsodo non solo è stato espropriato durante la confutazione della verità sulla propria attività, ma ora viene anche espropriato degli effetti di prestigio che dalla parola eventualmente derivano a colui che la pronuncia. L'area dell'afasia si allarga intorno a Ione; il disciplinamento organizza le sue retrovie, diventa stabile. Contemporaneamente la costituzione della figura del filosofo, come nuovo sapiente, cresce sulla dissoluzione delle vecchie figure di sapere. Socrate e Ione, originariamente eguali all'inizio del dialogo, sono prima diventati stabilmente diversi, ed ora, dopo l'abdicazione del rapsodo alla parola, che si configura come legittimazione che il vecchio sapiente trasferisce sul nuovo, si mostra che Platone è andato oltre l'evidenza della realtà sensibile, ha riesaminato la domanda chi parla e si è dato una risposta.

Platone nel corso di questo processo è venuto ad occupare una particolare posizione: quella di giudice dell'esistenza di una relazione fra emittente e messaggio e quindi ha assunto il ruolo di controllore ed attributore degli eventuali effetti di prestigio della parola.

L'intervento centrale di Socrate non è riducibile integralmente sul piano di un'analisi delle tecniche di disciplinamento del discorso. Esso è da considerare per gli aspetti retorici, per i contributi alla questione delle origini dell'ostilità platonica ai poeti ed infine per il carattere di documento storico sulla possessione⁸. Tutto ciò esula dal piano prescelto nel presente saggio; ma non si può passare sotto silenzio che è ancora il concetto di *technè* che permette di trasformare ciò che Platone ha messo in campo nel monologo di Socrate in uno strumento di subordinazione integrativa del discorso del rapsodo e della sua figura. Procediamo con ordine.

Durante il lungo intervento di Socrate si è affermato tra l'altro che «tutti i poeti epici, i buoni poeti, non è affatto per arte, ma per essere ispirati dal dio e posseduti che recitano tutti questi bei poemi.

⁸) Questo intervento di Socrate ha subito una strana sorte nella letteratura critica: Meridier, 13-14, si limita a riconoscerlo come discorso centrale del dialogo senza spingersi oltre; Verdenius prima lo trascura come un intermezzo che avrebbe il solo scopo di «spiegare il fatto che non è che su Omero che Ione si esprime con facilità» (p. 241), poi lo riutilizza per rendere conto della conclusione del dialogo (cfr. 243 e 259); Flashar lo analizza ampiamente ed in modo erudito, per le sue immagini e la loro origine, ma non lo utilizza minimamente per modificare l'interpretazione classica del rapporto di Platone con i poeti (cf. pp. 54-64), confinando e sterilizzando ulteriormente la teoria dell'entusiasmo poetico all'interno della categoria dell'ironia, anche se lascia trasparire qualche dubbio (p. 63); Pohlmann è preoccupato forse più di ricomporre l'immagine complessiva di Platone (p. 207) e, pur usando nel titolo del suo saggio il termine entusiasmo, dedica solo una pagina e mezza all'analisi del discorso di Socrate (p. 204-05); la bella analisi di Massenzio, colloca giustamente la teoria dell'entusiasmo poetico in una prospettiva antropologica e storico-religiosa, ma non si propone né di analizzarla per esteso, né di vederne le relazioni con l'insieme del dialogo (cf. pp. 164-65); Trabattoni, in part. pp. 35-44) discute la teoria dell'entusiasmo poetico nell'insieme dei tre dialoghi *Ione*, *Apologia*, *Menone* allontanandosi così dal principio da lui condiviso di limitarsi all'analisi dello *Ione*. Regola quasi generale per testi non specifici per lo *Ione*, è saccheggiare il dialogo per estrapolarne l'ispirazione (cf. A.E. Taylor, *Platone. L'uomo e l'opera*, Firenze 1976, 64-65), il dionisiaco (cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, Milano 1981³, I, 143), la follia (cfr. B. Simon, *Mind and Madness in Ancient Greece. The classical Roots of Modern Psychiatry*, Ithaca and London 1978). In sostanza l'analisi sistematica di questo passo non è mai stata tentata.

È lo stesso dei buoni poeti lirici: come le persone in preda al delirio dei coribanti non hanno la loro ragione quando compongono questi bei versi» (533e)⁹.

Chiarito che solo in apparenza siamo di fronte ad una serie di somiglianze incatenate che definirebbero uno spazio omogeneo¹⁰ occorre rilevare che si traccia anche un solco di valore fra la pura *assenza di sé*, che potrebbe anche essere accettabile e quasi gradevole¹¹, se non fosse che essa è associata all'*essere posseduti*, nel senso di essere sottoposti, sottomessi, *katechomenoi*¹². Non basta essere fuori di sé per essere screditati, bisogna che qualcosa si impadronisca di noi, della nostra anima, e la faccia suo strumento. È la dipendenza della Musa che è grave, non la semplice assenza di ragione.

Quindi la relazione fra la pietra magnetica e gli anelli di ferro, designata con il termine ἄγω in un primo momento e poi con l'espressione «dipendenza», si è ora caricata di un giudizio di valore negativo¹³.

⁹ «Πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως· ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἐμφρονες ὄντες ὄρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἐμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμὸν, καὶ βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι».

Traduzioni più letterali suonano così: «come i Coribanti quando non sono in sé danzano, così i poeti melici quando non sono in sé compongono quei bei canti, ma quando entrano nell'armonia e nel ritmo baccheggiano essendo anche invasati».

¹⁰ Lo spazio omogeneo consisterebbe nell'assimilare i buoni poeti lirici ai buoni poeti epici ed i buoni poeti lirici ai Coribanti ed alle baccanti.

¹¹ In questo stato di assenza da sé Platone ci dice che i Coribanti danzano ed i poeti compongono.

¹² Che occorra puntualizzare i due livelli distinti, è mostrato da quel "ma" che la traduzione francese trasforma in una contrapposizione temporale (cf. nota 9); ed anche dalla precisazione che si incontra all'inizio del brano citato «ispirati da un Dio e posseduti» che è comprensibile come distinzione pronta ad essere caricata di senso.

¹³ Anche a Flashar sfugge la dimensione di valore insita in questo passo del testo; il discorso di Platone gli pare sostanzialmente identico a quello di Democrito e la sua originalità sarebbe identificabile nella seconda parte dell'intervento di Socrate (cf. 535e-536d) in cui Platone avrebbe «sviluppato il problema dell'efficacia del poeta sull'ascoltatore». Esula dai limiti della presente ricerca confutare o confermare il passaggio di tematiche da Democrito a Platone, però ci pare di

L'assenza da sè, la possessione possono essere indicate come uno dei primi luoghi di inizio di una vicenda che ha una storia nella cultura occidentale: la storia della follia come storia del giudizio su di essa, la trasformazione dell'assenza da sè, che è caratteristica di tutte le forme di possessione compresa l'estasi, in un sintomo patologico. Per chiarirci le idee su questo punto leggiamo Foucault: «Esiste, nella nostra società, un altro principio, di esclusione [dalla produzione del discorso]: non più un interdetto, ma una partizione (partage) ed un rigetto. Penso alla opposizione fra ragione e follia»¹⁴. Anche i Basaglia suggeriscono di mettere in relazione la follia, la possessione con l'esclusione dalla parola: la follia è accettata, «è ritenuta alla stessa stregua degli altri fenomeni finché tutti i bisogni della collettività non acquistano la forza di esprimersi come domande che esigono risposte. Finché si tratta di bisogni indifferenziati in cui ragione e sragione, delirio, violenza e precarietà, credenze e riti sono mescolati e confusi»¹⁵. La storia della follia è la storia di un giudizio, ma ai suoi inizi è la storia della separazione nell'area dei discorsi, è la storia dei criteri con cui tale separazione è operata che, contemporaneamente, è storia della creazione di un discorso di volta in volta civile, senza colpa, puro, regolato e virtuoso. Platone non ha forse appena suggerito l'esistenza di un'area della «parola detta in virtù della tecnica e della scienza» e contemporaneamente ha mostrato che i rapsodi sono esclusi da questa area? Platone ha appena creato un'esclusione della parola con la concezione della *techne*. Il concetto

dover ribadire che la relazione di dipendenza è caricata di un giudizio di valore negativo in Platone, come si potrebbe inferire anche dalle stesse parole di Flashar quando afferma che in Democrito «la sapienza fondata nella *Physis* del poeta viene ricondotta all'ispirazione» ma in Platone «il fatto del proprio non sapere dipende dall'ispirazione. Anche il pensiero del talento naturale del poeta non viene in Platone sottolineato così nettamente come in Democrito» (p. 56 n. 4). Battagzore sostiene che nello *Ione* «si trattava in sostanza di riconoscere l'esistenza di due sfere di intervento umano antitetiche e inconciliabili (quella della metodicità razionale e quella dell'ἐνθουσιασμός), tra le quali Platone non sembra voler stabilire, almeno nello *Ione*, alcun ordine gerarchico, alcun rapporto di valore» (pp. 588-89); abbiamo incontrato un disvalore associato all'entusiasmo poetico, quindi si può certamente escludere che le due sfere d'intervento siano conciliabili ed abbiano la stessa dignità per Platone.

¹⁴) M., Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino 1974⁴, 10.

¹⁵) F. Basaglia Ongaro e F. Basaglia, *Follia/Delirio*, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, VI, 262-63.

di *techne* funziona ora come esecutore operativo, nel campo della parola, del disvalore dipendenza. Ed in questa funzione di «esecuzione» si rivelerà connesso, sempre più, alla normatività che si manifesta nell'approssimarsi alla fine del dialogo.

Alla luce di quanto stiamo dicendo cambiano aspetto anche altri fenomeni già segnalati. I processi di destrutturazione della «coscienza» del rapsodo e di costruzione di un'immagine topologica del sapere vanno collocati non solamente sotto l'aspetto sociologico di espulsione di una certa categoria di sapienti a sua sostituzione nell'occupazione di quella posizione di prestigio che è la *sophia*, ma vanno collocati nella più ampia categoria di quelle procedure di controllo, selezione, organizzazione e distribuzione del discorso attuate, nel nostro caso, tramite un'esclusione ed integrazione dalla parola.

È in questo doppio movimento di esclusione ed integrazione la matrice della duplice conclusione del dialogo: «Se dunque, come dicevo poco fa, tu hai su Omero le conoscenze dell'arte, e se, dopo aver promesso di mostrarle, ti burli di me, sei colpevole. Se, invece, non hai le conoscenze dell'arte, e se è in virtù di un privilegio divino posseduto da Omero, che, senza saper nulla, tu dici su questo poeta tante belle cose [...] tu non sei affatto colpevole. Scegli dunque ciò che preferisci passare ai nostri occhi per un uomo ingiusto o per un uomo divino» (542a).

Torniamo ad esaminare il ruolo del concetto di *techne* nell'intervento centrale del dialogo. Platone vi ripete un'osservazione che ha già fatto parecchie volte nel corso del dialogo: «non è affatto di un tecnico che essi [i poeti] parlano così [...] poiché se sapessero parlare bene su un argomento lo saprebbero così per tutti gli altri» (534c)¹⁶.

Platone ribadisce qui solamente un concetto che ha già intro-

¹⁶ Il parlare del poeta e il parlare per tecnica si contrappongono per la diversa estensione dell'ambito che ricoprono: il poeta è «capace di comporre con successo nel genere in cui è spinto dalla Musa [...] e nel resto ciascuno di essi è mediocre» (534c); in tutto il dialogo Platone non asserisce mai che «la ragione permetta di parlare di tutti gli argomenti» di un ambito determinato, è la *techne* che svolge la funzione di estendere e delimitare il campo. La ragione (*nous*) compare come termine per descrivere la situazione poetica, ma non vengono mai enunciate le sue caratteristiche positive. Si può, quindi, pensare che Platone possieda nello *Ione* un concetto generale di ragione che opera e si manifesta attraverso quello di *techne*.

dotto all'inizio del dialogo? Oppure c'è qualche novità? A noi sembra che questo concetto, che ci permette di discriminare fra i due modi di parlare, assuma una necessità in precedenza assente; essa deriva dal desiderio di escludere dalla parola, a cui il disvalore dipendenza ha dato corpo. La plausibilità del criterio di parlare di tutti gli argomenti, scarsa all'inizio del dialogo¹⁷, si è accresciuta dopo che *la dipendenza*, considerata alla luce delle pratiche sociali che esclude, è *precedente logicamente e fonda* i concetti di «parlare in virtù della tecnica» o «parlare poetico», «parlare ispirato»¹⁸.

Questa discesa verso l'operatività, l'effettualità che il concetto di *techne* innesca, quando si presenta connesso al disvalore dipendenza, si prolunga nel completare il capovolgimento delle tre condizioni per cui si potevano invidiare i rapsodi.

Le tappe salienti di questa inversione sono tre. Nella prima Platone ha mostrato che i rapsodi non conoscono il vero pensiero dei poeti poiché non parlano in nome della tecnica e della scienza (cf. 530d-533c); nella seconda la teoria dell'ispirazione ha svuotato di senso la contiguità necessaria di poeti e rapsodi (cf. 534b); per ultimo è l'aspetto esteriore che diviene segno di stranezza. Socrate infatti chiede a Ione, all'interno di un accordo che esclude la finzione e l'inganno linguistico, una diretta descrizione degli effetti fisici della recita dei versi epici; Ione fornisce questa descrizione: «quando recito dei passaggi patetici i miei occhi si riempiono di lacrime; se c'è un passo terribile o strano dal terrore i miei capelli si alzano tutti dritti e il mio cuore si mette a battere» (535c)¹⁹. Socrate ha ribaltato il giudizio corrente sui rapsodi. Alla vecchia immagine se ne è sostituita una nuova: essi sono rappresentati come individui privi di ragione che, bizzarramente ornati, piangono nei luoghi inopportuni (sacrifici e fe-

¹⁷) Il criterio di parlare di tutti gli argomenti, benché scarsamente plausibile all'inizio del dialogo, era strettamente protetto da Platone in 532c.

¹⁸) Questa apertura problematica suggerirebbe che bisogna rivalutare, all'interno delle tesi di Havelock, il ruolo svolto per la formazione dei concetti platonici dal pensiero di Platone sulla religione.

¹⁹) È curioso notare come la critica prolunghi e modifichi la concettualizzazione platonica della recita poetica, trascurando completamente di esaminare le dichiarazioni del rapsodo: senza accorgersi 1) che esiste uno scarto fra le dichiarazioni del rapsodo e quelle di Socrate, 2) che Ione fornisce, sia in 535c sia in 532bc, ripreso in forma debole in 533c, descrizioni fisiche, quasi da fisiologia dell'emozione; anche il critico più attento di questo passo non rileva questi dati (cf. Masenzio, 164-65).

ste) o provano terrore quando sono in presenza di migliaia di persone ben disposte nei loro confronti. Il cambiamento di segno dell'immagine iniziale del rapsodo e la sua sostituzione doveva certamente produrre ai tempi di Platone una perdita di familiarità dell'immagine tradizionale, cioè un effetto di spaesamento nel lettore²⁰.

L'impianto persuasivo

Il riferimento al lettore, nell'impostazione qui adottata, rende opportuno aprire la seconda, e forse più redditizia, dimensione dei meccanismi di disciplinamento del discorso. Se è vero che il dialogo è un atto linguistico complesso che mira ad influire sul comportamento, il suo obiettivo reale è il lettore e non il rapsodo; il dialogo manifesta la sua finalità pragmatica verso il lettore e solo mediatamente verso gli intermediari del dio. Questa seconda azione di disciplinamento avviene parallelamente, ma con strumenti e metodi diversi, alla prima. Nella prima azione di disciplinamento, a livello intratestuale, è la *technè*, che opera come creatrice di una partizione ed un rigetto; nella seconda azione, a livello extratestuale, è l'intero testo che diventa sempre più strutturato, sempre più direzionato per il lettore.

Gli elementi da cui bisogna partire per comprendere il disciplinamento del lettore sono macroscopici: la forma dialogo, il passaggio al monologo, la sua pluridiscorsività, il ribaltamento di segno della figura del rapsodo e la sua sostituzione con un'altra immagine.

Si potrebbe sostenere che Platone nello *Ione* per persuadere il lettore metta in scena una dinamica di posizioni, che ricostruiremo mediante il concetto di identificazione inteso come designante vari gradi di prossimità di uno dei locutori e non in modo qualitativo:

²⁰ È condivisa da molti critici l'opinione che l'immagine dell'esperienza poetica e del rapsodo fornita nel dialogo sia ideologica, letteraria e comunque fittizia (cf. ad es., l'intervento di C. Calame su Massenzio, 176); questa convinzione va attenuata: Platone aveva l'obiettivo di screditare l'educazione epico-omerica e i suoi rappresentanti; questo obiettivo opera nel dialogo tramite l'inversione di segno che Platone fa subire a tutti e tre gli elementi che rendevano invidiabili i rapsodi. Queste operazioni presuppongono che l'immagine dell'esecuzione poetica e del rapsodo sia, se non vera, certamente molto prossima all'*idea* diffusa fra i contemporanei. Se così non fosse Platone diverrebbe l'autore di un dispositivo condannato all'inefficacia più assoluta.

si può essere cioè “vicini alle posizioni di...”, “simpatizzare per...”. Considerando il caso che i dialoganti siano due, ci si può identificare o con Socrate o con l'interlocutore. Se ci si identifica con Socrate non nascono grandi dinamiche, a meno che, come accade nel *Fedro*, Socrate faccia un discorso e poi un altro che lo smentisce. Consideriamo il caso che ci si identifichi nell'interlocutore, cioè nel rapsodo. L'iniziale simpatia per il rapsodo, nello *Ione*, ha cessato ben presto di essere innocua, inoffensiva per il lettore. Ciò è avvenuto nel momento in cui Socrate abbandonando il linguaggio informale ed il registro colloquiale, ha introdotto la macchina logica nel colloquio²¹. Nella fase successiva, Socrate abbandona il linguaggio informale perché non accetta più affermazioni non consequenziali o semplicemente approssimative. Il lettore che avesse parteggiato per l'interlocutore soffrirebbe le torture logiche di Socrate da qui in avanti. Quando poi avvenisse, com'è il caso dello *Ione*, che l'interlocutore cedesse e chiedesse a Socrate di rendergli conto di qualcosa, ciò in un primo momento genererebbe il sollievo che può derivare da un pensiero del tipo: «Adesso vediamo che cosa sa fare lui!». Ma la presunta sfida, come abbiamo visto, si è rivelata solo una abdicazione al diritto di parola. Socrate nei due lunghi interventi è stato autorizzato ad esporre le sue convinzioni, ha preso la parola, ergendosi come disciplinatore del discorso. L'ha sfruttata per espropriare ulteriormente i rapsodi dei meriti associati alla parola di cui sono portatori. Progressivamente il lettore sfavorevole a Socrate si porta dentro di sé il disagio di non essere d'accordo, ma di non saper argomentare la sua posizione, oppure anche lui, come Ione, si deve dichiarare sconfitto. Se in precedenza era permesso un certo livello di incertezza e di oscillazione per il lettore fra i due locutori, ora la situazione si è fatta più dura, questi spazi non sono più aperti, anche il fatto che l'interlocutore di Socrate si dichiari spesso nei dialoghi d'accordo con Socrate accresce il disagio del lettore, interlocutore assente e forse recalcitrante.

Nel momento in cui Socrate occupa stabilmente lo spazio della parola si passa dallo stile informale a quello formale. Con la prima espressione ci si riferisce ad un linguaggio povero di lessico, ricco di ripetizioni e ridondanze, e dalla struttura sintattica molto semplice; in definitiva questo stile è strettamente legato alla situazione concreta in cui si parla: il parlante può aiutarsi con l'espressione facciale, il gesto, l'intonazione della voce. Lo stile formale invece è caratteriz-

²¹) Confronta l'analisi dell'inizio del dialogo.

zato da rigore grammaticale e sintattico, da ricchezza espressiva, da chiarezza logica, non ha bisogno del riferimento costante alla situazione comunicativa: queste caratteristiche rendono lo stile formale particolarmente adatto alla comunicazione scritta. Lo stile formale usato da Socrate realizza pienamente le possibilità della scrittura usando varie modalità di discorso: scientifiche (l'immagine del magnete) e poetiche (la metafora delle api).

Che effetti producono questi due tipi di linguaggio sul lettore? Il lettore favorevole a Socrate si sentirà rassicurato nel vedere la sua abilità nell'uso dei diversi stili; quello sfavorevole o trascurerà come irrilevante questa alternanza o, se rassegnato, la interpreterà come un segno della superiorità dell'autore del testo e indirettamente delle sue tesi.

L'incasellamento coatto

Le pagine dello *Ione* che ci separano dalla conclusione del dialogo costituiscono sostanzialmente, dal punto di vista delle tecniche di disciplinamento del discorso, un conflitto fra Socrate ed il rapsodo sul posto che deve essere assegnato a quest'ultimo. Innanzitutto Ione cerca di valorizzarsi personalmente, dopo che Socrate ha espropriato tutto il gruppo dei rapsodi (cf. 536d); Socrate trascina nuovamente Ione sul punto della *technè* in cui l'immagine topologica del sapere è usata ora come griglia di incasellamento dei vari campi di competenza; infine Ione si batte per essere collocato in una casella diversa da quella verso cui Socrate lo indirizza: dapprima esige di nuovo di avere una competenza totale su Omero, poi di averla sull'oggetto oscuro del *prepon*, infine pretende di essere considerato un generale.

Eccoci all'atto finale. Socrate considera Ione *adikos*, non giusto. Quali possono essere i capi d'accusa contro il rapsodo, se si è confutata durante il dialogo l'adeguatezza della sua coscienza professionale, se si è mostrato che non è responsabile né dei meriti né dei demeriti delle parole che pronuncia, se lo si è ridotto ad una canna vuota? Come e di che cosa sarà possibile accusarlo?

Platone ha bisogno per considerarlo *adikos*, di reinterpretare come una procedura regolata e regolare quanto è avvenuto durante il dialogo; ha bisogno di istituire le parole di Ione come premesse che devono essere provate. Platone fa dunque comparire sulla scena un

tribunale di fronte al quale tutto il dialogo può essere portato come testimonianza, un tribunale di cui istituisce le regole: «dopo esserti fatto forte davanti a me di sapere tante belle cose su Omero e di avermi promesso (φάσχω) di darmene la prova (ἐπιδείκνυμι) tu ti burli di me» (cf. 541e)²².

Quali sono le procedure legittime di fronte a questo tribunale? È accettata come prova valida di un'affermazione un discorso, una giustificazione a parole; infatti già due volte Socrate ha bloccato Ione quando avrebbe voluto eseguire un canto, mostrare la validità delle proprie affermazioni con una esecuzione (cf. 531a, 536e).

Di fronte al tribunale che si regge su questa regola Ione è dichiarato *adikos*; in che senso? Nel senso che non rispetterebbe la tradizionale funzione procedurale o perché infrangerebbe la giustizia dell'anima?²³. Esaminiamo i contesti in cui compare il termine. Nello *Ione* il termine *adikos* compare quattro volte successive nell'epilogo del dialogo. La prima volta il termine compare immerso in un contesto che accusa Ione per non aver seguito la procedura indispensabile onde mostrare che la propria dichiarazione (saper lodare Omero grazie ad una scienza e ad una tecnica) è vera. Ma come viene interpretato

²²) Ha ragione Battezzare, quando osserva che tutti i critici hanno espresso giudizi liquidatori sulla fine del dialogo (pp. 586-88); egli rende conto del finale scoprendo che «dietro il rapsodo si nascondono le due anime antitetiche di Gorgia e di Protagora che vivono o muoiono nel corso del dialogo a seconda che Ione faccia valere la sua attività di declamatore [...] oppure quella di conoscitore professionale dei contenuti della poesia omerica» (p. 601). Questa conclusione è accettabile solo se si assume che non è possibile spiegare l'esito del dialogo senza considerare il rapsodo un personaggio-schermo, il rappresentante di qualcuno. L'analisi presente restituisce al dialogo una comprensibilità che non richiede questa ipotesi (l'interpretazione sostitutiva del dialogo è stata denunciata da Trabattoni 32); inoltre l'interpretazione di Battezzare, per svelare chi si nasconde dietro il rapsodo, presuppone che le dichiarazioni finali di Socrate *descrivano fedelmente* quanto è avvenuto nel dialogo, invece esse rimuovono il contrasto latente sul come mostrare un'asserzione.

²³) Recentemente Havelock ha dedicato un intero testo al concetto di *dike*, sostenendo che nella mentalità orale la giustizia sarebbe intesa come la «tradizionale funzione procedurale»; «essa costituisce una direttiva che prescrive delle regole che controllano le azioni degli individui e dei gruppi nelle loro interrelazioni» (p. 382); successivamente, sia grazie a processi innescati dall'affermarsi di nuove attività sociali, finanziarie e burocratiche, sia tramite la scrittura, si attua un progressivo processo di interiorizzazione delle regole sociali, che va sotto il nome di «giustizia dell'anima» e che permane nell'anima sempre presente. (Cf. E. Havelock *Dike. La nascita della coscienza*, trad. it. Bari 1983).

da Socrate il comportamento di Ione? Ione si sarebbe comportato «come Proteo, prendendo tutte le forme e volgendoti in tutti i sensi e finalmente, dopo essermi sfuggito, mi sei apparso in forma di generale per non farmi vedere come sei abile nella scienza (σοφία) di Omero» (541e).

Quindi Socrate e per mezzo suo Platone, mediante l'immagine di Proteo, si riferisce alla *dike* come procedura, come direttiva che prescrive delle regole che controllano le azioni degli individui e dei gruppi nelle loro interrelazioni. Però ha trasferito questa procedura al di fuori dell'assemblea. Nel trasferimento non ha smarrito la funzione giudicante; essa è stata fatta propria dal filosofo-giudice che giudica ora la parola, meglio la pretesa, che hanno coloro che gli compaiono davanti, di saper giustificare un'unica asserzione: «io parlo in nome di una tecnica ed una scienza». La procedura regola ora le parole, non le circostanze e i modi con cui prendere la parola. Le parole che si pronunciano devono mostrarsi conformi alla *technè*, devono possedere un oggetto ben delimitato, non devono invadere quello di altri *technitai*. Questa doppia decontestualizzazione del concetto di *adikos* ne trasforma profondamente la natura. Ora è *adikos* colui che non ha le parole per giustificare davanti al tribunale del filosofo le proprie affermazioni.

Se Ione non è *adikos*, come dobbiamo considerarlo? «Se, al contrario, non hai le conoscenze dell'arte, e se è in virtù di un privilegio divino e posseduto da Omero che, senza sapere niente, tu dici su questo poeta tante belle cose, come ho detto a tuo proposito, tu non sei affatto colpevole. Scegli dunque ciò che preferisci, di passare ai nostri occhi per un uomo ingiusto (ἄδικος) o per divino (θεῖος)» (542a).

Il giudice Socrate ha emesso il suo giudizio, ha considerato Ione formalmente colpevole di aver infranto le regole procedurali.

Il giudizio di colpevolezza è analizzabile come la congiunzione di due asserzioni che rimandano ad una prescrizione.

All'interno del dibattito sulla natura del discorso normativo è stata avanzata la tesi della riducibilità delle prescrizioni ad asserzioni. Essa «è stata formulata per lo più in questo modo: «Devi fare x», può essere trasformata in una proposizione del tipo «Se non fai x, ti succede y»²⁴. Riteniamo di poter avanzare l'ipotesi che l'asserzione di Socrate citata sia fecondamente analizzabile come una prescrizione nella forma trasformata di asserzione condizionale.

²⁴) N. Bobbio, *Norma*, in *Enciclopedia Einaudi*, IX, 883.

Innanzitutto è possibile considerare così l'asserzione di Socrate grazie alla sua forma sintattica. È ovvio che l'antecedente, anche se è costituito da una doppia condizione nell'asserzione socratica, si adatta alla forma della prescrizione normativa trasformata. E il conseguente? «La seconda parte dell'alternativa "...o succede y" non si riferisce ad un evento qualsiasi, ma ad un evento spiacevole (o piacevole) per il destinatario del comando»²⁵. Con l'espressione evento spiacevole si intende «un evento designato con un termine che non indica una qualità obiettiva ed osservabile ma sta ad indicare soltanto che quell'evento è da evitare, e pertanto mira ad influenzare il comportamento»²⁶. È rilevante precisare ai fini della nostra analisi che in una prescrizione trasformata in asserzione «la funzione prescrittiva non è eliminata, ma soltanto rinviata dalla prescrizione in quanto tale, alla conseguenza della sua violazione»²⁷. Un ultimo elemento infine ci assicura definitivamente nell'analizzare l'asserzione di Socrate come una prescrizione in forma di asserzione: «spesso la conseguenza che viene minacciata per la violazione di una prescrizione, non deriva naturalisticamente dalla stessa valutazione ma è imputata (secondo la terminologia kelseniana) al trasgressore dallo stesso autore della prescrizione»²⁸.

Stabilita la plausibilità dell'elaborare la fine del dialogo in questo modo, vediamo di esaminarla più estesamente. Socrate asserisce una doppia prescrizione; la prima:

- «Se [...] tu hai su Omero le conoscenze della tecnica e
- se, dopo aver promesso, di mostrarle, tu ti burli di me
- tu sei colpevole».

La seconda:

- «Se [...] tu non hai le conoscenze della tecnica e
- se è in virtù di un privilegio divino e posseduto da Omero che, senza sapere nulla, tu dici su questo poeta tante belle cose
- tu non sei affatto colpevole
- ma un uomo divino».

Come si vede le due asserzioni in parte sono simili, perché entrambi gli antecedenti hanno la loro matrice nella partecipazione del

²⁵) *Ibid.* 884.

²⁶) *Ibid.*

²⁷) *Ibid.*

²⁸) *Ibid.*

campo del sapere, nella *techné*. La prima asserzione però è anomala perché descrive quanto è *già* avvenuto nel dialogo; la prescrizione adatta dovrebbe essere espressa al tempo *passato*: «*Dovevi* avere su Omero le conoscenze della tecnica» e «*Dovevi* mostrarle, dopo aver promesso». In altre parole la sensazione di colpevolezza non opera per condizionare il comportamento del rapsodo perché esso si è già dato. La sanzione opererebbe se fosse posta all'inizio del dialogo come ammonimento. La prima asserzione possiede forza prescrittiva che scarica sulla seconda asserzione. In altre parole Platone *non* intende realmente condizionare la pratica del rapsodo, ma intende realmente spingerlo ad accettare l'unico incasellamento che gli propone. La sanzione interviene solo per completare la manovra di integrazione; essa non ha né l'obiettivo né la forza di modificare la pratica del rapsodo. Si conferma così che il destinatario reale di un condizionamento della pratica intellettuale è il lettore, perché il lettore, per il fatto stesso di compiere l'atto di lettura, attualizza, porta al tempo presente il testo; per il lettore non vale lo scarto temporale che rende inoperante la prescrizione verso il rapsodo.

La seconda asserzione ostenta una scelta per Ione fra essere dichiarato *adikos* o uomo divino (*theion*). Nell'ambito del discorso normativo essa si presenta come una norma da cui derivano obblighi; per obbligo si intende «la situazione in cui da parte dell'autore della norma è esclusa la scelta fra un determinato comportamento ed il suo contrario, tanto è vero che la non ottemperanza ha per effetto [...] una conseguenza spiacevole per il trasgressore (o sanzione)»²⁹. La scelta dunque per Ione è apparente; la forza prescrittiva della doppia asserzione normativa si cumula per porre Ione di fronte ad un comando inteso come condizionamento; esso non rimanda ad alcuna inosservanza, non c'era nessun divieto a cui conformarsi per il rapsodo e nessuna autorità che lo potesse emettere legittimamente. Il condizionamento tende solo ad inquadrare, integrare il rapsodo; accanto al disciplinamento della parola si configura una integrazione coatta.

²⁹) *Ibid.* 887-88.

Il divieto

E per il lettore destinatario reale del disciplinamento della pratica intellettuale? Si è costituito durante il dialogo per il lettore un divieto, cioè una norma negativa, linguisticamente assente, il cui fulcro (il disvalore dipendenza) ed il suo esecutore concettuale (la *techné*), compaiono come matrici del comando imposto a Ione, che attiene il suo incasellarsi. Per il lettore, nell'interazione fra testo ed atto di comprensione, il divieto che si costituisce, anche se è possibile individuare un fulcro, un fuoco centrale ed un esecutore concettuale, rimane ampiamente indeterminato; inoltre esso è un divieto che se viene assunto è per un atto di libera scelta, di consenso del lettore, infatti per il lettore non è operante la conseguenza spiacevole di essere dichiarato *adikos*. Ma se immaginiamo un lettore che si ponga come agente della pratica intellettuale, *dopo* aver letto lo *Ione*, ritroviamo che solo in quel momento il divieto costituitosi interattivamente col testo rende attiva la sua natura di discorso normativo, prescrittivo. Per ora esso si presenta come un disciplinamento condiviso, un disciplinamento che opera tramite la persuasione.

Quindi il divieto interattivo che ha per destinatario il lettore e il comando determinato indirizzato al rapsodo, sono diversi anche per il loro grado di intensità prescrittiva. Il comando si configura come una norma da cui derivano obblighi, cioè come il più elevato grado di intensità prescrittiva individuale, rafforzato nel finale dello *Ione* dalla duplicazione dell'asserzione normativa. La forza e lo statuto del divieto è invece molto più incerto, sia perché si costituisce interattivamente fra un testo sempre uguale a se stesso e lettori sempre diversi, sia perché il testo non formula esplicitamente il divieto. Questa è però solo un'apparente duplicazione dell'indeterminatezza del divieto; entrambe le dimensioni rimandano al problema del senso del testo, della sua ermeneutica, all'atto del leggere.

Anche il processo di legittimazione dei nuovi sapienti, di cui abbiamo osservate le tappe nel corso del dialogo, converge verso la dimensione dell'intensità prescrittiva extratestuale. La forza del divieto per il lettore dipende dall'autorità di chi lo enuncia, dalla considerazione pubblica che gli deriva dall'aver occupato quella posizione di prestigio che è la *sophia*, dall'aver consolidato e costituito, anche mediante processi indipendenti dal locutore originario, lo statuto del discorso filosofico. Quanto più è cresciuto ed è stato accettato il prestigio dell'autore di questo testo e della filosofia tanto più forte è di-

ventata l'intensità prescrittiva del divieto determinato e attualizzato dall'interazione fra lettore e testo. Goethe, che incontrava questo testo quando elevato era il suo prestigio, veniva così delegittimato nella sua attività di poeta che poneva le basi per rigettare lo *Ione* al di fuori delle opere autentiche di Platone ³⁰. L'autenticità è ancora un criterio di espulsione e di rigetto dalla tradizione, ma questa è un'altra storia.

Trento

Maurizio S. Bettini

³⁰) Nel testo di J.W. Goethe, *Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung*, in *Goethes Werke*, 12^o, München, è indubbio che sono presenti molte delle argomentazioni che la critica successiva utilizzerà per giudicare non autentico il dialogo: la dimensione ironica (p. 245), la stupidità del rapsodo (p. 246); però questi ed altri elementi solo i filologi classici li hanno costituiti come argomenti contro l'autenticità. Goethe auspica una storicizzazione (p. 245) e conclude richiedendo una spiegazione del dialogo (p. 249) e solo in un passo ed incidentalmente mette in dubbio la sua autenticità («Simili ipotetiche osservazioni di vecchi e famosi scrittori», p. 247); inoltre l'obiettivo immediato di Goethe è quello di impedire un'appropriazione da parte dei cristiani, attuata sfruttando il tema dell'ispirazione divina. Comunque è evidente dal tono del testo che Goethe si sente toccato *personalmente* dalle argomentazioni di Platone e 1) gli contesta che un auriga conosca meglio Omero di un poeta (p. 247); 2) fornisce una giustificazione, fondata sulla natura umana, della discontinuità nella creazione poetica articolata sia per un dilettante, sia per un genio (p. 248).

LO SCORTESE E LA TRADIZIONE ORALE DEI TESTI TRAGICI

Il carattere orale della trasmissione dei testi tragici nell'Atene classica, in occasione di performances simposiache, è stato messo in luce da tempo, anche sulla base del famoso passo della *Vita di Nicia* plutarchea (*Nic.* 29,3)¹, in cui si racconta dei prigionieri ateniesi che furono risparmiati dai loro padroni siracusani perché erano in grado di riferire a memoria brani di Euripide, dei quali quelli erano straordinariamente appassionati. Questa prassi simposiaca, riferita in particolare a brani di tragedie, è ricordata specificamente in una scena delle *Nuvole* aristofanee, in cui Strepsiade racconta di aver chiesto al figlio di eseguire in un banchetto un μέλος di Simonide, e quindi un brano di Eschilo. Fidippide, invece, sdegnando le vecchie melodie, intonò una *rhesis* di Euripide, dal contenuto scandaloso, che suscitò la reazione violenta del vecchio². Ad esecuzioni simposiache, non meglio precisate, si riporta altresì l'aneddoto riferito a Temistocle da Cicerone, *Tusc.* 1.2.4: questi, *cum in epulis recusaret lyram, est habitus indoctor.* L'episodio, ben noto a quanti si sono occupati di simposio, è integrato da un altro punto di vista in Plut. *Them.* 2.4. 112 c, dove si mostrano invece gli elementi che potevano fare stimare l'*homo novus* Temistocle, anche se nei circoli aristocratici della città gli si rinfacciava la mancanza di una educazione raffinata che gli consentisse di suonare la lira in un simposio: *ἄθεν ὕστερον ἐν ταῖς ἐλευθερίοις καὶ ἀστείαις λεγομέναις διατριβαῖς ὑπὸ τῶν πεπαιδευσθαι δοκούντων χλευαζόμενος ἠναγκάζετο φορτικώτερον ἀμύνεσθαι, λέγων ὅτι λύραν μὲν ἀρμόσασθαι καὶ μεταχειρίσασθαι ψαλτήριον οὐκ ἐπίσταιτο, πόλιν δὲ μικρὰν καὶ ἄδοξον παραλαβὼν*

¹) Cf. Sat. *Vit. Eur.* 19.11, e le osservazioni in merito di G. Mastromarco, in *Commedie di Aristofane*, a c. di G. M., Torino 1983, 39.

²) Cf. Aristoph. *Nub.* 1351-90, con il commento di Dover, *Aristophanes Clouds*, by K.J. Dover, Oxford 1968; in relazione agli scoli, quest'uso conviviale è documentato, come è noto, da Aristoph. *Vesp.* 1217 ss., fr. 235 K. - A. (per cui cf. *Aristofane, I banchettanti*, a c. di A.C.Cassio, Pisa 1977, 78 s.) e Plut. *quaest. conv.* 7.8.711 d; si veda ora, dopo R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Gieszen 1893, 24-10, e W. Rösler, *Dichter und Gruppe*, München 1980, 96, G. Tarditi, *L'"aeolium carmen" e gli "itali modi" nella lirica di Orazio*, in *Cultura e lingue classiche*, 2° convegno di aggiornamento e di didattica, Roma 31 ott. - 1 nov. 1987, Roma 1988, 67-77. In generale, sulla prassi simposiaca, resta di rigore il rinvio a *Poesia e simposio nella Grecia antica*, a c. di M.Vetta, Roma-Bari 1983.

ἐνδοξον καὶ μεγάλην ἀπεργάσασθαι. Plutarco vuol mettere in buona luce il suo eroe, riferendone una risposta piuttosto ruvida, ma che dimostra capacità politica ed attenzione per l'interesse della patria. Ancora in Plutarco leggiamo che Demostene, all'inizio della sua carriera oratoria, dopo un insuccesso, rientrava a casa accompagnato dall'attore Satiro, suo amico, e si lagnava con lui che, sebbene egli si fosse quasi rovinato la salute per perfezionarsi nell'eloquenza, la gente non gli prestava attenzione e preferiva ascoltare alla tribuna marinai rozzi e ubriachi. Satiro, per spiegargli i motivi per cui il pubblico lo ignorava, lo invitò a recitare a memoria una *rhesis* di Euripide o di Sofocle³, ἐγώ, disse, τὸ αἴτιον ἰάσομαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐθελήσης εἰπεῖν ἀπὸ στόματος (*Dem.* 7.3. 849 a-b). Demostene lo accontentò senz'altro, e quindi Satiro recitò a sua volta la stessa *rhesis* in modo adeguato al carattere e alla situazione del personaggio rappresentato, così che pareva del tutto un'altra. Ai nostri fini interessa che ad una persona istruita si poteva chiedere all'improvviso, come una cosa ovvia, di recitare a memoria una *rhesis* tragica a sua scelta, e Demostene non ebbe difficoltà a eseguire questa performance. La competenza occasionalmente dimostrata in quella situazione doveva avere peraltro una sua destinazione naturale: evidentemente il simposio.

La persistenza nel secolo successivo della prassi di recitare brani di tragedie nei simposi è documentata da una testimonianza di Teofrasto, *Char.* 15.10, dove si legge che lo scortese "non avrebbe mai voluto né cantare né pronunciare una *rhesis* né danzare", καὶ οὔτε ᾄσαι οὔτε ῥήσιν εἰπεῖν οὔτε ὀρχήσασθαι ἂν ἠθέλησε⁴. Le testimonianze si integrano: l'esecuzione di *rhesis*⁵ tragiche, come di brani

³) Non di Eschilo, evidentemente: come sappiamo già dalle *Nuvole*, e soprattutto da *Ran.* 807, οὔτε γὰρ Ἀθηναίοισι συνέβαιν' Αἰσχύλος, questo poeta attirava già da tempo assai meno le simpatie del pubblico.

⁴) Un'analisi attenta dell'importanza dei *Caratteri* per la conoscenza della società ateniese del tempo, soprattutto in relazione alla classe media, si legge in G. Bodei Gigliani, *Immagini d'una società, Analisi storica dei "Caratteri" di Teofrasto*, Athenaeum, 58, 1980, 73-102.

⁵) Il valore da darsi a questo termine potrebbe forse costituire un problema se avessimo solo la testimonianza di Teofrasto: integrandola con quello che sappiamo dalle *Nuvole* e dalla *Vita di Demostene* possiamo credere che si trattasse effettivamente di *rhesis* tragiche; cf., per la storia di questo termine, B. Mannsperger, *Die Rhesis*, in *Die Bauformen der griechischen Tragödie* hrsgg. von W. Jens, München 1971, 143-91, in part. 143.

lirici espressi con l'accompagnamento di uno strumento (ἄσαι si riferirà certo a passi di poeti melici come ad arie di tragedie), conosciuti a memoria come Plutarco attesta nel caso di Demostene, era negli ambienti della buona società ateniese, nel quinto come nel quarto secolo, una prassi corrente, cui soltanto uno scortese o un rozzo poteva sottrarsi⁶: evidentemente tutti gli ateniesi πεπαιδευμένοι conoscevano a sufficienza qualche aria, lirica o tragica, o qualche recitativo di tragedia, in modo da poter sostenere queste performances. In questo modo la circolazione orale dei testi proseguiva nell'ambito della polis ateniese⁷.

Venezia

Vittorio Citti

⁶) Esattamente come dall'attore Oiagros, convocato in giudizio, Filocleone poteva pretendere, per assolverlo, che eseguisse immediatamente per la giuria una rhesis dalla *Niobe* (Aristoph. *Ran.* 579 s.).

⁷) Questa nota prescinde naturalmente dalla presenza di moduli propriamente orali nella dizione tragica, quali sono stati messi in evidenza da C. Prato, *L'oralità nella versificazione euripidea*, *Problemi di metrica classica*, *Miscellanea filologica*, Genova 1978, 77-99 e da E.A. Havelock, *The Oral Composition of Greek Drama*, *QUCC* 6, 1980, 61-113, mentre la connessione profonda tra la prassi della scrittura e l'innovazione del discorso tragico è stata efficacemente messa in luce da Ch. Segal, *Tragédie, oralité, écriture*, *Poétique* 50, 1982, 131-54 e *La tragédie grecque: mythe, littérature, texte*, capitolo introduttivo del vol. dello stesso *La musique du Sphinx*, Paris 1987, 13-42, ed ultimamente *Verité, tragédie et écriture*, in *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, sous la dir. de M. Detienne, Lille 1988, 330-58.

FILETAS DE COS, Fr. 10K (= 10 Powell)

El fr. 10K (= 10 Powell) de Filetas de Cos és, de tots els del nostre autor, el que més ha atret l'atenció dels estudiosos, que hi han vist una declaració programàtica de la poètica filetea o que, d'altra banda, han intentat resoldre les dificultats - textuais o d'interpretació - que presenta el primer díctic¹. Dono el text tal com ens ha sigut transmès (Stob. II 4,5) i com jo l'accepto:

Οὐ μέ τις ἐξ ὀρέων ἀποφώλιος ἀγροιώτης
αἰρήσει κλήθρην αἰρόμενος μακέλην,
ἀλλ' ἐπέων εἰδῶς κόσμον καὶ πολλὰ μογήσας
μύθων παντοίων οἶμον ἐπιστάμενος.

La hipòtesi de Kuchenmüller² en el sentit que qui parla són les tauletes de vern destinades a servir de suport als versos del poeta és prou atractiva perquè hagi sigut acceptada majoritàriament. Una altra possibilitat és que es tracti d'un ceptre, símbol de consagració o de reconeixement poètic³, però amb tot, crec que la primera és més interessant, sobretot després que han sigut trobades tauletes de vern i la dificultat que representava el fet que ens fossin desconegudes hagi desaparegut⁴.

Hi ha hagut també intents de corregir el text, tots basant-se en l'estranyesa de veure parlar un arbre - un vern, en aquest cas⁵. No cal dir que correccions d'aquest tipus sempre són perilloses i generalment poc útils; n'hi ha una, però, que Kuchenmüller esmenta i que és interessant: βληθρήν. Té al seu favor que és paraula rara i de

¹) Una llista dels diferents estudis i interpretacions es pot trobar a K.J. McKay, *A Lost Work of Philotas?*, Antichthon 12, 1978, 36-44; també P. Bing, *The Alder and the Poet*, RhM 129, 1986, 222-26.

²) *Philetæ Coi Reliquiæ*, Berlin 1928, 61-64.

³) Vegeu E. Maas, *De tribus Philetæ carminibus*, Ind. Lect. Marp. 1985, 96; també A. Nowacki, *Philetæ Coi fragmenta poetica*, Diss. Münster 1927, 56-57.

⁴) Vegeu P. Bing (cit.).

⁵) En realitat, es pot aconseguir que l'arbre no parli sense necessitat de canviar el text ni de pensar que algú raó misteriosa, es compara a un arbre: només cal entendre que αἰρήσει es construeix amb un doble acusatiu (l'ús és testimoniats a Π 805). Es tracta, això sí, d'una solució potser massa dràstica i no em consta que hagi sigut proposada.

sentit dubtós (només apareix a Hesiqui, que la glossa com a τραχῆαν, οἱ δὲ <ἀ>παλήν); gens estranya, doncs, en un autor com Filetas. A més, es manté la rima interna del segon vers i les al.literacions sobre el timbre /e/, d'una manera comparable al quart vers, on aquests fenòmens es produeixen amb el timbre /o/⁶. Però malgrat tot, penso que es pot continuar acceptant el text no només perquè κλήθρην també és una paraula infreqüent sinó perquè resta prou ben explicada amb la interpretació habitual i, com espero, amb la meua lectura.

En el segon díctic és notable l'acumulació de termes que fan referència a l'activitat poètica. Tots són molt freqüents i tradicionals, i el sentit exacte que cada un té respecte als altres i la relació amb què s'hi troba no es poden precisar⁷. Suposo que Filetas tampoc no ho pretenia, encara que, evidentment, devia conèixer prou bé la tradició literària per fer un ús d'aquests termes prou adequat. En qualsevol cas, és molt probable que el nostre autor hagués volgut precisament incorporar al seu text alguns dels conceptes més il.lustres de la poètica grega, potser canviant-ne lleugerament el sentit original⁸ i organitzant-los d'una manera apta per mostrar la seva pròpia posició com a poeta.

A propòsit del v. 3 Kuchenmüller comenta: «ἐπέων κόσμος simul ornata elocutio et uersuum structura, quibus v. 4 opponitur 'uariarum fabularum cursus'»; i a propòsit del v. 4 «μῦθος erit fabula, cuius cursum (οἶμον) laboriose poeta eruit ex tenebris». Filetas, doncs, sembla distingir l'*elocutio* de la *inuentio*, l'estil poètic de la matèria. Si això és així, seria aparentment més normal que l'esforç i el treball (cf. πολλά μογήσας) fossin considerats la condició per a la «ornata elocutio et uersuum structura» i no tant per al «fabulae cursum», ja que, quin esforç pot representar recordar - o trobar - la matèria del cant que sigui comparable a l'esforç de compondre? La formula-

⁶ D'això es desprèn que qualsevol correcció que no respecti aquestes característiques fonètiques és doblement insegura.

⁷ Vegeu E. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Firenze 1963, s.vv. (índex), on es pot comprovar la multiformitat d'usos i de contextos d'aquests termes. Amb això, però, no vull dir que les paraules de Filetas no tinguin cap sentit ni puguin ser confrontades amb altres textos; només assenyalo que seria un error pretendre trobar un sentit i un model exacte per a cadascun d'aquests termes.

⁸ Si és que es pot parlar legítimament d'un "sentit original": en realitat el que hi ha és un ús habitual però no necessàriament fixat, sinó que, com la lectura dels diferents textos demostra, era reutilitzable i potser intercanviable en diferents contextos.

ció de Kuchenmüller («fabula, cuius cursum *laboriose* poeta *eruit ex tenebris*») és més apta per qualificar un poeta romàntic que no un autor com Filetas. La meua impressió és que Filetas es referix a l'esforç que suposa aprendre històries i no tant al fet de dir-les; a l'erudició i a l'estudi esgotador, la qual cosa quadra bé amb les notícies o llegendes que ens han arribat a propòsit del nostre autor⁹. La fatiga del poeta, per tant, ve de molt abans de l'acte d'escriure; és el treball d'una vida de lectura i d'investigació que escau a un *poeta doctus*.

L'habilitat poètica i la ciència literària que caracteritzen aquest poeta són oposades al rústic ignorant rebutjat en el primer díptic. L'estructura de l'epigrama - una negació seguida d'una adversativa que introdueix l'opció volguda - és tradicional: R. Reitzenstein¹⁰ recordava el fragment d'Alcman 8 Calame:

οὐκ ἦς ἀνὴρ ἀγρεῖος οὐδὲ
σκαίδος οὐδὲ παρ' ἀσόφοισιν
οὐδὲ Σεσσαλὸς γένος
Ἐρυσιχαῖος οὐδὲ ποιμήν,
ἀλλὰ Σαρδίων ἀπ' ἀκρᾶν

Aquí també trobem el mateix tipus d'oposició i una declaració d'habilitat poètica (per bé que només en la seva formulació negativa)¹¹. Però en el nostre epigrama hi ha un element que no es troba en el fragment d'Alcman: un cert erotisme¹², o, en conjunt, l'associació d'erotisme i habilitat poètica com a oposats a la violència i a la ignorància.

En aquest sentit, és més il.luminadora la confrontació amb Saffo fr. 57 V:

τίς δ' ἀγροῖωτις θέλγει νόον...
ἀγροῖωτιν ἐπεμμένα στόλαν...
οὐκ ἐπισταμένα τὰ βράκε' ἔλκην ἐπὶ τῶν σφύρων;

⁹) Hermesian. 7.75-78 Powell; Ath. 9.401 e-f.

¹⁰) *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893, 79.

¹¹) Vegeu el com. de Calame *ad loc.*

¹²) Almenys, en la mesura que acceptem que qui parla és una veu femenina - és a dir, de gènere femení.

Els problemes textuais del fragment ens impedeixen comprovar si l'estructura és la mateixa, però com a mínim es pot observar la presència quasi segura d'un to eròtic (θέλγει νόον) i alguns paral·lels amb Filetas que poden no ser casuals (τίς, ἀγροῖωτις, ἐπισταμένα); i pel que fa a la presència de l'activitat poètica només cal recordar el caràcter del *thýasos* sàfic. Com assenyala B. Gentili¹³, «il dato caratterizzante le convenzioni che regolavano la vita comunitaria dei tiasi non doveva limitarsi ai soli aspetti esteriori del costume, ma investiva integralmente le altre forme della vita comunitaria, nella sfera del linguaggio e del culto».

En la poesia del simposi, l'oposició entre violència i art és habitual. La podem observar en Anacreont *fr.* 56 Gentili¹⁴, on, a més, amb l'art es troba associat l'erotisme, i tot en una composició en dos díctics elegíacs l'estructura dels quals és idèntica a la de l'epigrama de Filetas:

Ὁ φίλος δς κρητήρι παρὰ πλέω οἰνοποτάζων
 νεῖκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
 ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης
 συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκειται εὐφροσύνης.

A la vista del caràcter convencional de la presència d'erotisme, convé una certa cautela a l'hora de valorar el sentit de l'epigrama. Com a màxim podríem parlar d'una «cornice sottile di pathos amoroso»¹⁵, sense pensar en cap moment en una anècdota biogràfica ni tan sols en poesia de gènere amatori. Però això no invalida la dada certa que d'erotisme n'hi ha i que, per tant, res no ens obliga a llegir el poema només com un epigrama darrere del qual s'amaguen unes tauletes de vern.

L'oposició entre violència i art es pot manifestar sota la forma d'habilitat física vs. eloquència. I. Cazzaniga (p. 244 n. 3) ja va cridar l'atenció sobre θ 177 (però només per explicar el sentit de la paraula ἀποφώλιος). Més complet és P. Bing, que remarca (p. 222 n. 1) com «the word appears without a negative for the only time in

¹³ *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984, 109.

¹⁴ Cf. també Xenoph. *fr.* 1.21ff. Gentili-Prato.

¹⁵ En paraules d'I. Cazzaniga, *Un epigramma di Fileta*, RFIC 90, 1962, 238-48 (p.240).

early epic and, as in Philetas, a contrast is drawn between physical ability and skill with words», tot citant els versos 167-77 i recollint així tota l'argumentació que Odisseu fa en resposta a les paraules provocadores d'Eurial. És molt probable que Filetas hagués tingut present aquest passatge homèric a l'hora de compondre el seu epigrama; en qualsevol cas, l'observació de P. Bing és oportuna i ajuda a entendre més bé el sentit de les paraules de Filetas.

De tota manera, si del que es tractava era d'explicar el sentit d'ἀποφώλιος, hauria sigut millor seguir Kuchenmüller que cita ε 182, com també fa F. Lasserre¹⁶. En aquest vers Calipso nega que aquest tractament sigui aplicable a Odisseu, i Apol·loni el Sofista (p.39.7) glossa la paraula amb el sentit d'ἀπαίδευτος, a diferència d'Hesiqui (s. v.) que glossa μάταιος, amb la qual cosa ens assabentem que la paraula era objecte, potser ja en temps de Filetas, d'exegesi homèrica.

En realitat, tot l'episodi de Calipso es troba al darrere de l'epigrama de Filetas, i no només pel que fa a problemes d'exegesi o a interpretació de paraules aïllades. Hi ha una concordança d'atmosfera irònica o humorística¹⁷ i una més que notable coincidència de paraules - començant per la κλήθρη¹⁸ - a mésa d'una certa analogia en les escenes, fins a tal punt que aquest passatge és imprescindible per comprendre correctament el sentit del text de Filetas.

Recordem quel el cant cinquè de l'*Odissea* s'inicia amb un consell dels déus, preocupats per la ja massa llarga permanència d'Odisseu en l'illa de Calipso, fins que prenen la decisió d'enviar Hermes

¹⁶ *L'élégie de l'huitre*, QUCC 19, 1975, 145-76 (p. 173). A aquest passatge cal afegir-hi encara ξ 211-13:

ἡγαγόμην δὲ γυναῖκα πολυκλήρων ἀνθρώπων
εἶνεκ' ἐμῆς ἀρετῆς, ἐπεὶ οὐκ ἀποφώλιος ἦα
οὐδὲ φυγοπτόλεμος·
(on qui parla és també Odisseu).

¹⁷ Vegeu J.B. Hainsworth, *Omero, Odissea* (vol. II), Milano 1982, com. a 148-227: «l'umore ironico e giocoso del poeta, un aspetto felice del suo genio, si esprime in modo intermittente fino alla fine del libro VIII».

¹⁸ H. Schweizer, *Aberglaube und Zauberei bei Theokrit*, diss. Basel 1937, 55-56 ja ho va observar, però ho va qualificar simplement com a «ein homerisches Rätsel» tot associant-ho amb l'estada d'Odisseu amb Eolos (que Filetas havia narrat en el seu *Hermes*), d'una manera poc motivada i sense aprofundir-hi gaire. També Cazzaniga (cit.) esmenta els versos 59-67 per explicar la presència del vern en Filetas i es pregunta «onde lo spunto fileteo?» (p.243).

a la nimfa perquè li cridi l'atenció (vv. 1-42). Hermes es dirigeix a l'illa i arriba a la cova on habita la nimfa, al voltant de la qual creix un bosc on hi ha el vern, l'àlber i el xiprer (v. 64). Hermes transmet a Calipso les ordres del déus i aquesta, tot i que sense ganes, es mostra disposada a obeir (vv. 43 - 147). Troba Odisseu assegut a la platja lamentant la seva sort, i li manifesta que el deixarà marxar; li diu que construeixi un rai per anar-se'n i que ella li donarà queviures. Odisseu s'alarma perquè sospita un engany i tem que un viatge per mar li haurà de representar una mort segura, navegant amb una embarcació tan fràgil¹⁹; per aquesta raó exigeix de Calipso un jurament. La nimfa hi accedeix i comença amb aquestes paraules: «Ἡ δὴ ἀλιτρός γ' ἐσσι καὶ οὐκ ἀποφώλια εἰδώς», (v. 182). L'heroi tranquil·litzat després del jurament, tots dos inicien una conversa sobre les excel·lències de la legítima esposa Penèlope. Odisseu, tot i reconèixer els mèrits de Calipso, declara que enyora la seva esposa ni que no sigui tan esplèndida com la seva actual i forçosa companya. A continuació, ja arribada la nit, tots dos es retiren a la cova i gaudeixen de l'amor.

L'endemà Calipso proporciona a Odisseu les eines per tallar els troncs²⁰ i ell es dirigeix cap al bosc on trobarà el vern, l'àlber i l'avet (a diferència del xiprer del v. 64):

δῶκέν οἱ πέλεκυν μέγαν, ἄρμενον ἐν παλάμησι,
 χάλκεον, ἀμφοτέρωθεν ἀκαχμένον· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
 στειλειὸν περικαλλές ἐλάϊνον, εὖ ἐναρηρός·
 δῶκε δ' ἔπειτα σκέπαρνον ἐϋξοον· ἄρχε δ' ὄδοιο
 νήσου ἐπ' ἐσχατιῆς, ὅθι δένδρεα μακρὰ πεφύκει,
 κλήθρη τ' αἴγειρός τ', ἐλάτη τ' ἦν οὐρανομήκης,
 αὖα πάλαι, περὶ κηλα, τὰ οἱ πλώοιεν ἐλαφρῶς. (vv. 234-40)

¹⁹) En realitat, l'embarcació que Odisseu construirà no serà pas tan fràgil: si bé se'n parla com d'un simple rai, la descripció de la seva construcció correspon a la d'un veritable vaixell, tot i que queden força punts foscos i és incompleta en certs aspectes, la qual cosa - junt amb la fama de l'episodi - devia suscitar encara més l'interès d'un poeta com Filetas.

²⁰) Una destal i un aixadó, potser comparables a la μακέλη de què parla Filetas, encara que aquesta no és apta per tallar arbres (malgrat els esforços de Cazzaniga (p. 241) per demostrar el contrari). D'altra banda, segurament cal entendre αἰρόμενος μακέλην com un epítet generalitzador i doncs aplicable al rústic ignorant més que no al fet d'abatre un arbre.

Finalment, Odisseu abat els arbres i constreix el rai:

εἴκοσι δ' ἔκβαλε πάντα, πελέκκησεν δ' ἄρα χαλκῶ,
ξέσσε δ' ἐπισταμένως καὶ ἐπὶ στάθμην ἴθυεν.
τόφρα δ' ἔνεικε τέρετρα Καλυψῶ, δῖα θεάων·
τέτρηθεν δ' ἄρα πάντα καὶ ἤρμοσεν ἀλλήλοισι,
γόμποισιν δ' ἄρα τήν γε καὶ ἀρμονίησιν ἄρασσεν.
ὄσσον τίς τ' ἔδαφος νηὸς τορνῶσεται ἀνήρ
φορτίδος εὐρείης, εὖ εἰδῶς τεκτοσυνάων,
τόσσον ἔπ' εὐρείαν σχεδίην ποιήσατ' Ὀδυσσεύς.
ἴκρια δὲ στήσας, ἀραρῶν θαμέσι σταμίνεσσι,
ποιεῖ· ἀτὰρ μακρῆσιν ἐπηγκενίδεσσι τελεύτα.
ἐν δ' ἴστων ποίει καὶ ἐπῖκριον ἄρμενον αὐτῶ·
πρὸς δ' ἄρα πηδάλιον ποιήσατο, ὄφρ' ἰθύνοι.
φράξε δέ μιν ῥίπεσσι διαμπερὲς οἰσῦϊνησι
κύματος εἴλαρ ἔμεν· πολλὴν δ' ἐπεχεύατο ὕλην.
τόφρα δὲ φάρε' ἔνεικε Καλυψῶ, δῖα θεάων,
ἰστία ποιήσασθαι· ὁ δ' εὖ τεχνήσατο καὶ τά.
ἐν δ' ὑπέρας τε κάλους τε πόδας τ' ἐνέδησεν ἐν αὐτῇ,
μοχλοῖσιν δ' ἄρα τήν γε κατεῖρυσεν εἰς ἄλα δῖαν. (vv. 244-61)

L'episodi de l'illa de Calipso assenyala la primera aparició d'Odisseu en el poema. Per a Filetas aquest fet no devia passar desapercebut: en un cert sentit es podria dir que Odisseu, que abans no hi era, ha arribat. Un Odisseu, és clar, a qui, més que a ningú, se'l pot qualificar de πολλὰ μογήσας²¹, i que no és ἀποφώλιος.

La κλήθηρ del *paígnion* de Filetas també la trobem aquí (vv. 64 i 239); en tots dos llocs se'ns parla d'abatre arbres; tant en Homer com en Filetas hi ha un toc d'erotisme no mancat d'humor. Només cal admetre que el text homèric els hel.lenístics l'haguessin pogut llegir - encara que només hipotèticament - en clau de poètica.

De fet, això últim no és impossible ni il·legítim. La construcció de l'embarcació pot ser comparable a la construcció d'un poema²², i la manera com Odisseu la contrueix, també (v. 245 ἐπισταμένως; v. 250 εὖ εἰδῶς). I altres termes que, encara que no apareguin en Filetas, han sigut usats per la tradició literària grega com a metàfores

²¹) Així és com ell es qualifica a si mateix a ξ 175 i en la mateixa *sedes*.

²²) El model, és clar, és Argó, la nau sonora obra de Pal·las Atena. Vegeu Aesch. *fr.* 36 Mette; Ap.Rh. 4.582.

de l'activitat poètica: v. 247 ἤρμοσεν, v. 248 ἁρμονίησιν²³; v. 248 ἄρασεν²⁴; v. 249 τορνῶσεται²⁵; v. 250 τεκτοσυνάων²⁶.

En la mesura que s'accepti que la confrontació de l'epigrama de Filetas amb aquest passatge homèric és pertinent - i això em sembla indiscutible -, el *paígnion* es pot entendre força més bé i algunes de les dificultats que presenta es poden estudiar des d'una perspectiva més àmplia que, si s'escau, contribuirà a donar-hi solucions satisfactòries.

Res no s'oposa a continuar suposant que la κλήθηρ és metonímia per designar unes tauletes de vern: si Filetas només esmenta aquest arbre i en canvi omet els altres que figuren en Homer, és que devia tenir alguna raó per fer-ho així, i el fet que s'hagin trobat efectivament tauletes de vern en pot ser la resposta. I d'altra banda, el procés de fabricació de l'embracació és anàleg al de les tauletes: en tots dos casos cal primer tallar l'arbre que després serà manipulat en fases successives fins a l'obtenció del resultat final, que en un cas serà el vaixell acabat, comparable a un poema, i en l'altre la tauleta escrita, el suport físic del poema i que s'hi identifica.

Podem també entendre que qui parla és l'arbre: només cal mantenir la hipòtesi de l'equivalència entre el vern i les tauletes de vern, o, atenint-nos al text homèric, recordar l'equivalència entre el vern i el vaixell (amb la qual cosa podem establir fàcilment una altra vegada la relació amb les tauletes).

L'al·lusió al passatge del *Odissea* té, però, altres efectes potser més importants que decidir si qui parla és un arbre o unes tauletes de vern o qualsevol altra cosa o persona. El poeta que intuïm en l'epigrama de Filetas té una confirmació en la figura de l'Odisseu homèric, que, com els hel·lenístics no podien deixar d'advertir, és l'aède del poema que parla d'ell mateix; i semblantment, la veu femenina que es presenta a si mateixa com un vern es fa més definida quan l'associem amb Calipso (que, d'altra banda, nimfa com és, es pot identificar prou fàcilment amb un arbre).

El *paígnion* de Filetas es mou, doncs, en dos nivells simultàniament. En el primer hi llegim una declaració sobre el mèrit poètic

²³) Cf. p.e. Eur. *Med.* 830-32 (vegeu, també, la nota 26).

²⁴) Nonn. *Dion.* 1.15.

²⁵) Ar. *Thesm.* 54; Arat. *Phaen.* 269; Crin. *A.P.* 9.545.1.

²⁶) Pind. *Pyth.* 3.113-14.

posada en boca d'un arbre el nom del qual també designa l'objecte que dóna suport al poema i que n'és la manifestació física; en el segon també hi ha la mateixa declaració, però ara a través d'una "escenificació" culta al·lusiva al passatge homèric. La coexistència dels dos nivells ens ha de prevenir contra la temptació de voler trobar una resposta única i, en canvi, ens ha de permetre llegir l'epigrama no només com un manifest de poètica sinó com un objecte de cultura literària, és a dir, com a literatura.

Barcelona

Carles Garriga

DIOSCORIDE RIVISITATO

Dioscoride rappresenta una personalità tanto oscura dal punto di vista autobiografico, quanto vivace ed originale dal punto di vista artistico. I quaranta epigrammi che di lui ci sono rimasti presentano una notevole varietà di temi e di toni, una apprezzabile raffinatezza di gusto. Eppure nei riguardi di questo autore esiste un sostanziale disinteresse¹: pesava - e in certi casi ancor oggi continua a pesare - il pregiudizio critico nei confronti della poesia ellenistica come *Iusus* letterario e lirica d'intrattenimento nel senso deteriore del termine e questo pregiudizio ha spesso impedito un'indagine serena anche sulle peculiarità linguistiche dell'epigrammatista. In questo ambito ciò che maggiormente colpisce è la tendenza ad evitare l'espressione diretta e la conseguente preferenza per un procedimento simbolico e metaforico, intessuto su una complessa trama di citazioni. Parte del lessico dioscorideo, inoltre, è risultato estremamente fertile per gli autori successivi, riuscendo a giungere ad essi ancora vitale. Anche nell'esiguo campione di testi qui analizzati è frequente incontrare vocaboli che ritornano con la stessa pregnanza religiosa in opere tarde di carattere teologico-misterico d'ambito tanto pagano quanto cristiano. È il caso, ad esempio, del nesso $\piνεύματα θευφορίας$ ², in cui il secondo termine, testimoniato per la prima volta proprio in Dioscoride, dopo esser stato utilizzato da Filodemo e Strabone, arriva a Giamblico, Origene ed Eusebio, sempre in connessione con $\piνεύμα$ (vedi *infra*). Esiste, in particolare, una specificità religiosa nell'uso di certe parole dioscoridee, parole che nella maggioranza delle ricorrenze hanno un significato più banale e che invece Dioscoride utilizza nel senso tecnico e raro del termine: si pensi a $καλύβη$ ³, che, normalmente usata per indicare "capanna", "tugurio", "schermo" o

¹) Un caso di completa omissione è quello di A. Couat, *La poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées*, Paris 1882; trattazioni sommarie compaiono in G. Knaack, ap. F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, Leipzig 1892, 2.543-44, nel *Die hellenistische Dichtung* di Wilamowitz, ma anche nella *Geschichte der griechischen Literatur* (Bern und München 1971, 831 e 835, per un totale di una decina di righe) di A. Lesky.

²) Al v. 4 di AP 6.220.

³) Cf. AP 5.53.2.

“stanza nuziale”, denota una costruzione sacra destinata a contenere il simulacro d’Adone⁴.

Dei due testi-campione scelti, il primo è stato solitamente interpretato in maniera letterale, mentre il secondo è finora passato immeritatamente sotto silenzio.

1 G-P (= AP 5.56)

Ἐκμαίνει χεῖλη με ῥοδόχροα, ποικιλόμυθα,
ψυχοτακῆ στόματος νεκταρέου πρόθυρα,
καὶ γλῆναι λασίαισιν ὑπ’ ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι,
σπλάγγων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες,
καὶ μαζοὶ γλαγόντες εὐζυγες ἡμερόντες
εὐφυέες, πάσης τερπνότεροι κάλυκος·
ἀλλὰ τί μὲνῶ κυσὶν ὄστέα; μάρτυρές εἰσι
τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεω κάλαμοι.

Componimento giustamente famoso, questo epigramma corre il rischio di essere frainteso, se viene interpretato solo come un’ispirata lista dei pregi della donna amata⁵.

La prima e l’unica a considerare con ottica differente questi versi è stata L.R. Cresci⁶, che attraverso un’indagine linguistico-stilistica ha compreso come sotto l’apparenza erotica si nasconda una natura decisamente più complessa e mediata. Dioscoride ha in animo di

⁴ La struttura della καλύβη è incerta, proprio perché il termine non torna altrove in questa accezione: per Jacobs è una «pergola ornata a talamo», Waltz traduce «chappelle», rimandando a G. Glotz, *Les fêtes d’Adonis sous Ptolémée II*, REG 33, 1920, 199-222, il quale però non menziona né la καλύβη, né edifici simili: è infatti impossibile identificarla (per etimologia è qualcosa che nasconde) con il δεικτήριον che Glotz descrive a p. 203, luogo in cui veniva rappresentata la pantomina sacra della resurrezione di Adone. Si deve dunque attendere la ἐρὰ καλύβη di due iscrizioni della Siria (W.H. Waddington, *Inscriptiones grecques et latines de la Syrie*, Paris 1870, 2545 e 2546, p. 578) prima che questa costruzione abbia nuovamente una funzione sacra.

⁵ Cf. L. De Gregori, *Gli epigrammi di Dioscoride*, SIFC 9, 1901, 149-93 e G. Giangrande, *Gli epigrammi alessandrini come arte allusiva*, QUCC 15, 1973, 11 [*Scripta Minora Alexandrina* 1, Amsterdam 1980, 193-217]: «si tratta di un epigramma convenzionale: il tema - lista delle grazie dell’amata - è motivo comune e lo stile è convenzionale».

⁶ Cf. *Studi sugli epigrammi erotici di Dioscoride*, Sileno 3, 1977, 255-62.

compiere una parodia del genere erotico-descrittivo, trasformandolo in un sorridente ed abilissimo saggio di stile e di memorie letterarie, con l'intento evidente di creare nel lettore un effetto di straniamento.

Il processo è graduale. Nel primo distico (ἐκμαίνει χεῖλη με ῥοδόχροα, ποικιλόμυθα, / ψυχολακῆ στόματος νεκταρέου πρόθυρα) Dioscoride inserisce nella descrizione della donna alcuni termini della sfera del divino. Si pensi a quell'ἐκμαίνει in *incipit*, che indica la folle esaltazione prodotta da una forza divina o magica, come quella di Dioniso⁷ o di un filtro⁸. I due passi più vicini al nostro che usano il verbo in riferimento alla forza travolgente dell'amore sono 'PI'. AP 7.99 (= FGE) e Theoc. 5.90 s., citando i quali già la Cresci aveva notato una differenza fondamentale: mentre in essi era *la persona amata* a rendere folle il poeta, in Dioscoride invece sono direttamente *le sue grazie fisiche*. Questo primissimo piano ha un duplice effetto: il punto di vista frantuma la donna nelle sue parti, esaltandone la perfezione compiuta anche nei singoli particolari, e contemporaneamente la spersonalizza⁹. La mancanza del nome dell'amata contribuisce all'effetto¹⁰: qui non è cantata una fanciulla, ma le labbra, gli occhi, i seni.

L'aggettivo ῥοδόχροα connota la leggiadria, spesso di divinità¹¹, e ποικιλόμυθα è parola rara, che s'incontra due volte negli *Inni Orfici* come epiteto di Crono (13.5) e di Hermes (28.8), e che riappare in Athen. 15. 677 a, ironicamente riferito a Θεσσαλέ. La Cresci ne riconosce la parentela con i composti ridondanti di Euripide e Timoteo, ma ne sottovaluta il carattere sacrale. Dioscoride,

⁷) Cf. e.g. Eur. *Bacch.* 35 s.; Apollod. 1.9.12.

⁸) Cf. e.g. Soph. *Tr.* 1141 s.; Luc. *DMer* 1.2.

⁹) La spersonalizzazione della donna cantata sarà un procedimento adottato, anche con fini diversi da quello di Dioscoride, in buona parte della poesia erotica successiva fino a Niceta Eugenio (l. 120 - 58).

¹⁰) Diversamente pensa Weinreich, *Zwei Epigramme Dioskorides V 138 und Krinagoras IX 429*, WS 59, 1941, 73, che identificherebbe la donna cantata nel nostro epigramma con l'Atenio di AP 5.138 (= 2 G. - P.), non riuscendo però a fornire sostegni per la sua tesi, se non alcuni ragionamenti per esclusione: ad esempio che tutti gli altri *erotika* di Dioscoride (tranne AP 5.54, che ha tono didattico ed impersonale) presentino il nome dell'amata.

¹¹) Cf. e.g. *Anacreont.* 55.22 W., adesp. AP 9.525 e Theoc. 18.31; cf. anche il composto analogo di Dioscor. AP 5.55 (= 5 G-P) 1.

invece, sta usando consapevolmente questi termini che rientrano nell'ambito semantico del divino - come anche il νεκταρέου del v. 2 - per tracciare un ritratto sovranaturale. Ma dal v. 3 cambia il registro ed il secondo distico (καὶ γλῆναι λασίαισιν ὑπ' ὀφρύσιν ἀστράπτουσαι, / σπλάγγων ἡμετέρων δίκτυα καὶ παγίδες) presenta queste "bellezze femminili" con attributi tradizionalmente accostati a creature mostruose. Γλῆναι è infatti riferito all'occhio del Ciclope in Θ 494 (anche qui in connessione con ὀφρύς) e in ι 390, mentre da Cerc. 4.20 P. è attribuito a Fetonte che μονάδι γλῆνα παραυγεί. La Cresci fa dipendere questo verso direttamente da Call. *Dian.* 52-54 (ὑπ' ὀφρύν / ... μουνόγληνα / ... ὑπογλαύσσοντα), dove si descrivono i Ciclopi al lavoro nella fucina d'Efesto, ma l'immagine è più in generale quella del terribile brillio che emana dallo sguardo di una creatura fantastica, non umana. Infatti, anche se il richiamo a Polifemo è ribadito dal nesso λασίαισιν... ὀφρύσι in Theoc. 11.31, Filostrato attribuisce ὀφρῦς λάσαια al Glauco marino in *Im.* 2.15. In quest'ottica non crea più problemi l'aggettivo λασίαισιν, sul quale invece nel passato si sono accaniti molti tentativi d'emendamento: γαλεραῖσιν (nell'edizione del 1813-17) e μελαναῖσιν (nelle *Animadversiones*) di Jacobs, λαραῖσιν di Hecker, λιπαραῖσιν o λαμυραῖσιν di Piccolos, ῥαδιναῖσιν di Geel. Anche chi ha accettato il termine ha cercato di smussarne l'eccezionalità sforzandolo al contenuto erotico che mostrava l'epigramma, invocando il conforto del fatto che le sopracciglia folte nelle donne erano oggetto d'ammirazione¹², o che ὀφρύσιν potrebbero essere le "ciglia" e non le "sopracciglia"¹³, o addirittura che il complimento potrebbe essere compreso soltanto in una comunicazione privata dei due amanti o in rapporto al gusto del poeta¹⁴. Si deve invece avvicinare l'espressione alle altre che evocano l'immagine di creature fantastiche, come il Ciclope teocriteo. Senonché all'interno dell'*Idillio*, nell'autocommiserazione di Polifemo innamorato, l'unico folto sopracciglio è elemento di non-avvenenza, anziché di fascino! L'operazione culturale, imperniata sulla rivalutazione di un parametro estetico bestiale e disumano, suona decisamente ironica. A ciò si aggiunge l'effetto di ἀστράπτουσαι: in senso

¹² Cf. e.g. Theoc. 8.72, *Anacreont.* 16 W., ma soprattutto i latini, Petron. 126 ed *Ov. ars* 3.201, secondo l'interpretazione di Brandt (p. 153).

¹³ Entrambe le tesi sono sostenute da Gow e Page.

¹⁴ Così, ad esempio, Boissonade e Piccolos.

letterale è predicato di Zeus (come in B 353, I 237, K 5, Hes. *Th.* 690 ed Ar. *Ach.* 531). Riferito agli occhi è da Eschilo attribuito a Tifeo (*PV* 356, proprio in opposizione a Zeus, come se Tifeo ne avesse usurpato un attributo), da Senofonte a cani da caccia (*Cyn.* 6.15) e da Diodoro Siculo al σαρκοφάγος ταῦρος (3.35.7). È riferito alla persona amata da Ascl. *AP* 12.161 (= *HE* 20) 3, Mel. *AP* 12.110 (= *HE* 105) 1 e Mosch. 2.86, ma in tutti questi casi è presente un termine - ἴμερος ο κάλλος - che connota il verbo dal punto di vista erotico. In Dioscoride, invece, lontano da parole di questo genere e vicino alle altre citate che ricordano creature mostruose, ἀστράπτω mantiene tutta la sua forza evocatrice di un essere portentoso e terribile.

Dunque, questa “figura femminile” si porge come una dea nel primo distico, come un mostro disumano nel secondo. L'intento si svela anche attraverso il nesso δίκτυα καὶ παγίδες del v. 4. L'accostamento, infatti, a prima lettura sinonimico è - come dimostra la Cresci - stridente. Avvicinare in maniera spregiudicata una metafora lirico-tragica¹⁵ ed una comica¹⁶ rientra perfettamente nel tono parodico che Dioscoride usa per il suo effetto. Il lettore è indotto a sovrapporre, all'immagine di divina leggiadria che s'andava creando, quella abnorme e contrastante del gigante monocolo¹⁷ e di altri esseri fantastici. Quando poi, incapace di far convivere i due ritratti, li dimentica entrambi per lasciarsi condurre dal gioco dell'autore, ecco che Dioscoride con tempestiva reticenza interrompe ogni descrizione. L'essere tratteggiato scompare; rimane il silenzio divertito del poeta. Infatti, con i vv. 7 s. (ἀλλὰ τί μηνῶ κυσὶν ὄστέα; μάρτυρές εἰσι / τῆς ἀθυροστομίας οἱ Μίδεω κάλαμοι), la raffigurazione delle stupefacenti bellezze di questa indefinita creatura viene bruscamente sospesa ed il tono esaltato e descrittivo si stempera in quello piano e gnomico delle due espressioni proverbiali dell'ultimo distico, con effetto d'*aprosdoketon*.

¹⁵ Cf. soprattutto Ib. 6.4 P. (= *PMG* 287), passo che è ben presente a Dioscoride, in particolar modo i vv. 1 ss.; Ἔρωσ αὐτέ με κυανέοισιν ὕπὸ / βλεφάροις τακερ' ἄμμασι δερκόμενος / κλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπέριπλον αὐτὸ δίκτυα Κύπριδος <ἐς>βάλλει.

¹⁶ Cf. e.g. Ar. 869 K. - A., *Amphis* 23 K., Men. 689 K., Luc. *DMeretr* 11.2 ed *Eumath.* 9.400.

¹⁷ Sia pure filtrata attraverso il diaframma ludico del Polifemo innamorato di Teocrito.

Anche dal punto di vista linguistico-retorico, l'epigramma è tutt'altro che convenzionale: il tono è generalmente alto ed arricchito da un *hapax* (ἐύζυγες, v. 5), due termini molto rari (ποικιλόμυθα v. 1, e γλῆναι v. 3), tre coniazioni dioscoridee (ψυχотаκῆ, v. 2, γλαρόντες, v. 5, ed ἄθυροστομίας, v. 8). Di queste ultime, la prima è un suggestivo composto ripreso soltanto da Maec. *AP* 198 (= *GPh* 11) 7¹⁸; la terza è un termine che D. Curiazi¹⁹ inserisce in un'area semantica più vasta, forse risalente al nesso γλώσση θύραι di Thgn. 421. Ma ἄθυροστομία rientra in quella categoria di parole che compaiono per la prima volta in Dioscoride e che vengono riprese nella letteratura tarda, in special modo cristiana. Ha infatti almeno altre quattro ricorrenze da segnalare: cf. Nic. 2 in *Act.* 4.42 πᾶσαν αἰρετικὴν ἄθυροστομίαν ἀποβαλλόμενος, Nil. *Epist.* 2.47 (= M. 79.217 D) δέον γὰρ αἰσχύνεσθαι σε ἐπὶ τοῖς φαῦλοις πράγμασι, καὶ ταῖς ἄθυροστομίαις, *Cyr. Am.* 2 (= M. 71.416 A) Ἑλληνικῆς δὲ ταῦτα φρενοβλαβείας ἐγκλήματα, καὶ τῶν οὐκ εἰδῶτων τὸν ἀληθῆ, καὶ φύσει Θεὸν ἄθυροστομία δεινὴ e Leont. H. *Nest.* 4.22 (= M. 84.1688 B) ταῦτα οὖν ἔξ ἄθυροστομίας ἡμῖν βαττολογοῦντες²⁰. Nei cristiani, infatti, il concetto dioscorideo di "sfrenata loquacità" torna di frequente in riferimento agli eretici, con un significato affine a quello di βλασφημία. Infine, già la Cresci notava che la parola rara causa nell'epigramma un effetto di *Ringkomposition*, richiamando l'accostamento "bocca/porta" presente nel primo distico: se la bocca della "fanciulla" è νεκταρέου π ρ ὀ θ υ ρ α (v. 2), quella del poeta rischia di divenire ἄ θ υ ρ ο ν.

Per il fine che l'autore si propone, le bellezze fisiche non sono

¹⁸) I composti in -τακῆς sono attestati a partire da Timoteo (cf. *Pers.* 144 κατακυμοτακῆς), ma dopo Dioscoride compaiono solo in autori tardi. Questo tipo d'aggettivi mantiene per altro il proprio carattere prezioso e - tranne γυιστακῆς, il quale compare due volte (in *Maced. Cons.* *AP* 6.30.6 e Paul. Sil. *ibid.* 71.9) - gli altri composti sono *hapax*: cf. εὐτακῆς in Luc. *Herm.* 61, συντακῆς di Philostr. *VS* 2.565 e σαρκотаκῆς di Procl. *H.* 7.44.

¹⁹) In *Note a Fozio*, a 491 ἄθυρογλωσσοσ, *MCr* 19-20, 1984-85, 269; da aggiungere alle ricorrenze di ἄθυροστομία (Plu. *De Lib. Ed.* 11 c e Paul. Sil. *AP* 5.252.6) appunto Dioscoride e non sono citate le occorrenze del termine negli autori cristiani (cf. Lampe p. 47 e gli indici del Migne).

²⁰) Anche l'area semantica in cui il composto s'inserisce è tra gli autori cristiani molto più vasta che in età classica: sono ben rappresentate le forme ἄθυρογλωσσία, ἄθυρογλωσσοσ, ἄθυρογλωττέω, ἄθυρογλωττως, ἄθυροστομέω, ἄθυρόστομος, ἄθυροστόμως, e gli stilemi ἄθυρος γλώσσα, ἄθύρωτος στόμα e γλώσσα.

descritte attraverso l'osservazione diretta, ma con una reinterpretazione ironica di ipotesti poetici. Coerentemente con il linguaggio allusivo che caratterizza l'autore, i versi sono intessuti di metafore, quasi tutte pregnanti ed ancora non isterilite dall'uso, corredate da un'aggettivazione abbondante ed immaginosa (10 aggettivi sulle 24 parole dei primi tre distici).

16 G-P (= AP 6.220)

Σάρδις Πεσσινόεντος ἀπὸ Φρυγὸς ἤθελ' ἰκέσθαι,
 ἔκφρων μαινομένην δοῦς ἀνέμοισι τρίχα,
 ἀγνὸς ἄτυς Κυβέλης θαλαμηπόλος· ἄγρια δ' αὐτοῦ
 ἐψύχθη χαλεπῆς πνεύματα θευφορίας
 5 ἐσπέριον στείχοντος ἀνὰ κνέφας, εἰς δὲ κάταντες
 ἄντρον ἔδου νεύσας βαιὸν ἄπωθεν ὁδοῦ.
 τοῦ δὲ λέων ὤρουσε κατὰ στίβον, ἀνδράσι δεῖμα
 θαρσαλέοις Γάλλῳ δ' οὐδ' ὄνομαστὸν ἄχος,
 10 ὃς τότε ἄναυδος ἔμεινε δέους ὑπο καί τινος αἰρή
 δαίμονος ἐς τὸν ἔδον τύμπανον ἤκε χέρας,
 οὐ βαρὺ μικήσαντος ὁ θαρσαλεώτερος ἄλλων
 τετραπόδων ἐλάφων ἔδραμεν ὀξύτερον,
 τὸν βαρὺν οὐ μείνας ἀκοαῖς ψόφον. ἐκ δ' ἐβόησεν,
 15 ἱρὴν σοὶ θαλάμην χωάγρια καὶ λαλάγημα
 τοῦτο τὸ θηρὶ φυγῆς αἴτιον ἀντίθεμαι'.

È il più lungo epigramma dioscorideo. Per Fraser²¹ potrebbe essere la descrizione di un dipinto. In ogni caso sull'intento dedicatorio prevale, se non quello ecfastico, almeno quello narrativo. Il componimento ha anche una direzione eziologica (il termine αἴτιον sigla l'epigramma nella perifrasi dell'ultimo verso) e soprattutto è, ancor più del precedente, caratterizzato da un linguaggio altamente mediato e simbolico. Il protagonista della storia narrata è Atys²². Pausa-

²¹ Cf. P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, Oxford 1972, 1.605: Fraser arriva a diverse importanti conclusioni su Dioscoride (cf. 1.168, 279, 595, 598-99, 603, 605).

²² Il nome nella forma ἄτυς, -υος compare soltanto in Dioscoride (κτισθεῖσα ὑπὸ ἄττυος scrive St. Byz. 144, 11 Mein., s.v. Ἀττάλυδα, per cui si deve risalire ad un nominativo ἄττυς); più comuni, invece, ἄττης, -εω e ἄττις, -ιδος. Per quanto riguarda il personaggio, cf. Cumont, s.v. *Attis*, RE 2, 1896, 2247-51.

nia riporta due versioni del mito: una è quella esposta da Ermesinatte (7.17.9-10), secondo la quale l'eunuco introdusse le orge della Madre degli dèi tra i Lidi, ottenendone tanta gloria che Zeus, irritato, mandò un cinghiale a distruggere le coltivazioni e lo stesso Attis. La morte del *partner* maschile per opera di un cinghiale traccia un ulteriore rapporto tra le due coppie divine Adone-Afroditè e Attis-Cibebe. Questi culti (dove generalmente la parte maschile era quella più debole), strettamente collegati ai riti della vegetazione e della rigenerazione²³, interessano Dioscoride, il quale dedica alcuni componimenti (due quasi gemelli: *AP* 5.53 e 193, inoltre *AP* 7.407) anche ad Adone. Gow e Page osservano inoltre che Atys è nome di molti membri della famiglia reale lidia, e che difficilmente può essere considerata una coincidenza il fatto che il più famoso di loro, il figlio di Creso, sia stato ugualmente ucciso mentre cacciava un cinghiale che terrorizzava la regione (*Hdt.* 1.34-43): donde il sospetto di una relazione tra il culto frigio di Pessinunte e la casa reale di Lidia, tanto più che in *AP* 6.220 Atys è in cammino verso Sardi. La seconda versione, riportata da Paus. 7.17.10-12, collega genealogicamente Attis con divinità pessinuntine: Agdisti (ermafrodito figlio di Zeus, eponimo di un monte sovrastante la città) ed una figlia del fiume Sangario.

I primi versi dell'epigramma presentano Atys, il primo sacerdote e consorte di Cibebe, ἔκφρων, esaltato nel "viaggio mistico" al di fuori di sé prodotto dalla dea, in maniera simile a quanto avviene per il poeta platonico o per gli invasati baccanti: *Pl. Ion* 534 b οὐ πρότερον οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται (sc. ὁ ποιητής) καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ, *Lg.* 790 e ἀτεχνῶς οἶον καταυλοῦσι τῶν παιδίων, καθαπερεὶ τῶν ἔκφρωνων βακχεῖων, ἰάσει ταύτη τῆ τῆς κινήσεως ἅμα χορείᾳ καὶ μούσῃ χρώμεναι²⁴. Quest'ultimo passo è particolarmente pertinente, perché, come in Dioscoride, la follia è collegata ad un effetto ipnotico prodotto dalla musica e dalla danza: i sacerdoti di Cibebe, com'è noto, raggiungevano l'estasi attraverso la danza ed il suono dei cembali o timpani²⁵. L'impiego magico-religioso della musica

23) In area sumera Dumuzi-Inanna, in area babilonese Tammuz-Isthar e in quella egizia Osiride-Iside ripetono questo tipo di coppia.

24) Cf. anche *Luc. Bacch.* ἡ μὲν φάλαγξ αὐτῶ (sc. Διονύσῳ) καὶ οἱ λόχοι γυναῖκες εἶεν ἔκφρονες καὶ μεμνηῖαι, κιττῶ ἔστεμμεναι.

25) Cf. W. Nestle, *Storia della religiosità greca*, tr. it., Firenze 1973, 334 s.

è uno dei temi centrali dell'epigramma ed è proprio di molti culti, primitivi e non²⁶, perfino con finalità terapeutiche²⁷. Questa ispirazione divina (μανία) ha la sua manifestazione esteriore più evidente nel movimento frenetico dei lunghi capelli di Atys, che sembrano così acquistare una vorticoso energia propria: cf. v. 2 μαινομένην... τρίχα²⁸. La polisemia caratteristica del linguaggio dioscorideo si palesa anche nella scelta del termine ἄγνός in *incipit* del v. 3. A prima vista l'aggettivo sembrerebbe un eufemismo²⁹ per rendere un concetto che altri epigrammatisti esprimono più apertamente: cf. 'Simon.' *AP* 6.217 (= *HE* 2, *FGE* 59) 9 ἡμιγύναικα θεῆς λάτρην, Alc. Mess. *ibid.* 218 (= *HE* 21) 1 κειράμενος γονίμην τις ἄπο φλέβα Μητρὸς ἄγύρτης ed Antip. Sid. *ibid.* 219 (= *HE* 64) 5 ἴθρις ἀνήρ. Ma, se l'aggettivo è «solemne epitheton dearum deorumque» (*ThGL* 1.390 B) e se ad esempio in 'Orph.' *H.* 45.3 δς (sc. Διόνυσε) ξίφεσιν χαίρεις ἦδ' αἵματι Μαινάσι θ' ἄγναϊς è riferito alle Menadi, allora dobbiamo considerare anche una sfumatura più pregnante che indica l'appartenenza ad una sfera sacra³⁰, al di là delle possibili implicazioni sessuali: Dioscoride si distanzia pertanto dall'interpretazione più

26) Si pensi, ad esempio, alla confraternita musulmana dei "mawlawiyya" (o "dervisci volteggiatori") ed alla loro danza in senso rotatorio, eseguita fino allo sfinimento in occasione del "dhikr" (recitazione salmodiata dei testi coranici); cf. e.g. E. Rohde, *Psiche*, tr. it., Bari 1970, 2.345 ss., 362, 370.

27) Cf. ad esempio Rohde, 358 n. 1 e 383 nota e G.E.R. Lloyd, *Magia ragione esperienza. Nascita e forme della scienza greca*, tr. it., Torino 1982, 37 ss. U. Marazzi, *Testi dello sciamanesimo siberiano e centroasiatico*, Torino 1984, riferisce di danze, accompagnate da invocazioni, che lo sciamano effettuava per scacciare le malattie o le sventure. Anche in questo caso lo strumento magico è il tamburo, sede degli spiriti e addirittura cavalcatura mistica dell'invasato.

28) Non c'è motivo dunque per criticare il nesso per il riferimento di μάλνομαι ai capelli: di altra opinione sono invece A. Hecker (in *Commentationis criticae de Anthologia Graeca pars prior*, Lugduni Batavorum 1852, 241 s.), che per motivi stilistici preferisce κυμαίνειν δοῦς ἀνέμοισι τρίχα, e I. Mähly (in *Zur Griechischen Anthologie*, *ZöG* 37, 1885, 890), che, pur apprezzando la proposta di Hecker, avanza la congettura σειομένην. Tanto i Galli, quanto i seguaci di Dioniso portavano i capelli lunghi per ragioni di rito: cf. e.g. Eur. *Bacch.* 494 e Rhian. *AP* 6.173.1 s.

29) Ἄσπορος è definito Attis da Nonn. *D.* 25.311.

30) Sul significato di ἄγνός, fondamentale B. Gentili, *La veneranda Saffo*, *QUCC* 2, 1966, 37-62, con bibliografia [parzialmente ripubblicato in B.G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984, 285-94].

banale dello stesso tema. Ciò ha permesso a Josserand³¹ e alla Bonanno³² di istituire un rapporto tra il nostro verso ed Hor. *carm.* 1.22.1, *integer vitae scelerisque purus*. La struttura della vicenda narrata si rivela chiaramente parallela a quella dell'epigramma di Dioscoride ed altresì il senso. I riferimenti che il latino fa al nostro componimento sono infatti molteplici³³, marcati dalla rispondenza tra *Lalagen* e *λαλάγημα*, *hapax* che Dioscoride usa al v. 15 per indicare preziosamente il timpano³⁴: rimando quanto mai colto, che serve ad Orazio per ribadire la sostanziale identità tra la potenza sovranaturale della poesia (erotica) e quella mistica della divinità. Orazio, come Atys, è *ἄγνός*, *purus*; entrambi sono infatti sacerdoti, l'uno di Cibele, l'altro della musa.

Al v. 3 Atys è *Κυβέλης θαλαμηπόλος*, termine formato da *θαλάμη* (cf. v. 15)³⁵ e da *πέλομαι*, che normalmente significa "ancella/domestico"³⁶ o "sposo"³⁷. Qui invece Dioscoride usa la parola in senso tecnico, come titolo particolare dei sacerdoti della dea³⁸. In questa accezione *θαλαμηπόλος* è soltanto in Rhian. *AP* 6.173.1, un epigramma legato al nostro da una fitta serie di corrispondenze (vedi *infra*). Ma anche *θαλάμη* ha un senso specifico per il culto di Cibele: la *Suda*, θ 6 A., riporta *θαλάμη καὶ θάλαμος, οἶκος, ἢ κοιτῶν* (poi il nostro epigramma da *ἱρὴν ad ἀντίθεμαι*). καὶ αὐθις, ἐκ δὲ

³¹) Ch. Josserand, *Dum meam canto Lalagen...*, AC 4, 1935, 363.

³²) M.G. Bonanno, *Lalage*, Studi in onore di A. Ardigzoni 1, Roma 1978, 94.

³³) Cf. i parallelismi tra le due situazioni: *βαῖὼν ἄπωθεν ὁδοῦ - ultra terminum, εἰς... κάταντες / ἄντρον - silva... in Sabina*. Entrambi i personaggi si trovano in luoghi selvaggi, fuori dal controllo rassicurante della città-civiltà, cf. Bonanno, *op. cit.* Per la possibile ascendenza nei due passi di Alc. 130 b V., cf. G. Burzacchini, *Alc. 130 b V. Hor. Carm. I 22*, QUCC 22, 1976, 39-58; Id., *Lirici Greci. Antologia*, a cura di E. Degani e G.B., Firenze 1977, 206 ss. (vedi ora *Civiltà dei Greci 2*, a cura di E.D., Scandicci 1988 [rist.], 160-65, dove si tiene conto anche dei dati del nuovo *P.Oxy.* 3711).

³⁴) Metonimia per *τύπανον*: cf. Alex. Aet. *AP* 7.709 (= HE 1) 3 *λάλα τύπανα* ed Eryc. *AP* 6.234.5 *λάλα κύμβαλα*. Anche *λαλέω* è usato in relazione a strumenti musicali.

³⁵) Forse in rapporto con *θόλος*, cf. Chantraine, *DELG*, 420.

³⁶) Come in η 7 s., ψ 293 s., Aesch. *Sept.* 359 e Plu. *Alex.* 30 a.

³⁷) Come in Soph. *OT* 1208-11; in quest'ambito può valere anche come aggettivo, "nuziale", cf. Phil. *API* 177.1, Nonn. *D.* 7.307 e Musae. 230 s.

³⁸) La *Suda*, θ 7 A., citando Riano, glossa la parola con *νεωκόρος*, «warden of a temple» (LSJ⁹ 1172).

μελιχροῦ / νέκταρος ἐμπλήσαις κηροπαγεῖς θαλάμαις (Apollonid. *AP* 6.239.5 s.). La parola indica un luogo in cui ci si nasconde ed è spesso usata per significare “tana” di animali: cf. e.g. Arist. *HA* 535 a 17, Antiphil. *AP* 9.404 (= *GPh* 42) 2. In Euripide ricorre più volte, designando ora la caverna di Trofonio (*Ion* 392-94), ora l'antro del drago tebano (*Pho.* 931-33), la tomba (*Suppl.* 980-83) ed i fianchi dell'Olimpo (*Bacch.* 560-64)³⁹. Ma il passo più interessante è Nic. *Alex.* 6-8: ἡ γὰρ δὴ σὺ μὲν ἄγχι πολυστοίβοιο θαλάσσης / Ἄρκτον ὑπ' ὀμφαλόεσσαν ἐνάσσαο ἦχι τε Ἐίης / Λοβρίνης / Ἄοβρίνης θαλάμαι τε καὶ ὄργαστήριον Ἄττεω. Esistono anche due importanti scoli a questi versi: 8 a Λοβρίνης: οὕτω καλεῖται ἡ Ἐέα ἀπὸ τοῦ ὄρους τῆς Κυζίκου, ὃ καλεῖται Λόβρινον, ὅπου ἱερὸν ἔστι τῆς Ἐέας ed 8 b Λοβρίνης θαλάμαι· τόποι ἱεροὶ ὑπόγειοι ἀνακείμενοι τῇ Ἐέᾳ, ὅπου ἐκτεμνόμενοι τὰ μήδεα κατετίθεντο οἱ τῷ Ἄττει καὶ τῇ Ἐέᾳ λατρεύοντες. εἰσὶ δὲ τὰ Λόβρινα ὄρη Φρυγίας ἡ τόπος Κυζίκου· δύο γὰρ ὄρη εἰσὶν ἐν Κυζίκῳ, Δίνδυμον καὶ Λόβρινον (32 Geymonat). Su questi scoli si fonda certo l'affermazione di Paton⁴⁰: «these (sc.θαλάμαι) were receptacles in which the organs of these castrated priests were deposited». Ad ogni modo la definizione più calzante rimane quella dello scolio 8 b, τόπος ἱερὸς ὑπόγειος. Si può supporre un processo di questo tipo: quando la caverna viene consacrata da Atys a Cibele in ringraziamento per averlo salvato dal leone, il semplice ἄντρον (v. 6) diventa θαλάμη, luogo di culto. Naturalmente non è neppure da escludere a questo punto un'intenzione eziologica⁴¹: la parola θαλάμη, che all'interno del culto di Rea-Cibele indica *in primis* la grotta dell'Ida dove la dea nascose Zeus infante alla fame di Crono, diventa un santuario privilegiato quando viene consacrata da Atys, θαλαμηπόλος per eccellenza. Dopo l'episodio dell'incontro con il leone, anche il tamburo diviene oggetto di culto: l'esclamazione finale di Atys (vv. 14-16) dimostra quindi un intento doppiamente eziolo-

³⁹) Qui è congettura di Barnes sul trådito θαλάμοις.

⁴⁰) W.R. Paton, *The Greek Anthology*, London 1916, 1.415, n. 2.

⁴¹) La quale rientrava negli interessi dioscoridei, come dimostra *AP* 9.340 (= 35 G. - P.), sull'invenzione dell'ἀύλος. Con i vv. 3 s. di quest'ultimo epigramma ci sono forti parallelismi formali: πρὸς ἔδον φώνημα καλὴν ἀνελύσατο χαιταν / ἔκφρων Ἰδαίης ἀμφίπολος θαλάμησ. Quando Dioscoride tratta argomenti simili, il lessico ritorna quasi identico, ulteriore prova a favore di un linguaggio misterico e rituale.

gico, perchè Dioscoride rintraccia il momento in cui θαλάμη e τύμπανον entrano a far parte della religione dei Galli⁴².

Ad un certo punto sulla strada di Sardi la possessione finisce e si raffreddano gli ἄγρια... / ...χαλεπῆς πνεύματα θευφορίας (vv. 3 s.). Questa espressione costituisce una struttura notevole, con parallelismo di caso (nom. gen./nom. gen.) e simmetria delle parti del discorso (agg. agg./sost. sost.), omeoteleuto alternato e rima interna del pentametro. Θευφορίη, glossato dalla *Suda* (θ 198 A.) con ἐνθουσιασμός è *hapax*, ma anche θευφορίη è parola abbastanza rara: non compare mai prima di Dioscoride, dopo di lui in *Phld. Mus.* 12.17 s. e 64.15 *Kemke*, in *Str.* 12.3.32 e 16.2.36. Inoltre si trova in testi di carattere religioso ed esoterico d'ambito tanto pagano, quanto cristiano, sempre connesso a πνεῦμα: cf. *Ōr. Cels.* 3.81 (= *CCG* 271.33), *Iamb. Myst.* 3.5 ed *Eus. DE* 5 proem. 207 e. Questa connessione, comune nel linguaggio iniziatico, è ribadita da *Ign. Eph.* 9 (= *M.* 5.741 A), dove si legge μακάροι οὖν ἔστε ὑμεῖς οἱ θεοφοροῖ, πνεύματα φοροῖ. Cf. anche 'Longin.' 13.2 θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσιν κτλ. Inoltre θεοληψία, quasi sinonimo

⁴² Dall'esclamazione ai vv. 14-16 è evidente che Atys consacra un luogo ed uno strumento che prima non erano elementi necessari del culto. Cadono pertanto non solo i tentativi di intervento sul testo (come il *παλάμη* di Salmasio), ma anche le ipotesi di diversa interpretazione: Gow e Page, ad esempio, pensano che *θαλάμη* indichi un ornamento in rilievo a forma di ναῖσκος, parallelamente a quanto avviene in "Simon". *AP* 6.217.9 s., perché «there is [...] some awkwardness in coupling together a shrine as yet undedicated and a timbrel which is part of a votary's equipment». Che Atys non fosse abituato ad un ricorso magico-religioso del timpano risulta chiaro dal fatto che è l'ispirazione divina a costringerlo a suonare. Da segnalare un'osservazione abbastanza peregrina dei grammatici antichi: *Ammon. Diff.* 222 *Nickau* (= 68 *Valckenaer*) θαλαμάς ὡς ἀγαθὰς καὶ θαλάμας ὡς μεγάλας διαφέρει, φησι Τρύφων (9 *Vels.*), παρὰ τοῖς Ἀττικῶς, ἐν δευτέρῳ Περὶ Ἀττικῆς προσωδίας. ἂν μὲν γὰρ δευτονήσωμεν, δηλώσει τὸ τῶν Διοσκουρίων ἱερόν. ἂν δὲ βαρυτονήσωμεν, τὰ καταδύσεις μὴνύει ed *Eust.* 906.49-51 (= 3. 397 *Valk*) ὁμοίως καὶ θαλάμααι μὲν βαρυτόνως ζῶικαὶ καταδύσεις. θαλαμαὶ δὲ τόποι ἱεροὶ Διοσκουρίων, ὡς Ἄλιος Διονύσιος (θ 2, p. 122 *Erbse*) παρασημειώσατο. Secondo questi testi esisterebbe un vocabolo *θαλαμή* ossitono, altrimenti non attestato, che avrebbe il significato di "tempio" (si precisa "tempio dei Dioscuri", ma non è da escludere una sorta di autoschediasma ricavato dal nome del nostro epigrammatista), distinto dal più comune *θαλάμη*, "tana". Ma, in assenza di ulteriori documenti, la discriminazione dei due lemmi appare sospetta.

di θεοφορία, ricorre due volte in Plutarco in rapporto con la musica, in particolare dei timpani⁴³. Potremmo quindi trovarci di fronte ad elementi di lessico misterico, di volta in volta adattabile alle istanze delle diverse fedi o credenze. La conferma potrebbe venire dal carattere simbolico ed esoterico dei versi seguenti. Pensiamo al nesso κάταντες / άντρον (vv. 5 s.): cf. Ph. *De aetern. mund.* 110 ή μὲν οὖν προσάντης ὁδὸς ἀπὸ γῆς ἀρχεται..., ή δὲ κατάντης ἀπὸ κεφαλῆς, *De special. leg.* 4.109 τὰ μονώνυχα... αινίττεται μίαν και τήν αὐτήν φύσιν ἀγαθοῦ τε και κακοῦ, καθάπερ κοίλου και Περιφεροῦς και ἀνάντους ὁδοῦ και κατάντους, *ibid.* 112 ή μὲν (sc. ψυχή) γὰρ ἐφ' ἡδονὴν ἀγούσα κατάντης ἐστὶ και ῥάστη... ἀνάντης δὲ ή πρὸς ἐγκράτειαν, ἐπίπονος μὲν, ἐν δὲ τοῖς μάλιστα ὠφέλιμος. L'immagine delle due vie della vita, l'una in discesa e l'altra in salita⁴⁴, si presta talmente ad essere caricata di significati simbolici, che forse non è azzardato dare un'interpretazione metaforico-allegorica anche al nostro passo, dove troviamo un sacerdote di Cibele, che, venuta meno l'ispirazione divina, procede sconvolto ἀνὰ κνέφας e s'immerge in un κάταντες άντρον: sembra logico attribuire a questa "descente aux Enfers" un significato tecnico-rituale. Anche il termine άντρον si colloca bene all'interno di una ambientazione "infernale"⁴⁵. L'immagine della caverna, peraltro, è fortemente compromessa in senso simbolico-filosofico già nel mito platonico del libro 7 della *Repubblica* (e cos'altro è la caverna se non un luogo d'errore?): cf. 514 a-b ἰδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ...μεταξὺ δὲ τοῦ πυρὸς και τῶν δεσμοτῶν ἐ π ά ν ω ὀ δ ὀ ν, ma anche Plot. 4.8.1.32-37 Πλάτων... λέγει... τὸν ἐν ἀπορρήτοις λεγόμενον λόγον μέγαν εἶναι, ὃς ἐν φρουρᾷ τὴν ψυχὴν φησιν εἶναι · και τὸ σπήλαιον αὐτῷ, ὡσπερ Ἐμπεδοκλεῖ τὸ άντρον, τότε τὸ πᾶν... λέγειν, ὅπου γε λύσιν τῶν δεσμῶν και ἀνοδος ἐκ τοῦ σπηλαίου, nonché *ibid.* 3.1-6 περὶ δὲ τῆς ἀνθρωπείας ψυχῆς... και δεσμοὺς τὸ στῶμα και τάφος, και ὁ κόσμος αὐτῆ

⁴³ Cf. *Amat.* 763 e *Adulat.* 56 E: in quest'ultimo accanto a θεοληψίαν è presente il termine ὀλολυγμοῦς, parola caratterizzante per i seguaci di Cibele, come dimostra Rhian. *AP* 6.173.3 e 'Orph' *H.* 14.6 s.

⁴⁴ Cf. ad esempio il famoso passo Heraclit. B 60 D. - K. ὁδὸς ἄνω κάτω μία και ὀυτή, Pl. *R.* 10.621 c τῆς ἄνω ὁδοῦ αἰετὶ ἐξόμεθα και δικαιοσύνην μετὰ φρονήσεως παντὶ τρόπῳ ἐπιτηδεύσομεν ed il noto mito di Eracle al bivio.

⁴⁵ Cf. *e.g.* ω 5 - 10, Emp. B 120 D. - K. (ap. Porphy. *Antr.* 8.61.19 Nauck²), 'Orph' *H.* 59.3 s. (dedicato alle Parche) ed *ibid.* 69.3 s. (dedicato alle Eumenidi).

⁴⁶ L'άντρον è tana di leoni in Aesch. *Eum.* 193 s.

σπήλαιον καὶ ἄντρον⁴⁶. Anche il movimento d'immersione presupposto dal verbo δῶω del v. 6 può essere interpretato come simbolico⁴⁷. In questi versi ogni termine fa pensare ad una "morte" iniziatica: si veda ad esempio ζ 19 τῷ δ' ἄμφω γαῖαν ἐδύτην (i.e. "morirono"), 410 s. ἐμοὶ δέ κε κέρδιον εἶη / σεῦ ἀφαρμαρτοῦση χθόνα δύμεναι, Λ 263 πότμον ἀναπλήσαντες ἔδυν δόμον Ἄϊδος εἴσω ε μ 383 δύσομαι εἰς Ἄϊδαο. Per quanto riguarda una possibile interpretazione di νεύσας nel senso metaforico che conserva "deviare" anche in italiano, cf. Clem. Al. *Quis dives salv.* 17 (= M. 9.621 A) κ ἄ τ ω ν ε ν ε υ κ ῶ ς καὶ τοῖς τοῦ κόσμου θεράτριοις πεπεδημένος. L'angoscia "ineffabile" — οὐδ' ὀνομαστὸν ἄχος⁴⁸ — sofferta da Atys s'inquadra nell'aura di mistico portento che spira in tutta la vicenda⁴⁹. Il termine che usa Dioscoride per "ispirazione", αἴρη (v. 9), è raro in questa accezione: cf. Ph. *De Abrahamo* 116 e *De special. leg.* 5⁵⁰. Per βαρὺ μυκήσαντος (v. 11), cf. invece Nonn. *D.* 17.92 s., *Inno a Iside* 1028.61 Kaibel (= Ross, *Inscr. Gr. Ined.*, 2.96, fasc. 2, p. 5, 4.15), nonché Catull. 63.29 (vedi n. 49).

⁴⁷ Cf. Aesch. 261 R. ἔδυν (sc. Περσεύς) δ' ἐς ἄντρον ἀσχέδωρος ὧς.

⁴⁸ Inutili gli emendamenti ἄχος (Stadtmüller) ed ἔπος (Dilthey), in luogo dell'inecepibile ἄχος, parola epico-tragica, rara in prosa, che in Omero torna una sessantina di volte, sedici nell'*Antologia Palatina*. Il nesso οὐκ ὀνομαστός si trova due volte in Esiodo: 33.17 M. - W. e *Th.* 147 s., riferito ai figli di Gea ed Urano. In Omero è detto soltanto della Κακοῖλιος (cf. τ 260 = τ 597 = ψ 19).

⁴⁹ Con l'epifania del leone, Cibele mette alla prova il suo ministro deviato; il leone ha una parte privilegiata nel bestiario di Cibele, cf. e.g. *h. Hom.* 14.3 s. ed 'Orph'. *H.* 27.3: la lunga apposizione - un verso e mezzo - è di tono decisamente alto e solenne. Per quanto riguarda il τύμπανον, normalmente il vocabolo è neutro, ma la *Suda* (τ 1167 A.) riporta per la forma maschile (nel senso meccanico della parola il maschile si trova anche in *Hero Spir.* 2.36) proprio il nostro testo. Peraltro in *AP* 7.485 (= 25 G. - P.). lo stesso Dioscoride usa il neutro. Il luogo è sembrato perciò corrotto a molti ed è fiorita una grande quantità di proposte, più o meno soddisfacenti: εἰς τὸ ἔδυν Salmasio, εἰς τὸ κενόν Jacobs, εἰς ταναὸν Hecker, εἰς στονόεν Dilthey, εἰς βρόμιον F.G. Schmidt, εἰς τονόεν Sternbach, εἰς τόνιον e εἰς μέγ' ἔδυν Kouses, εἰς τοναῖον Unger, infine εἰς τὸ νέον Reitzenstein. Jacobs e Reitzenstein sembrano avere dalla loro *loci similes* catulliani: cf. 63.29 *leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant* e 63.8 s. *leve typanum, / tympanum tuom, Cybebe, tua, mater, initia.* Catullo aveva sicuramente presente l'epigramma dioscorideo, come mostrano diverse somiglianze non solo linguistiche. Anche nel poeta latino - osservano tra l'altro Gow e Page - Attis incontra la belva solo dopo il raffreddamento della possessione.

⁵⁰ In *De leg. alleg.* 1.42 Filone fa anche un'interessante differenza tra πνοή, πνεῦμα ed αὔρα.

Ai vv. 12 ss. avviene il prodigio: dopo il portentoso suono del timpano, il leone assume l'atteggiamento dell'animale che gli è antitetico per indole (ἐλάφων ἔδραμεν ὀξύτερον). Il verso seguente è piuttosto controverso e presenta problemi testuali: Gow e Page stampano τὸν βαρὸν οὐ μείνας ἀκοαῖς ψόφον. ἐκ δ' ἔβόησεν, con ἀκοαῖς, congettura di Jacobs per ἀκοῆς del codice. Dello stesso avviso è sostanzialmente anche Meineke⁵¹, sebbene preferisca la forma ἀκοῆς e contempli anche la possibilità di mantenere la lezione trādita: «ut enim e.c. Horatius nares dixit de odoribus qui naribus sentiuntur, ita forsan Dioscorides ἀκοή dixit de strepitu». Conservano ἀκοῆς Dübner («gravem non ferens aurium sonorem»), Stadtmüller, Waltz («ne pouvant supporter ce mugissement profond qu'il entendait») e Beckby («da er das dumpfe Gedröhn nicht ertrug») ed è d'accordo anche LSJ⁵² 51 (s.v. 1.2). In effetti ἀκοή può significare “cosa udita”, “rumore” già da Omero: cf. e.g. Π 634 e β 307. Altri casi non sono rari: cf. e.g. Eur. Her. 960-62 e Or. 1281, Ap. Rh. 2.771 s. È quindi legittimo mantenere la lezione del Palatino⁵². Più spinoso, invece, il problema alla fine del verso in questione: il codice porta ἐκ δὲ βο*γῆς⁵³ e non sono state ancora suggerite soluzioni pienamente soddisfacenti. Le due congetture più seguite, δς δ' ἔβόησεν di Jacobs (accolta da Dübner) ed ἐκ δ' ἔβόησεν di Meineke (accolta da Waltz, Beckby, Gow e Page), prestano entrambe il fianco a critiche: della prima appare difficilmente giustificabile il passaggio da δς ad ἐκ; la seconda, meno lontana dai dati del ms., comporta però un brusco cambiamento di soggetto. Proposte non migliori ἐκ δὲ βοήσας di Salmasio, ἐκ δὲ βοείης / Μητέρα di Unger, δς δὲ σαωθείς di Brunck⁵⁴, ἐκ δὲ σαωθείς di Kouses, ἐκ δὲ φυγῶν φῶς ed ἐκ δ' ἔφαθ' ὄνῆρ di Stadtmüller.

Il componimento, con la sua discreta estensione e lo svolgimento narrativo-mitologico, rappresenta una tappa importante nell'evoluzione dell'epigramma, superando le barriere del genere e creando un modello di poesia produttivo in seguito anche presso i latini. Per

⁵¹) A. Meineke, *Delectus poetarum Anthologiae Graecae*, Berolini 1842, 162.

⁵²) Scarsamente plausibili, anche dal punto di vista paleografico, risultano altre proposte d'intervento, come καναχῆς di Salmasio, βοείης di Dilthey, ἄκοκος e λαχῆς di Stadtmüller.

⁵³) Stadtmüller intravede un φ in rasura.

⁵⁴) Lo studioso ritiene l'ultima parte dell'epigramma estranea al componimento dioscrideo.

primo Reitzenstein⁵⁵ riconobbe al nostro autore il merito di aver portato avanti il tentativo - già esperito da Leonida Tarantino - di usare l'epigramma, essenzialmente erotico e simposiaco, per raccontare una storia.

Per narrare un evento mitologico-culturale, Dioscoride non sceglie i miti noti della religione tradizionale, ma quelli più oscuri delle fedi misteriche con un linguaggio tecnico da iniziato. La sua formazione culturale in Egitto lo predispone, infatti, a subire il fascino dei culti di stampo orientale. Se escludiamo la citazione di Era, adorata dalle Licambidi (*AP* 7.351.8), delle divinità tradizionali Dioscoride nomina soltanto Dioniso e la sfera di Afrodite (Eros ed Imeneo): il primo perché anche nell'antichità aveva un rito misterico e la seconda perché si presta tanto ad essere metafora dell'amore, quanto a venire sovrapposta a divinità femminili come Istar ed Iside.

Dell'importanza di questo componimento si accorsero almeno due dei principali poeti di Roma: in maniera più esplicita il Catullo del c. 63, in maniera più sottile ed inattesa l'Orazio dell'ode 1.22 (cf. *supra*). Non è semplice stabilire, però, la priorità o meno del nostro epigramma rispetto a Rhian. *AP* 6.173, che presenta una sacerdotessa di Cibele decisa a consacrare la propria chioma alla dea. I parallelismi sono molti e non sembrano casuali: cf. ἡ Φρυγίη θαλαμηπόλος (v. 1), χευαμένη πλοκάμους (v. 2), il nome della divinità al genitivo nel v. 3, βαρύν (v. 4) e θερμόν ἐπεὶ λύσσης ᾧδ' ἀνέπαυσε πόδα (v. 6, dove θερμόν va legato logicamente a λύσσης, anche se per ipallage è riferito a πόδα, cf. Dioscorid. v. 4). Dall'affinità del linguaggio riscontrabile non solo tra questi due epigrammi, ma tra molti altri passi che trattano argomenti connessi con i culti di Rea-Cibele e di Dioniso, ed anche con il primo Cristianesimo, si deduce che doveva esistere una sorta di idioma specializzato e rituale, del quale Dioscoride era evidentemente a conoscenza. Tecnicismi sono soprattutto θαλαμηπόλος (v. 3) e θαλάμη (v. 15), ma si possono considerare tali anche πνεύματα θευφορίας (v. 4) ed αὔρη nel senso di "ispirazione" (v. 9).

Il tono dell'epigramma è sostenuto ed epicheggiante: si registrano ripetizioni (θαρσαλέοις, v. 8 / θαρσαλεώτερος, v. 11; βαρύ, v. 11 / βαρύν, v. 13), accostamenti di sinonimi (ἐκφρων μαινομένην, v. 2; πνεύματα θευφορίας, v. 4; ἀκοῆς ψόφον, v. 13), due *hapax* (θευφορίας, v. 4; λαλάγημα, v. 15), lunghe apposizioni (cf. *e.g.*

⁵⁵) R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion*, Giessen 1893, 169.

ἀνδράσι... / ...ἄχος vv. 7 s.) o perifrasi (cf. e.g. λαλάγημα / ...αἴτιον, vv. 15 ss.) e termini con valenza simbolica (ἀγνός, v. 3; κνέφας, v. 5; κάταντες ἄντρον, v. 6; νεύσας βαιὼν ἄπωθεν ὁδοῦ, v. 6). Nei versi finali dell'invocazione a Cibele, di grande suggestione musicale, spiccano l'insistenza sul suono α e la frequenza delle liquide, in una sintesi solenne ed armoniosa al tempo stesso.

Dal momento che il nome Attis all'interno della religione di Cibele è ambiguo, potendo indicare sia il fondatore del culto, sia uno qualsiasi dei suoi sacerdoti, Ἄττιδες, Gow e Page ritengono che il componimento abbia come protagonista un devoto importante, ma nulla di più⁵⁶. Reitzenstein invece (*op. cit.* 165) pensa al consorte della dea. Considerato l'interesse dioscorideo per i *partners* maschili delle coppie divine e la sua opzione per una variante rara del nome proprio (quasi per evitare la confusione con i semplici sacerdoti), è più probabile che il nostro autore si sia riferito al primo θαλαμηπόλος. Solo così si coglie l'elemento eziologico, implicito nei vv. 14-16, e vengono giustificati la solennità del componimento e l'utilizzo di formule epicheggianti.

Bologna

Maria Luisa Vezzali

⁵⁶) Gli studiosi vedono confermata la propria opinione dal fatto che Catullo sembra cantare un semplice adepto e non il *partner* di Cibele, ma i critici sono divisi riguardo alla natura dell'Attis del c. 63: sul problema cf. le diverse opinioni e.g. di E.T. Merrill, *Catullus*, Cambridge, Massachusetts 1893 (rist. 1951), 119 n.; O. Weinreich, *Catullus Attisgedicht*, Mélanges Cumont 1936, 1. 481-83; A.M. Guillemin, *Le poème 63 de Catulle*, REL 27, 1949, 149-57; C.J. Fordyce, *Catullus*, Oxford 1961, 261; T. Oksala, *Catullus Attis-Ballade. Ueber den Stil der Dichtung und ihr Verhältnis zur Persönlichkeit des Dichters*, Arctos 3, 1962, 199-213 e *Das Geschlecht des Attis bei Catull*, Arctos 5, 1969, 191-6; P.Y. Forsyth, *The Marriage Theme in Catullus 63*, CJ 66, 1970., 66-9; H. Bardon, *Catulli Carmina*, Bruxelles 1970, 124, n. 1; S.W. Cohen, *Catullus 63. Attis the dreamer*, CB 54, 1977-78, 49-52; A. Traina, *Catullo. I canti*, Milano 1982, 259, n. 1.

DA ALCEO A ZANELLA: LA CONCHIGLIA RINATA

Sul chiuso quaderno
di vati famosi,
dal musco materno
lontana riposi,
riposi marmorea,
dell'onde già figlia,
ritorta conchiglia.

La conchiglia fossile della celebre ode di Giacomo Zanella, posata «sul chiuso quaderno di vati famosi», potrebbe essere figlia, oltre che delle onde del mare, proprio di un vate famoso, Alceo (*fr.* 359 Voigt):

Πέτρας καὶ πολίας θαλάσσας τέκνον...

.....

...ἔκ δὲ παίδων χαύνως φρένας, ἃ θαλασσία λέπας.

Le consonanze tra i due testi sono notevoli, ché non esiste solo una precisa corrispondenza tra θαλάσσας τέκνον e «dell'onde già figlia», ma anche tra πέτρας e «marmorea», che non significa solo «lucente come il marmo»¹, ma anche, e soprattutto, «pietrificata, ridotta a fossile»². L'ha notato, a quel che mi risulta, solo Filippo Maria Fontani, il quale commenta succintamente: «πέτρας κτλ: “marmorea, dell'onde già figlia” dirà, della “ritorta conchiglia”, Zanella»³. Non credo, tuttavia, che si tratti di una semplice coincidenza; con ogni probabilità lo Zanella aveva in mente proprio i versi di Alceo, e tra i motivi ispiratori della felice strofe iniziale di quest'ode una parte notevole dev'essere attribuita al poeta antico. Che il traduttore degli *Idilli* di Teocrito e di altri testi poetici greci abbia tratto

¹) Vd. p. es. *Giacomo Zanella. Poesie scelte*. Con introduzione e note di C. Calca terra, Torino 1946, 8.

²) Vd. p. es. *Poeti minori dell'Ottocento*. Tomo I, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli 1958, 698; cf. *Poeti minori dell'Ottocento*. A cura di G. Petronio, Torino 1959, 466.

³) *Pleiadi. Frammenti di lirica greca*. A cura di F.M. Pontani, Roma 1952, 181.

ispirazione da un poeta greco non stupirà nessuno⁴. È vero che né il frammento in questione né alcun passo di Alceo figura tra i brani poetici tradotti dallo Zanella⁵, ma questo non significa nulla. A prescindere da altre reminiscenze di testi classici che si trovano disseminate qua e là nella sua opera, basti leggere il trentaquattresimo dei sonetti della raccolta *Astichello*:

Se un racimolo io veggo, che il villano
obblìò sovra il tralcio; o rubiconda
mela pendente dall'estrema fronda,
obblìata non già, ma che la mano
del fanciullo spiccar provossi invano;
penso del tempo alla volubil onda,
che d'anno in anno e d'una in altra sponda
il fior si porta dell'ingegno umano;
tal che degl'inni, che l'età lontane
tacite udìr meravigliando, appena
qualche reliquia per più duol rimane;
come il pomo e racimolo che scerno
lasciati al ramo, accrescono la pena
che l'autunno sia scorso e giunto il verno.

Se qualcuno potrà avere ancora dei dubbi sull'origine della conchiglia marina, nessun dubbio può sussistere su quella della mela rossa che pende dal ramo più alto; essa appartiene certamente a Saffo (*fr.* 105a Voigt):

οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρω ἐπ' ὕσσω,
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπης·
οὐ μὲν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι

L'ha notato Carlo Calcaterra, che non senza ragione, mi pare, ha supposto nel suo commento che i poeti dei quali lo Zanella si duole

⁴ Su Zanella traduttore (di Teocrito in particolare) si vedano soprattutto le recenti pagine di A.M. Mutterle, *Il professore ombroso. Quattro studi su Giacomo Zanella*, Udine 1988, 119 ss.

⁵ *Versioni poetiche di Giacomo Zanella*. Con prefazione di E. Romagnoli, Firenze 1921.

che sia rimasta «appena qualche reliquia» siano proprio i lirici greci, e i poeti di Lesbo in particolare: «Di molti poeti (Saffo, Alceo...) restano pochi versi, come racimoli di vite dispogliata dall'inverno, come pomi sperduti sopra un albero sfrondata. Il sonetto, vigoroso nell'immagine, ricorda alcuni versi mirabili di Saffo...»⁶.

Certo, lo Zanella trasse ispirazione anche da un oggetto reale (il titolo stesso dell'ode, *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio*, non poteva essere più esplicito, e non abbiamo alcun motivo per mettere in dubbio che egli avesse effettivamente davanti a sé sulla scrivania una conchiglia fossile usata come fermacarte), ma non è affatto illecito pensare che tra la situazione concreta e la reminiscenza letteraria si sia stabilita una sorta di interazione per cui l'una fece da richiamo all'altra. Sembra quasi suggerirlo il fatto stesso che la conchiglia ci venga presentata sopra un "quaderno di vati famosi". Un'allusione intenzionale da parte del poeta alla natura e alla fonte della sua ispirazione o pura coincidenza? Comunque sia, la celebre conchiglia posa veramente su un quaderno di vati famosi sia in senso materiale sia in senso metaforico. È nello studio di un poeta che è anche cultore e traduttore di classici greci e latini, lì nasce alla sua vita poetica. Voglio dire, in altre parole, che è del tutto verosimile che le abbiano dato vita il dotto e il poeta insieme; i quali, quando convivono nello stesso autore, difficilmente possono separarsi.

Ancora un'osservazione. Da Ateneo, che ci ha conservato il frammento (III 85 e-f), sappiamo che contro la lezione λέπας, sostenuta da Callia di Mitilene, militava l'autorità di Aristofane di Bisanzio, che leggeva χέλυς; e proprio il parere di Aristofane ha riscosso l'approvazione della maggior parte degli studiosi e degli editori - da Wilamowitz a Diehl⁷ a Gallavotti a Lobel e Page alla Voigt, per tacere di altri - a partire dall'inizio del secolo. Ma in precedenza, ed è questo, ovviamente, che a noi interessa (l'ode *Sopra una conchiglia fossile nel mio studio* è del 1864), non era stato affatto così⁸. Quale sia la lezione esatta nel carme di Alceo è questione non semplice che qui non intendo affrontare. Mi limito ad osservare che andrebbe per lo meno ridiscussa, e appare senz'altro eccessiva la sicurezza con la quale

⁶) 143.

⁷) Il quale, peraltro, legge χέλυς solo nella seconda edizione (1936) della sua *Anthologia Lyrica Graeca* (fr. 103).

⁸) λέπας leggeva in particolare Th. Bergk nella prima e nella seconda edizione (1843, 1853) dei suoi *Poetae Lyrici Graeci* (fr. 51).

la lezione λέπας è stata messa da parte⁹. Certo è, comunque, che i due versi, così come li leggeva Callia di Mitilene, presentano un'immagine assai suggestiva che poté benissimo colpire un poeta come lo Zanella; e rivivere nella sua poesia.

Torino

Guido Cortassa

⁹ La difesa di χέλυς del Wilamowitz (*Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, "Abh. d. kgl. Gesell. d. Wissensch. zu Göttingen, Philol. - hist. Kl.", N.F. IV 3, Berlin 1900, 74 - 76) appare per la verità alquanto lambiccata, e comunque inadeguata al ruolo di sicuro termine di riferimento sulla questione che le viene generalmente assegnato. Si veda in particolare quanto osserva il Pontani, 180.

ERIC A. HAVELOCK, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetizzazione dall'antichità al giorno d'oggi*, trad. it. di Mario Carpitella, Roma - Bari: Laterza 1987 (edizione originale: *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven and London: Yale University Press 1986).

Difficilmente c'è uno studioso nel campo degli studi classici al quale non siano familiari le teorie oralistiche di Havelock; ma anche fuori dell'antichistica, l'opera di questo studioso ha costituito e costituisce tuttora un punto di riferimento nel vivace dibattito che negli ultimi decenni si è acceso intorno al problema oralità - scrittura: un ampio riconoscimento ai lavori di Havelock è riservato da Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986) forse la sintesi più completa e autorevole sull'argomento.

È forse proprio la consapevolezza di aver dato un notevole impulso agli studi sull'oralità e segnato così un'importante svolta nell'ambito degli studi classici che ha spinto Havelock, ottantatreenne, a ripercorrere le tappe del suo lungo e articolato itinerario di ricerca, a riproporre in una sintesi organica le conclusioni dei suoi lavori. La ricerca di Havelock trova ne *La Musa impara a scrivere* una sua lettura unificante. Scritti pubblicati in un lungo arco di anni vengono ora presentati come momenti di un piano organico di indagine, tessere di un unico mosaico: sono evidenziati nessi, tracciati fili di collegamento. Di pari passo con questa rivisitazione della propria opera procedono riflessioni teoriche sull'oralità e l'alfabetismo. Libro dunque di bilancio *La Musa impara a scrivere*, ma anche di prospettive: uno sguardo al passato e al futuro a un tempo. Richiamarne qui i nuclei tematici, quali sono messi a fuoco dallo stesso Havelock, significa ripercorrere l'intera opera dello studioso. (Un elenco degli scritti di Havelock si trova alle pp. 164-65 de *La Musa impara a scrivere*. Per quanto riguarda le opere in traduzione italiana, segnalo, di poco posteriori all'uscita del volume in questione, ma anteriore nella data di composizione, *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura in Occidente*, Genova: Il Melangolo 1987; edizione originale *Origins of Western Literacy*, Toronto: Ontario Institute for Studies in Education 1976).

1. *Genesi di una teoria.*

Alla prima, organica formulazione della teoria orale applicata al mondo greco, Havelock giunse nel 1963 con la pubblicazione di *Preface to Plato* (trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura* 1973), ma i primi passi risalgono molto all'indietro, alla metà degli anni venti, al tempo degli studi di perfezionamento in filosofia greca a Cambridge, come lui stesso ricorda: «Per i testi veri e propri di questi pensatori (i presocratici) nella Cambridge di allora ci si riferiva a un manuale (Ritter-Preller) in cui una scelta di citazioni degli originali veniva mescolata al linguaggio ermeneutico a loro applicato dall'antichità dopo la loro scomparsa, e molto spesso parecchio più tardi. Mi parve di osservare un contrasto tra i due linguaggi, nel lessico e nelle espressioni. Le interpretazioni antiche, non meno dei loro equivalenti moderni, sembravano postulare la sovrapposizione di un metalinguaggio agli originali. Si può dire che fu il desiderio di spiegare questo fatto il punto di partenza di tutto

quanto ho pubblicato finora circa il problema dell'oralità in Grecia e fuori della Grecia. Per me fu questo l'inizio di tutto, e non, come spesso si suppone, il lavoro di Milman Parry su Omero (in particolare i suoi due articoli del 1930 e del 1932), con cui venni in contatto, e gliene fui grato, soltanto quindici anni più tardi» (p. 9).

Havelock approdò dunque all'oralità attraverso il testo scritto, da filologo classico. Il fatto non deve stupire, ove si consideri che la questione dell'oralità è connessa fin dai suoi primordi con la questione greca. I *Prolegomena ad Homerum* di Fr. A. Wolf (1795), atto di nascita a un tempo della filologia classica e della questione omerica in età moderna, pongono già il problema nei suoi termini attuali.

Un'altra, decisiva molla a riflettere sulla differenza tra la parola parlata e quella scritta fu fatta scattare nella mente di Havelock da un'esperienza particolare dei nostri giorni: la cosiddetta oralità di ritorno che ha provocato una collisione culturale tra l'atto orale e l'atto dello scrivere. «Ai nostri giorni questa si è verificata tra il suono elettronico e la parola stampata, ossia tra l'atto di ascoltare e quello di leggere. La nostra cultura tecnologica ha creato la collisione nel proprio ambito. Fin tanto che la lettura era la normale operazione eseguita da tutti coloro che pensavano o credevano di pensare intensamente, non si era tanto propensi a chiedersi se il pensiero orale potesse essere un po' diverso dal pensiero testuale» (pp. 45-6). L'oralità di ritorno del nostro tempo e l'oralità del mondo greco sono fenomeni assimilabili e si illuminano a vicenda. In questa prospettiva, l'esperienza greca assume un'inconsueta dimensione di attualità. Questa relazione di reciprocità tra l'oralità di ritorno della società odierna e l'oralità della Grecia antica Havelock tiene a rivendicare quale formulazione propria: «Alcuni hanno supposto che una relazione del genere venisse stabilita a Toronto tra me e Marshall McLuhan e il suo ispiratore, Harold Innis. Io sono sempre stato menzionato come appartenente a una 'scuola di Toronto' creata da questi due pensatori canadesi. Ma in effetti è più vicino alla realtà il contrario» (p. 22).

2. La scoperta moderna dell'oralità.

Nel quadro tracciato da Havelock, anche se la scoperta moderna dell'oralità viene fatta risalire, sulle orme di Derrida, a Rousseau, una data assume un significato particolare, ponendosi come spartiacque negli studi oralistici, il 1963. «Nel giro di dodici mesi o anche meno, dal 1962 alla primavera del 1963 in tre paesi diversi - la Francia, l'Inghilterra e gli Stati Uniti - uscirono fresche di stampa cinque pubblicazioni di altrettanti autori che all'epoca della composizione delle loro opere non potevano essere in reciproco rapporto. Le opere in questione erano *Il pensiero selvaggio* (C. Lévi-Strauss 1962), *Le conseguenze dell'alfabetismo* (J. Goody 1962), *La Galassia Gutenberg* (M. McLuhan 1962), *Specie animali ed evoluzione* (E. Mayr 1963), *Cultura orale e civiltà della scrittura* (E.A. Havelock 1963)» (p. 33).

Accanto al linguista e al filologo troviamo dunque l'antropologo, il biologo, lo studioso di scienze sociali: la teoria orale moderna nasce dall'intreccio di queste discipline, intreccio che renderà possibile una pluralità di approcci: «Il problema dell'oralità quale si è presentato agli studiosi durante gli ultimi venticinque anni è stato affrontato da parecchi angoli visuali. C'è la dimensione storica: che cosa significò per le società del passato e per le loro culture abbandonare i mezzi orali di comunicazione in favore di sistemi alfabetizzati di vario tipo? Vi è quella contem-

poranea: qual è la precisa relazione tra la lingua parlata del giorno d'oggi (o di ieri) e il testo scritto? C'è quella linguistica: che cosa accade alla struttura di una lingua parlata quando diventa un manufatto scritto? Accade qualcosa? Da questo punto si può procedere al livello filosofico (o psicologico) e domandare: la comunicazione orale è lo strumento di una mentalità orale, di una coscienza di tipo del tutto diverso da quella alfabetizzata?» (p. 31). Sono anche questi gli interrogativi che percorrono l'intera opera di Havelock e ai quali egli ha cercato una risposta per la società greca arcaica.

3. *Oralità primaria e oralità greca.*

Ancor prima che essere minato dai nostri pregiudizi chirografici e tipografici, ogni discorso sull'oralità è condizionato da un'aporia di fondo: le fonti principali di cui disponiamo per l'indagine sono di carattere testuale. «Come è possibile che la conoscenza dell'oralità dipenda dal suo opposto? E anche supponendo che i testi possano fornire una qualche immagine dell'oralità, come può quest'immagine essere adeguatamente verbalizzata in una sua descrizione testuale, che presumibilmente impiega un lessico e una sintassi propri della testualizzazione, non dell'oralità?» (p. 57). Per definizione, l'oralità ha a che fare con società che non impiegano alcuna forma di scrittura fonetica. Si ha allora l'oralità 'primaria', condizione di una società completamente orale. Ad essa sono normalmente succedute le società proto-alfabetizzate, artigianalmente alfabetizzate, semialfabetizzate e pienamente alfabetizzate (p. 84). Havelock pone l'accento sul termine 'primaria': esso insiste «su una condizione della comunicazione che la mente alfabetizzata descrive o concettualizza a fatica, perché tutte le nostre terminologie e le metafore che esse implicano sono tratte da un'esperienza che è quella dell'alfabetismo e che noi diamo per scontata. Le abitudini e i presupposti della scrittura e il linguaggio sono la trama e l'ordito della vita moderna. Possiamo renderci conto della differenza riconoscendo, ad esempio, che nell'oralità primaria i rapporti tra gli esseri umani sono governati esclusivamente dall'acustica (integrata dalla percezione visiva del comportamento corporeo). La psicologia di tali rapporti è anch'essa acustica. Il rapporto tra un individuo e la sua società è di natura acustica, è il rapporto che egli ha con la sua tradizione, le sue leggi, il suo governo. Senza dubbio, la comunicazione primaria ha inizio visivamente, col sorriso, il gesto, l'aggrottar delle ciglia. Ma queste cose non ci portano lontano. Il riconoscimento, la reazione, il pensiero stesso si hanno quando udiamo suoni e melodie linguistiche e noi vi rispondiamo pronunciando una serie variante di suoni per modificare o ampliare o negare quanto abbiamo udito.

Un sistema di comunicazione di questo tipo è un sistema fondato sull'eco, leggera come l'aria e altrettanto fuggevole. Tuttavia noi tendiamo a descriverne il carattere e gli effetti come se fossero una specie di materiale esistente in una sorta di spazio. Essi diventano 'schemi' e 'codici' e 'temi' e 'composizioni monumentali'. Hanno 'contenuto' e 'sostanza'. Il loro comportamento diventa, linguisticamente parlando, una questione di 'grammatica', termine che con la sua stessa derivazione tradisce il luogo della sua invenzione nel comportamento delle parole quali vengono scritte, non parlate. Si vuole che le sue regole siano 'stampate' ('imprinted') sul nostro cervello. Se conservato, esso diventa 'informazione' che viene 'impacchettata' e 'conservata' nel magazzino della mente. Queste metafore e altre decine come que-

ste sono metafore di una cultura alfabetizzata da gran tempo avvezza a considerare il linguaggio così com'è scritto, in quel punto in cui cessa di essere una eco e diventa un manufatto» (pp. 84-5).

Le civiltà del passato ci sono note principalmente attraverso il documento scritto, dunque per nessuna di esse si può parlare di oralità primaria: neppure per Omero, il 'testo' orale per antonomasia, l'oralità è primaria. Tuttavia il caso della Grecia arcaica è particolarmente istruttivo nella sua peculiarità. Esistono, secondo Havelock, elementi sufficienti per parlare di unicità del caso greco, è persino giustificata la necessità di una teoria specifica dell'oralità greca. Ancora una volta Omero offre un esempio significativo: «I poemi epici di Omero considerati come registrazioni della parola conservata oralmente [...] soddisfano questi criteri di autenticità: 1) sono stati composti in una società senza alcun contatto o contaminazione di carattere letterario; 2) questa società era politicamente e socialmente autonoma, tanto nel suo periodo orale che in quello letterario, e pertanto aveva una chiara coscienza della propria identità; 3) in quanto la responsabilità della conservazione di questa coscienza era affidata alla lingua, questa lingua doveva originariamente essere senza eccezioni oggetto di registrazioni esclusivamente orali; 4) quando questa lingua venne trascritta, l'invenzione necessaria a questo scopo fu prodotta da quelli che la parlavano entro la stessa società; 5) l'uso del mezzo di trascrizione di ciò che poteva essere detto e considerato degno di essere conservato continuò ad essere controllato da gente di lingua greca. Nessun altro caso di transizione dall'oralità all'alfabetismo - prosegue Havelock - è in grado di soddisfare tutti e cinque questi criteri. La Tahiti visitata da Cook soddisfaceva i primi tre, ma soltanto questi. I ricordi della pratica orale registrati negli Highlands scozzesi soddisfano i criteri 2 e 4. Le superstiti 'letterature' orali dell'Africa soddisfano il 2 e il 3. Nel caso greco, l'effetto che va particolarmente rilevato e sottolineato è il totale controllo sociale conservato dai Greci stessi, sia sulla propria vita orale sia su quella alfabetizzata» (p. 110).

La questione orale ha il suo pendant nella scrittura. Anche per quanto riguarda l'alfabetismo, la Grecia costituisce, secondo Havelock, un caso del tutto particolare. La superiore efficienza dell'alfabeto greco rispetto a ogni altro sistema di scrittura precedente provocò qui una crisi nella comunicazione più profonda che non altrove. L'introduzione dell'alfabeto - quale possibile occasione per l'invenzione della scrittura Havelock sembra dar credito all'ipotesi avanzata da K. Robb, quella cioè dell'atto di dedica, pratica per altro fondamentale in una società orale - segnò una rivoluzione complessa, ma lenta, e non solo nei modi della comunicazione: «Un atto della vista veniva proposto in luogo di un atto dell'udito come mezzo di comunicazione e mezzo per conservare la comunicazione. La modifica che ciò provocò fu di natura in parte sociale, ma il massimo effetto fu avvertito nella mente e nel modo di pensare della mente mentre parla. La crisi si ebbe in Grecia, più che tra gli Ebrei e i Babilonesi o gli Egizi, in virtù della superiore efficienza dell'alfabeto» (p. 126).

La pratica scrittoria non fu comunque in grado di soppiantare in tempi brevi l'oralità: «La teoria specifica dell'oralità greca impone di presupporre un lungo periodo di resistenza all'uso dell'alfabeto dopo la sua invenzione, con le corrispondenti supposizioni che 1) il linguaggio e le forme concettuali dell'oralità primaria considerata come una tecnologia di conservazione perdurassero molto tempo dopo l'invenzione (in pratica approssimativamente e in forma attenuata, fino alla morte di Euripide); 2) che il carattere della letteratura greca della piena età classica, la sua unicità storica, non possano essere compresi prescindendo da questo fatto. Quindi

nel caso dei Greci noi ci troviamo di fronte al paradosso che, laddove l'alfabeto era destinato, grazie alla sua efficacia fonetica, a sostituire l'oralità con l'alfabetismo, il primo compito storico ad esso assegnato fu quello di fornire un resoconto dell'oralità stessa prima che venisse sostituita. Poiché tale sostituzione fu lenta, l'invenzione continuò ad essere usata per mettere per iscritto un'oralità che andava lentamente modificandosi per diventare un linguaggio dell'alfabetismo» (pp. 114-15).

Per una serie di ragioni dunque l'oralità greca, ma anche l'alfabetismo greco, richiede una propria teoria specifica: non vi sono analogie neppure con le società antiche, vicine nel tempo e nello spazio a quella greca. «Storicamente - osserva Havelock - la trascrizione dell'oralità nell'alfabeto fu un avvenimento unico. L'esempio ebraico fornito dall'Antico Testamento non rappresenta un parallelo. Lo strumento di scrittura era imperfetto. Non poteva 'udire' l'intera ricchezza della originaria tradizione orale. Il vocabolario come è scritto mostra una costante tendenza all'economia e alla semplificazione del pensiero e dell'azione. Ciò conferisce dignità rituale al documento, a prezzo però di trascurare la complessità della reazione fisica e psicologica, tutta quella mobilità e vivacità che sono un tratto così importante della registrazione tramandata nella scrittura omerica» (pp. 115-16).

4. *Oralità e filologia classica.*

Alla luce dell'oralità, della nascita dell'alfabetismo, dell'impatto della nuova invenzione tecnologica della scrittura sui modi della comunicazione orale, del sopravvivere, a livello residuale, dell'oralità nel testo scritto, Havelock propone una lettura indubbiamente originale della cultura greca arcaica nella sua globalità, pur con l'omissione di alcuni testi significativi, come ammette lui stesso: «Nello spazio coperto da quanto io ho scritto a proposito della redazione oralità-scrittura operante in Grecia, esistono alcune lacune. Manca Pindaro, mancano i più antichi poeti lirici, come pure Euripide, oltre agli storici i cui metodi di trattazione della prosa offrivano sicuramente un'alternativa, e forse una concorrenza, al tipo di discorso di Platone» (p. 21).

Quelle che secondo la filologia e la storiografia tradizionali sono le tappe e le conquiste della cultura greca, vale a dire il passaggio dal mito al logos, la scoperta dell'individualità, gli inizi della filosofia, le origini del pensiero scientifico vengono reinterpretate da Havelock dall'angolo visuale del passaggio dall'oralità alla scrittura. Questa prospettiva ha consentito di evidenziare nuovi aspetti della cultura greca fino ad allora inesplorati e soprattutto di gettare nuova luce sui testi presi in esame. Indubbiamente una società conosce mutamenti, non meno profondi e radicali, non legati necessariamente alla forma o al mezzo di comunicazione; né questo da solo spiega le trasformazioni linguistiche o l'evolversi del pensiero; la dicotomia oralità-scrittura non può quindi dar conto di per sé di tutti i fenomeni connessi col prodotto letterario. Rilievi certo di non poco conto, ma siffatte obiezioni mosse ad Havelock non sarebbero comunque pienamente giustificate: il suo programma infatti non sembra avere pretese totalizzanti. Non tutto è riconducibile alla polarità oralità-scrittura: essa è solo uno degli approcci possibili al mondo antico, una prospettiva comunque dalla quale non è possibile prescindere completamente. Un esempio può essere significativo. Su Omero, Havelock si esprime, tra l'altro, in questi termini: «Questo tipo di interrogativo (quale fu il genio capace di tante *finenze?*) può ri-

cevere risposta soltanto accettando che i poemi quali noi li conosciamo siano il risultato di qualche intreccio tra l'oralità e la scrittura: ovvero, per variare la metafora, che il flusso acustico del linguaggio strutturato mediante l'eco al fine di tener desta l'attenzione dell'orecchio venisse riorganizzato in schemi visivi creati dall'attenzione concettuale dell'occhio» (pp. 17-8). Certamente la questione omerica è altra cosa, ma un approccio al testo omerico non può ignorare più di tanto un siffatto punto di vista.

La prospettiva oralità-scrittura non sembra aver incontrato una buona accoglienza da parte degli studiosi dell'antichità; come annota lo stesso Havelock, «[...] essa sembra destare i risentimenti di molti addetti ai lavori del campo filologico, che forse preferirebbero respingerla come immeritevole di una critica seria» (p. 149). Ma quali le ragioni di una siffatta opposizione? È questa una domanda complessa alla quale Havelock cerca una risposta nel capitolo finale. Gli ostacoli che si frappongono all'accoglimento della teoria oralistica sono di varia natura e tutti riconducibili a pregiudizi saldamente radicati, e non solo presso i grecisti. Anzitutto sembrerebbe persistere l'idea che l'analfabetismo connoti in termini di negatività una collettività sociale. Il pregiudizio si fonda, secondo Havelock, sulla mancata distinzione tra analfabetismo, che è un fenomeno negativo all'interno di una civiltà di scrittura, e non-alfabetismo, che definisce una società ad oralità primaria, dunque una condizione sociale positiva. Una seconda obiezione alla teoria oralistica si fonda sul suo modo di trattare la poesia. Considerare, come ha fatto Havelock, per il testo omerico, la poesia come magazzino di informazione culturale, come enciclopedia tribale, significa per alcuni procedere a una [...] degradazione del suo rango superiore di fonte di ispirazione, di fantasia, di intuizione. Essa appare virtualmente convertita in prosa» (p. 150).

Anche sul piano filosofico vi sono aspetti della teoria specifica dell'alfabetismo greco non facilmente accettabili. «La tradizione idealistica tedesca - si chiede Havelock - ... come può affrontare la proposizione che l'intelletto dell'uomo, distinto dalle sue altre facoltà psichiche, venne 'scoperto', o almeno pienamente percepito come 'esistenza' soltanto alla fine del V secolo a.C. e che anche ciò fu effetto di un evento linguistico? Dove va a finire la metafisica della mente, con la sua presunta supremazia cosmica sulla materia, sulla storia umana e sui sensi corporei? [...] La filosofia morale può trovare un qualche conforto in una formula storica che propone che il linguaggio dell'etica, dei principi morali, dei canoni ideali di condotta, fosse una creazione dell'alfabetismo greco?» (p. 152).

Restringendo l'ambito ai filologi classici, le resistenze si fanno ancor più tenaci. C'è in molti classicisti «l'evidente convinzione che la loro professione costituisca una specie di religione misterica, aperta agli iniziati ma da non contaminare con altre discipline [...] Le teorie specifiche dell'oralità e dell'alfabetismo greco invece ci impongono di adottare una concezione genetica della civiltà greca, che la colloca in una dimensione sociologica. Essa fu un processo, non un'entità ideale. Il suo carattere si modificò sensibilmente col modificarsi della tecnologia della comunicazione. Ciò può sembrare un involgarimento dell'esperienza greca, che consente di esaminarla dall'esterno ai non iniziati» (p. 154).

C'è, infine, il pregiudizio testualistico: l'esercizio testuale è 'il pane quotidiano' della filologia classica. «La comprensione dell'umanesimo classico dipende dallo studio ininterrotto della parola così come è scritta, non come è ipoteticamente parlata. Pensare diversamente, sentiamo argomentare lo studioso, significa senza

dubbio imbarcarsi in una impresa funesta; le chiavi capaci di disserrare i segreti della civiltà ellenica sono in mano ai seguaci di Housman, non a quelli di Havelock» (p. 155).

Difficile ora prevedere, anche alla luce della forte valenza ideologica di queste opposizioni, se la teoria dell'oralismo e dell'alfabetismo formulata da Havelock avrà ulteriore seguito o se è destinata a diventare un binario morto nel campo della filologia classica.

Certo essa ha un'articolazione maggiore e di conseguenza una più ampia applicabilità che non, ad esempio, l'oralismo dello stesso Parry ancorato al solo Omero e troppo rigido e schematico nell'opporre tra di loro la parola scritta e quella orale. Dove la prospettiva di Havelock può rivelarsi ancora fertile è nello studio delle complesse interazioni tra l'oralità e la scrittura, nella rilettura dei testi più che nella costruzione di astratti schemi teorici, nell'indagare la permanenza a livello residuale dei modi dell'oralità nella produzione letteraria: per dirla con Havelock, «La Musa non diventò mai l'amante respinta dei Greci. Imparò a leggere e a scrivere pur continuando a cantare».

Francesco Bertolini

G. DAVERIO ROCCHI, *Frontiera e confini nella Grecia antica*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1988, pp. 277

Il tema del confine ha attratto in modo particolare, negli ultimi anni, l'attenzione degli studiosi. Dopo i due volumi miscelanei *Problèmes de la frontière dans l'Antiquité*, "Ktéma" 4 (1979), e *Il confine nel mondo classico*, CISA XIII, a cura di M. Sordi, Milano 1987, appare ora la corposa monografia di G. Daverio Rocchi, esito di una vasta ricerca che ha a lungo impegnato l'A., come mostrano i diversi articoli apparsi a suo nome negli ultimi anni (*I segni di confine nello spazio della polis: gli horoi dell'agorà di Atene*, "Atti CeRDAC" N.S. 1, 1980-81, 281-92; *Gli insediamenti in villaggi nella Grecia del V e del IV secolo a.C.*, MIL 26, 1981, 325-86; *Il concetto di frontiera nella Grecia antica*, in *Il confine nel mondo classico...*, 21-42). Alla raccolta e alla disamina della documentazione letteraria ed epigrafica, il volume affianca un tentativo di sistematizzazione teorica del problema del confine in quanto realtà polivalente, che unisce significato ideologico e concreta valenza spaziale: tentativo che può dirsi certamente riuscito, al di là delle difficoltà collegate con la natura delle fonti. Mentre infatti le testimonianze letterarie di età classica rivelano che fin dal VI sec. la sistemazione confinaria è pratica acquisita, la documentazione epigrafica è assai più tarda, coprendo essa essenzialmente i secoli III e II a.C. Di qui la difficoltà - comunque a mio parere brillantemente superata - di raggiungere conclusioni uniformi e di fornire convincenti definizioni di carattere generale.

Nei primi tre capitoli l'A., dopo aver preso in esame la questione terminologica, individua alcuni significativi elementi contenutistici, cogliendo prima di tutto l'esistenza di due tipi di delimitazioni confinarie (non necessariamente alternative,

ma anzi spesso compresenti in uno stesso sistema): il confine lineare vero e proprio, sistema di riferimento costituito dalla successione di punti determinati, siano essi elementi geografici (come un complesso orografico, un corso d'acqua o un mutamento del paesaggio) o mezzi posti dall'uomo (come cippi, stele, cumuli di sassi), e la frontiera, ovvero il confine inteso come zona, come spazio specifico che si organizza in area di separazione. Mentre il primo è generalmente esito di una scelta politica, uni- o bilaterale, il secondo viene sì fissato consapevolmente (in relazione a motivi legali o sacrali, a particolari condizioni di neutralità, o per consuetudine), ma ha comunque un carattere di maggiore fluidità. Sia esso lineare o zonale, il confine presenta comunque caratteri di ambivalenza: luogo di separazione, che si determina sulla base di rapporti di potenza ed è pertanto veicolo di tensioni, esso è anche luogo privilegiato per l'intrattenimento di relazioni di vicinato, soprattutto di carattere commerciale.

Il raggiungimento del confine legale appare costantemente preceduto dalla presenza di *χῶραι ἔρημοι*, "terre di nessuno" in cui l'aggettivo *ἔρημος* fa riferimento tanto alla natura incolta del suolo, quanto all'assenza di presenza umana. Alle caratteristiche di queste particolari aree del territorio statale sul piano politico-amministrativo, sociale ed economico l'A. dedica attenzione particolare. Sfruttate attraverso attività economiche alternative all'agricoltura - come caccia, pesca, allevamento, più consoni alla natura del paesaggio -, queste aree periferiche, in genere impervie e situate al di là dei campi coltivati, subiscono la pressione della *χώρα* poliade, che tende ad incorporarle e a trasformarle attraverso una progressiva occupazione. Da "terre di nessuno" esse diventano, in seguito ad accordi tra gli stati interessati che ne riconoscono il regime speciale, o zone "neutre", destinate a rimanere incolte, o *κοινὰ χῶραι*, terre comuni passibili di sfruttamento, e quindi di trasformazione, da parte di entrambi i contraenti. Da una prospettiva interna, queste zone tendono a sovrapporsi alla cosiddetta *ἔσχατιά*, area situata ai bordi della *χώρα* statale, cui pure giuridicamente appartiene, da essa distinte sia dal punto di vista del paesaggio che da quello della fruizione del territorio, e sentita come inferiore rispetto a tale *χώρα* e soprattutto rispetto al centro della comunità civile (*ἄστυ*). Alla frontiera come elemento di separazione rispetto all'esterno corrisponde insomma una sorta di "frontiera interna", in equilibrio tra integrazione giuridica e amministrativa e repulsione sociale ed economica, sentita come luogo di emarginazione per chi vi risiede: concezione, questa, che mette bene in evidenza una prospettiva centralizzante nel percepire la comunità statale, per cui l'orizzonte di essa si amplia progressivamente a partire dalla *κοινὴ ἔστία* attraverso l'*ἀγορὰ*, l'*ἄστυ*, la *χώρα*, fino a giungere appunto all'*ἔσχατιά*.

Assai ben tratteggiata, nella sua complessa realtà ricca di risvolti giuridici, mi sembra la problematica connessa con le esigenze di visibilità e di pubblicità del confine, che concorrono a fare di quest'ultimo uno strumento legale. A queste esigenze sono collegati sia l'uso di diversi segni di confine, naturali ed artificiali, sia la pratica - forse intimamente connessa con la procedura di limitazione - di esporre nei templi panellenici la documentazione relativa alle vertenze confinarie: pratica attraverso la quale la determinazione di un confine superava la portata locale, proponendosi come fatto di interesse collettivo. Nell'analisi della procedura di delimitazione, che si presenta particolarmente solenne e complessa dal momento in cui il confine viene definito (in seguito ad uno scontro armato o, sempre più frequentemente, in seguito ad un arbitrato) a quello in cui la sentenza emessa dai *δικασταὶ* o *γαδοῖκαι* viene

materialmente trasferita sul terreno da una commissione di ὀπιστάι, colpisce l'assenza di un rapporto diretto con la sfera religiosa. Manca infatti ogni collegamento con sacrifici o cerimonie religiose, in singolare contrasto sia con la presenza frequente di templi, altari o comunque elementi di carattere religioso-sacrale lungo la linea del confine, sia con la "sacralità" dell'ὄρος, sacralità che peraltro, nonostante diverse testimonianze parlino in suo favore, non sempre appare chiaramente riflessa nella prassi di comportamento.

I casi particolari da cui l'A. trae le sue considerazioni di carattere generale sono raccolte, classificate e vagliate nei successivi capitoli, dedicati alla casistica relativa al confine lineare (cap. IV) e alle zone di frontiera (cap. V); opportunamente analizzati con taglio monografico sono due esempi particolarmente ben conosciuti anche dal punto di vista dello sviluppo diacronico, e cioè il confine fra Attica, Beozia e Megaride (cap. VI), caratterizzato da una permanente instabilità nonostante ripetuti tentativi di risoluzione (qualche elemento aggiuntivo rispetto a quanto riportato in questa sede si può trovare ora nei contributi, dedicati rispettivamente alla zona di Eleutere e a quella di Oropo, di L. Prandi e di C. Bearzot, già pubblicati nel citato volume *Il confine nel mondo classico...*, 50-79 e 80-99, o in corso di stampa negli Atti dell'"Internationales Böotien-Kolloquium zu Ehren von Prof. S. Lauffer", München 13-17 Juni 1986), e i confini della Laconia (cap. VII), ridefiniti in epoche diverse attraverso una serie di interventi esterni (da parte, per esempio, di Filippo II o di Roma) che si configurano come vere e proprie forme di intervento politico nelle vicende peloponnesiache. Sono naturalmente proprio questi casi, meglio noti e meglio inquadrabili in un contesto preciso e bene comprensibile, a rivestire maggior interesse storico e a consentire le conclusioni più solidamente fondate.

Sulla base di questa ricca documentazione l'A. espone infine, nel cap. VIII, una serie di considerazioni conclusive sulle diverse funzioni - legale e politica, economica, militare - assolute dalla frontiera. Particolarmente innovativa e ricca di interesse mi sembra la ricostruzione relativa all'aspetto militare.

L'A. nota infatti come la difesa di queste zone assuma un carattere del tutto peculiare: il pattugliamento, affidato prima ai περίπολοι, corpo costituito da non cittadini, e più tardi agli efebi, mai comunque a formazioni regolari, si configurava come una forma di controllo e di sorveglianza non tanto del confine come limite della sovranità territoriale dello stato, quanto dell'intera zona come area di attività economiche alternative; analogamente, le fortezze e le torri di guardia che si sviluppano lungo la frontiera nascono come semplici postazioni contro il brigantaggio. La frontiera, pertanto, viene difesa non tanto per evitare un'invasione militare nemica, ma più semplicemente perchè la zona confinaria è più esposta al pericolo di subire devastazioni. L'idea di frontiera militare come risposta ad esigenze di difesa e di strategia non sembra presente, per diversi motivi: prima di tutto perchè manca, diversamente che in altre epoche ed esperienze storiche, la prassi di anettere il territorio del vinto. In secondo luogo, bisogna osservare che il conflitto di frontiera è considerato sempre qualcosa di molto diverso dalla guerra in senso ampio: circoscritta nello spazio e circostanziata nelle motivazioni, una contesa confinaria ha per lo più portata locale, così come in genere l'occupazione di un distretto marginale non viene affatto percepita come un'invasione armata del territorio. Il fulcro del sistema difensivo della *polis* è infatti l'ἄστυ, che, non casualmente, è la parte del territorio statale difesa da mura. Su questo punto mi sembra che l'A. abbia contribuito in modo particolare, con un quadro interpretativo coerente ed assai convin-

cente, ad individuare e a sottolineare gli aspetti peculiari dell'atteggiamento greco, sgombrando il campo da quelle incomprensioni e da quei fraintendimenti che infondate analogie con l'esperienza moderna potrebbero generare.

È quasi superfluo ribadire, in sede di conclusione, come il contributo della Daverio Rocchi si riveli prezioso sia a livello di raccolta di materiale, sia a livello di sistematizzazione della problematica: problematica spesso complessa e sfuggente per quelle caratteristiche di instabilità politica, mobilità strategica, diversificazione economica della frontiera, qui così attentamente sottolineate. Della realtà del tutto peculiare del confine greco - una realtà che si impone progressivamente fino ad esprimere, nelle età più tarde, un attaccamento alla dimensione territoriale che si rivela come forma di conservazione della propria identità - la Daverio Rocchi ci propone un quadro esauriente, ben documentato, sicuro nelle conclusioni e pertanto (nonostante il linguaggio non sempre perspicuo) destinato a costituire un punto di riferimento su questa complessa materia.

Cinzia Bearzot

PETER BURIAN (Ed.), *Directions in Euripidean criticism. A collection of essays*, Durham, Duke University Press, 1985, pp. 237.

L'origine prima di questo volume miscelaneo è un convegno su Euripide tenuto, nel 1977, alla Duke University; ma gli studi che qui leggiamo sono basati solo in parte sui *papers* presentati in quell'occasione, e in qualche caso li sostituiscono *in toto*. Va subito detto che essi riflettono molto bene la vitalità e il livello della critica letteraria americana in ambito classico.

L'apertura è affidata a Bernard Knox, che traccia un suggestivo profilo di Euripide e della sua personalità artistica (*Euripides: the poet as a prophet*, pp. 1-12), certo quanto di meglio si possa dire nell'arco di poche pagine. Può non persuadere del tutto l'accentuazione della dimensione 'profetica' del poeta: ma, ammesso che si tratti di forzatura, non è tale da infirmare la validità di un sensibilissimo ritratto, di Euripide come della società e del mondo che egli seppe indagare e 'disvelare' ai suoi sconcertati contemporanei.

Al *Reso*, con qualche nostra sorpresa, è dedicato il contributo di Anne Pippin Burnett («*Rhesus*»: *are smiles allowed?*, pp. 13-51). La sorpresa è lecita - diciamo in un volume in cui si dovrebbe discutere su ciò che è sicuramente euripideo, ma la provocazione della Burnett ha un senso: è motivata dalla volontà di privilegiare l'analisi del dramma come opera d'arte e opera teatrale, rispetto al tradizionale e preliminare accertamento della sua autenticità. In questa direzione, cioè dell'analisi strutturale e scenica, tematica e ideologica, l'autrice ci guida in un approfondito apprezzamento delle novità, peculiarità e contraddizioni dell'opera, con speciale attenzione per gli aspetti 'comici', derisori e - si dimostra - intenzionalmente spiazzanti, fino all'assurdo: le sue osservazioni dovranno essere meditate dagli studiosi del dramma attico in generale e dello stesso Euripide. Non convince, invece, la Burnett quando alla fine utilizza tale analisi per rivendicare la contestata autenticità del

Reso: che sarebbe stato composto da Euripide - si sostiene sulla base di svariati elementi - negli anni quaranta o cinquanta del V secolo. Credo che solo un dettagliato esame linguistico e stilistico potrebbe confortare una simile conclusione.

Lo spazio più ampio nel volume è occupato da uno studio di Froma I. Zeitlin (*The power of Aphrodite: Eros and the boundaries of the self in the «Hippolytus»*, pp. 52-111). Molto denso e di lettura non sempre agevole, si caratterizza come un approccio all'*Ippolito* di taglio psico-antropologico, in cui sono particolarmente forti le suggestioni della cultura francese. Il rifiuto dell'eros da parte di Ippolito è in sostanza il rifiuto dell'Altro da parte dell'io; la risposta a questa sfida vede dispiegarsi, nel corso dell'azione drammatica, l'irresistibile potere di Afrodite, che agisce sulla struttura dell'io e lo mette anche suo malgrado in relazione con gli altri. Il lavoro presenta quindi spunti interessanti in questa prospettiva di ricerca: disturba, a mio parere, proprio un eccesso di sottigliezza, che finisce per togliere rilievo alle originali osservazioni dell'autrice.

Verte sull'*Ecuba* il successivo intervento di Kenneth J. Reckford (*Concepts of demoralization in the «Hecuba»*, pp. 112-28), che esamina e discute con finezza alcune affermazioni della protagonista (vv. 592-602, 798-805, 814-20, 866-69), rilevando in particolare il divario che si apre - nella supplica ad Agamennone - tra i valori tradizionali, a cui strumentalmente ci si appella, e lo scetticismo radicale fatto proprio dalla sventurata Ecuba. L'impulso alla vendetta è tutto ciò che può rimanere in un mondo senza più moralità e giustizia; un mondo senza senso, che suscita terrore più che pietà.

Al curatore dell'opera in esame, Peter Burian, si deve un eccellente contributo sulle *Supplici* (*Logos and pathos: the politics of the «Suppliant women»*, pp. 129-55), che reimposta il noto tema della politica in questa tragedia nel quadro di riferimento della struttura drammatica, come la politica di questa tragedia, rifiutando quindi l'attraente - e per lo più deludente - caccia alle allusioni, spesso attuata dagli interpreti. Una serrata analisi, che assume come punto di partenza la dialettica di due *Kosmoi* contrastanti, quello dell'emozione e quello dell'intelletto, mostra tutti i limiti della tradizionale definizione del dramma come 'dramma patriottico'. La visione euripidea era appunto più 'dialettica' e complessa, tutt'altro che riassumibile - anche in questo caso - nei termini di un'ottimistica esaltazione, come di un contrapposto intento satirico o ironico.

Il saggio finale di Charles Segal (*«The Bacchae» as metatragedy*, pp. 156-73) costituisce una versione modificata di un capitolo (VII: 'Metatragedy: art, illusion, imitation') del suo precedente volume *Dionysiac poetics and Euripides' «Bacchae»*, Princeton 1982. L'autore vi illustra, col consueto acume e simpatetica eloquenza, l'intreccio suggestivo di paradossi, simboli, inversioni e polarità che presenta l'azione drammatica delle *Baccanti*: un'azione che vede tra i personaggi centrali lo stesso dio del teatro, doppiamente mascherato, nel suo teatro. La tragedia come forma d'arte sembra in fondo operare come il rito dionisiaco, insieme producendo piacere e dolore: illusione e inganno da cui gorgianamente è più saggio lasciarsi ingannare. La scrittura di Segal ha un indubbio fascino e - dottamente dionisiaca - cattura anche laddove può insorgere la diffidenza di qualche lettore tradizionalista.

Al complesso di note che attengono agli studi citati, fa seguito un'utile 'Selected bibliography of Euripidean criticism since world war II' (pp. 227-36).

Il volume, come si sarà constatato, è ricco di stimoli e contiene molti spunti degni di ulteriore discussione. Che sia limitato solo a una parte della produzione

euripidea, non è ovviamente una colpa, nè rientrava nelle finalità dell'opera. Se l'intento era quello di verificare sul campo un arco di posizioni critiche sulla personalità e la drammaturgia del poeta, esso è stato lodevolmente assolto: le 'direzioni', di cui parla il titolo, convergono almeno nel rispetto sensibile e nel caldo apprezzamento di una forma artistica che ancora oggi seduce e inquieta.

Vinicio Tammaro

PIERRE GRIMAL, *Cicerone*, tr. it., Garzanti, Milano 1987, pp. 436, L. 30.000.

L'infaticabile patriarca dei latinisti francesi ha dedicato un nuovo lavoro proprio al prosatore più rappresentativo della classicità latina, e dopo un solo anno Garzanti lo presenta ai lettori italiani. C'è davvero da rallegrarsi di questa inconsueta fortuna toccata ai nostri studi.

Il lettore di questo libro resta un attimo incerto sul tipo di destinatario cui il Grimal intende rivolgersi. La bibliografia riportata in fondo al volume comprende diciotto titoli considerati fondamentali, e rinvia per il resto al *Guide de l'étudiant latiniste*, dello stesso Grimal, datato 1971 (ne esiste una traduzione italiana, del 1975, che sarebbe stato opportuno richiamare). Siccome nell'elenco che qui troviamo (e che non comprende, sia detto di passaggio, *The Roman Revolution* di Syme, noto peraltro al *Guide*) solo tre titoli sono posteriori a questa data, si può concludere che dei circa duemila items che la "Année Philologique" ha registrato dal 1971 al 1986 ben poco, secondo l'illustre Autore, può interessare i lettori del suo libro: non sappiamo se per scarsa considerazione di quella produzione scientifica o dei destinatari. È vero peraltro che già un recensore ben altrimenti autorevole, in "Orpheus" 9, 1988, 173 s., ha rilevato il disdegno progressivo del G. nei confronti della bibliografia: questa potrebbe essere forse la spiegazione.

La lettura del saggio conferma questa impressione. Il G. procede da gran signore delle lettere, esponendo le testimonianze antiche nella sua prosa equilibrata e sapiente, di cui la traduzione, pur frettolosa, serba l'eco, in una sorta di colloquio diretto con l'antichità, cui lo autorizza una vastissima esperienza dei testi e degli avvenimenti. L'interesse prevalente per l'uomo Cicerone porta il G. ad escludere dalla sua metodologia tutto quel dominio di studi specificamente linguistici per cui la scuola francese è stata maestra al mondo, né possiamo d'altronde riscontrare alcuna propensione per le ricerche di storia materiale e di storia delle idee, con le quali altri studiosi della stessa nazione hanno rifondato la metodologia delle scienze storiche. Ognuno è fedele a se stesso: Grimal è piuttosto un *homme de lettres*, prosecutore in questi nostri tardi anni della tradizione umanistica, e si inserisce in questa linea culturale con assoluta naturalezza, almeno apparente. Nel suo argomentare ritroviamo la "sprezzatura", in cui il Castiglione poneva il pregio delle buone scritture. In questa linea culturale è possibile rendersi conto di come mai l'Autore proponga al suo pubblico, che il recensore fatica ad individuare, un Cicerone che risponde abbastanza da presso all'immagine ideale che l'oratore accarezzava di sé, sia per quanto riguarda le scelte politiche sia per quelle spirituali. Il Cicerone di Gri-

mal riflette con buona approssimazione l'incarnazione delle virtù che il Cicerone di Arpino riteneva dovessero essere proprie di un personaggio eminente nella vita politica e culturale di una *res publica*.

Di fronte alle leggende biografiche ed alle ipotesi ricostruttive di avvenimenti o di situazioni, l'A. si comporta ancora una volta soprattutto da narratore accorto: senza necessariamente accreditarle più di quanto sia possibile nei confronti di racconti inaccertabili, egli vi coglie e ne riproduce quell'aura che può servirgli a rendere più ricco ed attraente il quadro della personalità del suo autore e dell'ambiente in cui si è formato ed ha operato. Così apprendiamo che «Plutarco [...] ci fa sapere che sua madre lo partorì senza dolore» (p. 28), e che «si diceva anche che la sua nutrice avesse avuto l'apparizione di un fantasma che le predisse che il bambino che aveva al seno avrebbe reso grandi servigi ai Romani». La conclusione del G. è esemplare: «naturalmente può trattarsi semplicemente di leggende createci molto più tardi; ma può essere anche l'espressione della grande impressione che C. seppe suscitare fin dall'inizio». In realtà è evidente che noi non sappiamo nulla, se non che la tendenziosità dei biografi antichi suscita, in questo caso come in cento altri, un alone di eccezionalità intorno al grande personaggio. Grimal lo sa meglio di tutti, ma gioca sapientemente a ricreare intorno al suo personaggio quest'aria di leggenda, analoga a quella che Plutarco aveva fatto intorno al suo. H. Funke, nella "Stuttgarter Zeitung" del 19.9.1987, a proposito della biografia di Virgilio, ha delineato con efficacia questo modo del G. di fare storia.

Man mano che si procede dall'infanzia, luogo deputato dalle strutture narrative per il *teratodes*, verso la maturità della vita dell'oratore, lo spazio per le leggende viene ridotto, o respinto ai margini: così «si dice che Lucullo abbia piantato sulle rovine di Amiso, così come Scipione Emiliano su quelle di Cartagine» (p. 110), ma non viene meno l'intensa partecipazione simpatetica agli ideali del personaggio. È un discorso sempre informato, gradevole, argomentato con sapienza, che ci spiega l'appoggio offerto a Catilina nel 65 con l'intenzione di sforzarsi in ogni modo per sopire le discordie che agitavano la vita pubblica (p. 123), spiega che il consolato di Cicerone «tradurrà in realtà questa volontà di salvaguardare, con la pace, la continuità e la 'maestà' di Roma» (p. 127); particolarmente efficace quando, alla vigilia dello scontro tra Cesare e Pompeo, afferma che in quel momento Cicerone «è perfettamente consapevole di costituire un partito da solo, quello dei *boni*», definendo quindi questo concetto con i termini dello stesso Cicerone, come «gli uomini che antepongono a tutto l'interesse dello Stato, che non hanno altra preoccupazione che la legalità, che non fomentano antichi odi come i partigiani di Pompeo, o che cercano di ricostruirsi patrimoni dilapidati in lusso e ricerca di piacere, come hanno fatto gli uomini di Cesare. L'«uomo del bene» il *bonus* non si abbandona ad alcuni [errore, suppongo tipografico, per 'alcuno'] di questi eccessi e conta unicamente su se stesso» (p. 275).

Nei momenti di tensione il meraviglioso fa nuovamente la sua apparizione: quando si fa avanti l'erede di Cesare, che avrebbe deciso del destino del vecchio oratore, come di quello dell'impero romano, l'A. riferisce da Plutarco il sogno straordinario che Cicerone avrebbe fatto, e che designava il giovanetto, per bocca della statua parlante di Giove, alla sua funzione di futuro dominatore. «Questo sogno di Cicerone [...] deve avere fondamento di verità, perchè esistono altre leggende, tutte impennate sulle rivelazioni oniriche del destino di Ottaviano, facilmente reperibili presso vari storici» (p. 367).

Sono molti i passi di questo tenore, ma non si può privare il lettore del piacere della lettura distesa di un testo così significativo. Qualcuno potrebbe pensare che si tratti di agiografia: avrebbe torto. È piuttosto la storia concepita come *opus oratorium maxime*, un indirizzo che qualcuno riterrà non troppo *à la page*, ma che certo vanta, quanto pochi altri, una illustre ascendenza.

Vittorio Citti

G.F. PASINI, *Dossier sulla critica delle fonti (1896-1909)*, Pàtron Editore (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino 28), Bologna 1988, pp. 183, L. 20.000.

È certo opportuna l'idea di riunire, a quasi un secolo di distanza e in un momento in cui la riflessione intertestuale è al centro del dibattito critico, la documentazione relativa alla polemica che coinvolse i maggiori letterati italiani sul problema delle fonti.

Il volume si apre con una stimolante introduzione (pp. 7-30) nella quale Pasini ricostruisce la storia del problema, anche nelle ragioni storico-critiche del dibattito ottocentesco, giungendo poi a delineare il cammino che - attraverso la fondamentale tappa dell'*Arte Allusiva* di Pasquali - ha condotto la ricerca italiana, oramai ben aperta alle suggestioni straniere, verso l'attuale interesse ai temi intertestuali.

Segue l'antologia (pp. 31 ss.), che raccoglie i testi in ordine cronologico, preceduti da una breve scheda: la lista si apre con l'attacco di Thovez contro i "plagi" dannunziani (1896), e prosegue con altri scritti di Rajna, Cesareo, Croce, Thovez, De Lollis, Parodi, Pistelli, Pascoli, fino alla pacata ma definitiva presa di posizione di Croce, su cui il vivace dibattito si chiuse (1909).

La lettura in sequenza dei diversi interventi, per chi abbia in mente lo status attuale della questione, non può che accertare che i termini del dibattito sono - né poteva esser diversamente - profondamente cambiati, e non solo per il fatto che la passata discussione s'è trasformata in ciò che Pasini argutamente chiama *unanimità intertestuale*: pure ancora grande è l'interesse di quegli'interventi in cui, passata in second'ordine la vis polemica contingente, viene tentata una approfondita definizione teorica dei rapporti tra "fonti" e originali (e in questo senso s'impongono senz'altro le pagine crociane). Il lettore viene messo quasi sempre in condizione di comprendere con precisione lo svolgersi del dibattito, grazie alle note esplicative e ai rinvii (che però provocano qualche ripetizione tra l'introduzione generale e le premesse ai singoli passi): pure si desidererebbe ancora un breve cenno sopra "l'inchiesta aperta del *Capitan Cortese*", cui accennava Thovez in un suo intervento (p. 57).

Di composizione gradevole, e prezzo contenuto, il volume appare complessivamente corretto: oltre a alcuni refusi minori (a p. 11 *Arioso* per *Ariosto*; a p. 26 n. 11 si legga Janovič; a p. 29 *simpliciter*; a p. 49 testo; a p. 68, nella citazione dalla *Candia*, fà) si segnala che a p. 72 sembra esser 'saltata' la lettera sulla *Gazzetta Letteraria* di cui Thovez va discutendo.

Carlo Franco

BERNHARD ZIMMERMANN, *Die Griechische Tragödie*, Artemis Einführungen 29, Artemis Verlag, München und Zürich 1986, pp.148.

Un pubblico colto, ma non specialistico, può esser messo a contatto con la realtà culturale e letteraria della tragedia attica attraverso strumenti che, sulla base di solidi apporti filologici, sappiano illustrare i complessi problemi del teatro antico in modo

chiaro e comunicativo, e insieme sollecitare una fruizione consapevole di testi pur così lontani. Le essenziali pagine di questa Introduzione al teatro greco di Zimmermann rappresentano in questo senso un esempio particolarmente felice, in quanto finemente equilibrate tra le esigenze della sintesi e quelle della critica: pur nella doverosa brevità del discorso il lettore può infatti percepire viva la presenza di numerosi problemi critici e interpretativi, ed evita l'idea, così facile a ricavarci dalle "introduzioni a...", che tutto sia già chiarito, definito, classificato, pronto a una fruizione veloce, che non accetta le sfumature e i dubbi.

Quattro sono le sezioni principali del libro, seguite da un essenziale avviamento bibliografico e dal quadro di alcune tra le più diffuse genealogie mitiche. La prima parte, che funge da introduzione generale al teatro greco (pp. 7-31), esamina tradizione e fortuna dei testi teatrali antichi, passando poi allo svolgimento degli agoni teatrali, quindi alle caratteristiche strutturali e morfologiche della tragedia nel quinto secolo. Da segnalare, per la loro equilibrata chiarezza, le pagine dedicate al rapporto tra la polis e il suo teatro nonché quelle, improntate a un cauto "evoluzionismo", sulla funzione scenica e poetica del coro.

Le sezioni rimanenti son dedicate rispettivamente a ciascuno dei tre grandi tragici: di ognuno vien dato uno schizzo biografico, cui segue l'analisi e l'inquadramento cronologico della produzione conservata, con riassunti e spunti di interpretazione.

Del capitolo eschileo (pp. 32-62), dove compare uno spunto di "critica letteraria" ripreso dalle *Rane* aristofanee (p. 33, e v. anche p.97 per Euripide), risalta la negata autenticità del *Prometeo* (pp. 34-35). Particolare rilievo vien dato, oltre ai grandi temi etico-religiosi, alla forte struttura drammaturgica delle tragedie nonché, significativamente, al rapporto comunicativo con il pubblico. Meditata la sezione sulla politicità di Eschilo (pp. 59-62), intesa più come intenso appello civico-unitario, che come sostegno politico-partitico.

Tra le opere di Sofocle (pp. 63-93) alcune sono analizzate singolarmente (*Elettra*, *Filottete*), altre raggruppate per accostamenti tematici, sull'eroe e il suo mondo (*Aiace*, *Trachinie*, *Antigone*) o sulla figura di Edipo (*Edipo Re*, *Edipo Coloneo*). Ne emerge, in particolare nella lucida conclusione (pp. 92-93), che riprende classiche riflessioni di Reinhardt, la centralità dell'uomo nella riflessione sofoclea: attraverso pensiero e azioni l'individuo tenta di riscattare il proprio destino dalla via obbligata e spesso incomprensibile a cui la divinità l'ha indirizzato.

Anche per Euripide (pp. 94-138) le tragedie sono studiate per caratteristiche tematico-strutturali: le tragedie sulla donna (*Alceste*, *Medea*, *Ippolito*), la crisi dell'eroe (*Eraclio Furioso*), l'imborghesimento del mito (*Elettra*), il capovolgimento dei valori (*Fenicie*, *Oreste*, *Ifigenia in Aulide*), la guerra (*Ecuba*, *Troiane*), Atene (*Supplici*, *Eraclidi*, *Andromaca*), il tragicomico (*Ifigenia Taurica*, *Ione*, *Elena*), il mistero (*Baccanti*). All'interno di esegesi sempre attente alle diverse caratteristiche dei testi, opportunamente sottolineati sono i contatti, frequenti in Euripide, con la realtà sociale e politica contemporanea: esemplare così l'inquadramento di *Oreste*, riscattato dal banalizzante cliché di tragedia a intreccio, e restituito, attraverso segnalate spie testuali, a problematiche ben complesse (pp. 117-20). Per l'interpretazione delle tragedie "a lieto fine" Zimmermann si richiama alla *Palintonos Harmonia*, ossia lo straniante effetto dell'incontro-scontro a livello di tragedia tra elementi giocosi e sfondo drammatico, studiato recentemente da B. Seidensticker (*P.H.*, Göttingen 1982): ne risalta vivacemente la caratteristica dei drammi "a effetto", tra spunti in-

novativi e tratti di esotismo (pp. 125-31).

Costantemente tenuto presente, anche per Euripide, e sempre valutato nella sua portata, è il riferimento al pubblico: così sul pensiero religioso euripideo si mostra (pp. 130-31) come le diverse posizioni di spettatori diversi potrebbero condurre a ricezioni opposte della medesima espressione del personaggio. Il che vale naturalmente anche per le controverse *Baccanti*, la cui analisi conclude il volume.

Si tratta in definitiva di un'opera che, nel quadro della sua destinazione, fornisce un'immagine significativamente variata e stimolante del mondo della tragedia attica, attenta alle classiche acquisizioni della filologia ma talora anche (più cautamente) a nuove tipologie d'analisi. Per quanto non può esser approfondito nel testo il lettore è rinviato agli orientamenti bibliografici finali: nei quali spiace la mancata menzione - seppur spiegabile, vista la destinazione in ambito germanofono - di opere francesi (e italiane) imprescindibili per la comprensione dello status attuale della ricerca sulla tragedia, e per una fruizione veramente aggiornata.

Carlo Franco

JOHN HERINGTON, *Aeschylus*, "Hermes Books", Yale University Press, New Haven and London 1986, pp. X-192 in 8°, s.i.p.

Questa collezione degli "Hermes Books" è nata con il proposito di creare libri leggibili da persone colte al di fuori della cerchia dei filologi classici di professione, sul tipo di quelli che scrissero un tempo maestri come Jebb e Murray. Herington è persona capace di confezionare un prodotto di questo genere: ellenista rispettabile, si è occupato di Eschilo, tra l'altro, in un libro del 1970, che concludeva una serie di ricerche puntuali pubblicate in diverse sedi, *The Author of the «Prometheus Bound»*, notevole per completezza di informazione e equilibrio di ragionamento, concludendo la sua rassegna della documentazione e della critica col mantenere l'attribuzione tradizionale del *PV* ad Eschilo, una conclusione che sottoscriveremmo anche oggi, nonostante gli autorevoli lavori intervenuti in seguito, che hanno orientato altrimenti la dottrina comunemente accolta. Fa piacere notare che Herington esprime la stessa opinione anche in questo lavoro.

Esso si divide in due sezioni: la prima, *Background to Aeschylus' Work*, si divide in tre capitoli, *The World-Vision*, *The Poet in His Time*, *The Poet in His Theater*, ed è un panorama articolato del mondo religioso, della situazione politica e delle convenzioni teatrali nel cui ambito il teatro di Eschilo fu concepito e realizzato. Herington adempie il suo compito espositivo con esattezza, ma non senza originalità: specialmente nel primo capitolo la sua ricreazione della complessa realtà religiosa che anima il mondo naturale si legge con molto interesse. La seconda illustra efficacemente la figura del poeta democratico sullo sfondo degli avvenimenti che vanno dalle guerre persiane alla riforma di Efialte, mentre la terza è una precisa messa a punto delle convenzioni e della prassi scenica del V secolo.

L'esposizione dell'opera di Eschilo inizia con alcune pagine dedicate ai frammenti, in cui sottolinea l'efficacia della dizione eschilea, intensa ed evidente anche

in porzioni di testo assai ridotte, fino a condensare una visione in una parola. Segue una breve esposizione del tema di ognuna delle sette tragedie conservate, preceduta da alcune considerazioni generali sullo sviluppo del pensiero del poeta, da una visione bloccata dell'universo, in cui la punizione della colpa commessa avviene per una legge assoluta ed inevitabile (*Persiani, Sette*), alla riflessione più matura di un gruppo di tragedie seguenti, le *Supplici, l'Oresteia, il Prometeo*, che, conservando il primato della legge morale, delineano uno sviluppo della struttura dell'universo dalla discordia all'armonia. Le analisi delle tragedie sono così riunite in due capitoli conclusivi, *The Ancient Universe* per le due tragedie più antiche, e *No-Man's Land of Dark and Light* per le altre. Si tratta di prospettive rapide ma puntuali sulla tematica delle singole tragedie, destinate a guidare un lettore che nello stesso tempo leggerà i testi per la prima volta. Alcune osservazioni sulla tecnica teatrale scoprono l'uomo che ha larga familiarità con i testi; la presumibile destinazione a un lettore di traduzioni ha sconsigliato di soffermarsi sui fenomeni linguistici.

Il libro è concluso da un essenziale *Bibliographical Survey* (il rinvio all'ed. Mette dei fr. è conseguenza del lavoro di elaborazione, che non è riuscito a recepire la nuova edizione di Radt), tavola cronologica e note; un lavoro di alta professionalità nella sua scelta divulgativa.

Vittorio Citti

KARL BUCHNER, *Virgilio, il poeta dei Romani*, Edizione italiana a c. di M. Bonaria, seconda edizione a c. di E. Riganti, "Biblioteca di studi classici", Paideia, Brescia 1986, pp. 620, L. 65.000.

La scelta della casa editrice Paideia di mettere a disposizione dei lettori italiani alcune voci della Pauly-Wissowa ha messo in circolazione il Plutarco dello Ziegler e il Posidonio di Reinhardt, che si allineano in una serie che conta manuali di prestigio, come *La tragedia greca* di Pohlenz, il *Tacito* e il *Sallustio* di Syme. Esaurita da tempo la prima edizione del *Virgilio*, l'editore ha scelto, per ovviare a certi inconvenienti di quella traduzione, una via radicale, affidando ad altri l'incarico di tradurre ex novo il grosso volume: non è dubbio che la nuova traduttrice ha svolto onorevolmente il suo compito. Questa edizione conserva l'organizzazione che al libro aveva dato Bonaria, trasferendo in nota tutti quei dettagli che rendevano meno agevole il discorso del testo originale, ma ha soppresso la bibliografia aggiunta alla prima edizione italiana, «tanti ormai sono gli aggiornamenti bibliografici su cui ogni studioso può aggiornarsi adeguatamente». Restano invece, opportunamente, gli aggiornamenti che il primo curatore aveva aggiunto in nota tra parentesi quadre. In questo modo il *Virgilio* di Büchner viene presentato in una forma più corretta e più fedele.

Sorprende, in un lavoro così ben curato, ritrovare una svista tipografica dell'originale, conservata nonostante la mancanza di senso che produce: ἄδδ μέλος, καὶ Πᾶνα τὸν Ἀρκάδα, κτλ. per ναὶ Πᾶνα (Meleag. AP 5.139.1). L'errore si legge ancora alla p. 319; è strano che tanti traduttori e revisori non si siano chiesti che cosa

volevano dire quelle parole greche, e le abbiano riprodotte. Sarebbe troppo pretendere che un traduttore controlli le citazioni dell'originale, soprattutto quando si tratta della Pauly-Wissowa, ma forse potrebbe farlo dove il testo non dà senso.

Naturalmente si tratta di un dettaglio minimo, che non inficia certo la validità di un lavoro degno della massima considerazione, che mette a disposizione del pubblico italiano uno strumento prezioso.

Vittorio Citti

FLAVIO FILOSTRATO, *Vite dei sofisti*, a c. di Guerrino F. Brussich, Sellerio, Palermo 1987, pp. 166, L. 15.000.

Le *Vite dei sofisti* di Flavio Filostrato, un saggista vissuto tra gli ultimi anni del II sec. d.C. e la metà del terzo, costituiscono un importante documento della tradizione dossografica. I due libri di cui consta l'opera sono dedicati rispettivamente alla sofistica antica (termine assai comprensivo entro il quale Filostrato fa rientrare anche molti oratori, come Eschine e Isocrate) ed alla neosofistica, e costituiscono per la prima parte una rielaborazione di notizie ricavate da Platone e Senofonte, ed altresì da Plutarco, dalla *Vita dei dieci oratori* e da una indeterminata tradizione dossografica, mentre per la seconda sofistica l'autore disponeva di informazioni dirette, in modo che, come osserva Brussich, i suoi saggi costituiscono «una documentazione originale e unica su tutta la seconda sofistica». Filostrato indubbiamente si muoveva con molta sicurezza nella letteratura filosofica greca, come dimostrano le molte citazioni dai dialoghi platonici, e la sua lettura è indubbiamente gradevole, anche se l'informazione che ci trasmette è costituita da aneddoti piuttosto che teorie. Guerrino Brussich ha riesaminato attentamente questi testi, li ha tradotti in forma limpida e consapevole, premettendo una introduzione essenziale sulla persona di Filostrato e sui caratteri dell'opera sua. L'apparato di note è ricco e diligente, in modo da fornire l'informazione necessaria a chiarire i molti problemi, anche testuali, che le *Vite* ci pongono.

Vittorio Citti