LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

22.2004

ADOLF M. HAKKERT EDITORE

Illustri ospiti, cari colleghi, signore e signori,

è forse inconsueto che il saluto del rettore avvenga a metà dei lavori anziché all'inizio, ma questa modifica della prassi tradizionale consegue alle scelte di apertura internazionale di questo ateneo. Ieri l'Università di Trento ha dedicato una giornata di studio a "L'alta formazione nelle politiche italiane di cooperazione internazionale", in collaborazione con la Provincia autonoma di Trento e con la presenza del presidente della Conferenza dei rettori delle università italiane. Oggi sono qui per portare il saluto a un colloquio internazionale di una disciplina altamente specialistica e indubbiamente qualificante del settore antichistico della Facoltà di Lettere. La direzione di lavoro è la medesima, anche se lo spettro di apertura è naturalmente differente.

È naturale che la ricerca scientifica proceda in un'ottica internazionale, ma la scelta di base dell'Università di Trento è di accentuare questa apertura anche sul piano della didattica, come abbiamo fatto con la doppia laurea con l'Università di Dresda, con i rapporti di scambio con la Columbia University e con la Conferenza francese dei rettori, quest'ultima mediante lo strumento di contatto dell'Università italo-francese; analogamente Trento ha impegnato una buona parte delle sue risorse nell'organizzazione dei dottorati di ricerca internazionali. Anche filologia classica ha un dottorato internazionale, consorziato all'estero con l'Università di Lille III, e questo colloquio ha una funzione precisa, oltre che naturalmente in ordine alla ricerca, anche nel quadro delle attività formative di quel dottorato. Del resto questa disciplina, dal Rinascimento ad oggi, si è sempre sviluppata in un dialogo continuo tra diverse scuole nazionali, attraverso periodi in cui la ricerca ha avuto punti di forza prevalente in singole nazioni d'Europa, dall'Italia alla Francia, dall'Olanda all'Inghilterra, alla Germania. Gli studi filologici in Italia, che dopo i fasti del Rinascimento avevano attraversato un momento meno felice nel corso dei secoli XVIII e XIX, sono tornati in onore grazie all'opera dei maestri che hanno introdotto i metodi di indagine e i risultati della ricerca raggiunti soprattutto dalla scuola tedesca nel corso dell'Ottocento e degli inizi del Novecento, Girolamo Vitelli e Giorgio Pasquali: per merito loro, e di quelli che ne hanno proseguito l'impulso, la scienza filologica italiana è oggi in grado di proporre al mondo i risultati delle proprie indagini, e l'italiano è lingua correntemente usata nei colloqui internazionali della disciplina.

Il vostro colloquio è stato dedicato in particolare ai problemi metrici di uno dei maggiori tragici greci: la metrica è certo un settore specialistico nell'ambito di una disciplina specialistica, ma non per questo argomento marginale. Gli studi letterari dedicano da vario tempo speciale attenzione alla comunicazione e la metrica è un elemento fondamentale della fase performativa della comunicazione stessa. Nessuno

può capire la natura della lirica italiana del Trecento senza rendersi conto dei sistemi metrici, talvolta assai sofisticati, con i quali quei poeti hanno recepito la lezione dei maestri provenzali, dal sonetto alla canzone alla sesta rima. Quindi, se anche le scelte dibattute nel colloquio costituiscono materia di alta specializzazione, esse comportano una ricaduta di qualche rilievo sugli studi in generale: la metrica era un momento essenziale nel rapporto che si instaurava tra gli intellettuali ateniesi e la comunità in cui operavano, quindi nell'ambito di quella civiltà in cui si radicano le categorie proprie del nostro modo di pensare. La mediazione è forte, ma non per questo possono essere meno significativi i risultati dell'indagine affrontata: perciò l'Università di Trento è lieta di aver accolto i lavori di questo convegno e si augura che le ricerche avviate dagli antichisti trentini proseguano proficuamente nella prospettiva di dibattito internazionale che hanno imboccato.

Massimo Egidi
Rettore

PREMESSA

A un anno e mezzo dal convegno "Metrica ed ecdotica eschilea"[1], rileggendone gli atti , ho l'impressione che le speranze che vi riponevamo nel corso della preparazione e dei lavori non siano andate deluse. Dopo un incontro tenuto a Cagliari nel maggio 1998[2] e uno a Trento nell'ottobre di due anni dopo[3], in questo terzo convegno il gruppo degli antichisti trentini ha proposto al dibattito scientifico internazionale alcuni problemi e implicitamente anche alcune ipotesi di lavoro sul testo di Eschilo, uno dei più ardui e problematici che i Greci ci abbiano tramandato[4].

In questi incontri ripetuti i rappresentanti di alcune grandi scuole filologiche si sono incontrati e hanno illustrato i loro criteri editoriali ed esegetici, e anche noi e alcuni amici che ci sono particolarmente vicini siamo intervenuti nel dialogo, che costituisce un momento importante del lavoro che si compie nel dottorato internazionale costituito in consorzio tra le università di Trento, di Cagliari, di Lille III e ora anche l'EHESS di Parigi. Al servizio di questo dialogo, e in generale del lavoro della comunità scientifica, il nostro gruppo di lavoro sta mettendo a punto, grazie ai fondi concessi dal MIUR e dal Comune di Rovereto, alcuni strumenti che speriamo possano essere di qualche utilità, come la raccolta e la sistemazione delle congetture che sono state avanzate al testo di Eschilo dall'editio princeps ad oggi, e quella dei microfilm dei principali titoli della bibliografia eschilea fino alla fine dell'Ottocento. La prima operazione deve portare, con la collaborazione di Roger Dawe e di un gruppo di nostri allievi, alla pubblicazione del *New Repertory of Conjectures on Aeschylus*, che speriamo di poter portare a termine entro il 2005[5], la seconda potrebbe produrre una *Bibliotheca Aeschylea* on line, realizzata in collaborazione con l'editore Liguori di Napoli, e che fornirà quei titoli con accesso elettronico e mediante print on demand.

Questo convegno propone al dibattito critico, oltre ai problemi di costituzione del testo e di esegesi, anche quelli di metrica. Allo sforzo di storicizzazione che abbiamo proposto con gli incontri precedenti, prospettando una linea di ermeneutica della tradizione a stampa[6] intendiamo ora affiancare i risultati che in analoga direzione sono

1 Trento, 10-12 ottobre 2002.

2 "Il testo di Eschilo e le sue interpretazioni", Cagliari 21-23 maggio 1998; atti in Lexis 17, 1999, 3-150.

3 "Ecdotica ed esegesi eschilea", Trento 5-7 ottobre 2000, atti in Lexis 19, 2001, 1-130.

4 Mentre ci prepariamo a mandare in stampa queste pagine, è in corso la preparazione del successivo "Eschilo e la tragedia: comunicazione, ecdotica, esegesi", Trento e Rovereto, 23-25 settembre 2004.

5 In questo numero della rivista, R. Dawe ed io offriamo uno specimen di questo lavoro, limitato alle cinquecentine; l'edizione complessiva, che dovrà raccogliere anche tutti i materiali dei repertori precedenti e delle loro integrazioni parziali, sarà pubblicata nella serie dei "Lexis Research Tools".

6 Sono debitore di questo termine a Dante Isella, che lo ha usato a proposito delle *Odi* del Parini; lo intendo peraltro non solo in riferimento agli errori che nel corso di questa trasmissione sono stati introdotti per incuria degli stampatori, ma soprattutto alle tendenze che le premesse

stati proposti in questi anni, soprattutto ad opera della scuola di Urbino[7]: per questo la relazione introduttiva al convegno è stata affidata a Bruno Gentili. In questa prospettiva di ricerca e di dibattito sono lieto di rinnovare i ringraziamenti ai colleghi che sono intervenuti in questo convegno e nei precedenti, con le loro comunicazioni e i loro interventi, a coloro che ci hanno incoraggiato e sollecitato con la loro attenzione, nonché agli enti che hanno sostenuto e sostengono i nostri sforzi[8] e ci consentono di presentare in questa sede gli atti del convegno.

Vittorio Citti

metodologiche di editori ed interpreti hanno consapevolmente e inconsapevolmente imposto alla loro opera.

7 Un importante documento di questa riflessione è costituito dal volume *La colometria antica dei testi poetici greci*, a c. di B. Gentili e F. Perusino, Pisa-Roma 1997; oggi una summa importante del lavoro di ricerca in questa direzione è costituito dal manuale di B. Gentili e L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

8 Per la realizzazione del convegno, l'Università di Trento (come a suo tempo quella di Cagliari), la delegazione trentina dell'Associazione italiana di cultura classica e l'editore Liguori, per le nostre ricerche anche il Comune di Rovereto, Assessorati alla cultura e all'istruzione; per la stampa del volume, oltre all'Università di Trento, la Fondazione Carive.

PROBLEMI DI COLOMETRIA: ESCHILO, *PROMETEO* (vv. 526-44; 887-900); *AGAMENNONE* (vv. 104-21)

Se è vero che la filologia è soprattutto una disciplina storica, intendendo per storia non quella politico-diplomatica o economica, ma la storia antropologico-culturale e ora – potremmo dire – la storia culturale *tout court*, il compito precipuo dello storico è precisamente quello di comprendere il sistema culturale di una determinata comunità umana attraverso le sue proprie forme di rappresentazione del mondo con le sue molteplici manifestazioni, siano esse artistiche, filosofiche, civili o religiose, e di analizzarne la genesi, i significati e il divenire. Date queste premesse, non si comprende perché si ritenga tuttora che la dottrina metrica degli antichi sia di scarso valore e di nessuna utilità. Emblematiche in proposito alcune affermazioni categoriche e non dimostrate di Paul Maas, secondo il quale «gli studiosi antichi non tentarono nemmeno di individuare le pause ritmiche [...] mancarono di riconoscere la struttura strofica dell'*Ol.* 5 e dell'*Ol.* 14 [...] molto raramente si trova un'osservazione acuta»[1].

Di qui le ovvie conclusioni per cui ciò che è conservato dell'antica teoria non ci dà se non una classificazione meccanica o una speculazione inutile. La dottrina della metrica greca, dunque, non può essere se non descrittiva ed empirica, e deve servire in primo luogo alla critica del testo. È vero che è molto grande la distanza tra il senso ritmico del verso greco, imposto fondamentalmente dalla metrica quantitativa, e il nostro senso ritmico del verso, connesso con l'accento dinamico e, nel canto, con il ritmo della musica. Ma, proprio a partire da questo postulato, a maggior ragione non possiamo prescindere dalla dottrina antica che non nacque da una pura speculazione fantastica, ma dalla viva prassi della composizione poetica, e fu opera di studiosi che costruirono quel sistema teorico avendo ancora vivo il senso quantitativo e ritmico della lingua e del verso: basti pensare alle fini e puntuali osservazioni fono-stilistiche di Dionigi di Alicarnasso nel suo *De compositione verborum*, senza considerare poi la tradizione delle teorie metrico-ritmiche che, a partire dal V secolo a.C., con Damone, discendono sino ai primi secoli della nostra era con Eliodoro, gli scolî metrici a Pindaro, Efestione, Aristide Quintiliano, e i tardi metricologi latini che proseguirono nel solco della trattatistica greca. Del resto non sarebbe difficile mostrare come certe odierne tendenze a descrivere e classificare i metri mediante aggiunte, inserzioni di un dattilo, un anapesto o un coriambo, sembrino in ultima analisi inconsce riesumazioni dell'antica teoria della derivazione, ben attestata da Cesio Basso (VI pp. 255 s. Keil), con la differenza che, mentre la teoria antica aveva una sua sistematica coerenza, quella dei moderni appare asistematica e talvolta casuale. Che senso ha ridurre, come fa Sicking nel suo recente manuale di metrica[2], l'intero sistema metrico-ritmico della

1 *Greek Metre* (trans. by H. Lloyd-Jones), Oxford 1962, p. 5 § 6

2 *Griechische Verslehre*, München 1993; cf. la recensione di C. Calame, MH 51, 1994, 248.

poesia greca a sequenze di due unità di base, cretico (-˘˘-), designato con *s*, e coriambo (-˘˘-), designato con *d*, e avere la presunzione di interpretare l'*hemiepes*^{m} (-˘˘-˘˘-) come *dd*, cioè due coriambi che condividono la sillaba lunga centrale, oppure l'ipodocmio (-˘˘-˘˘-) come *ss*, ovvero due cretici che hanno in comune la sillaba lunga centrale, mentre il dimetro coriambico e il dimetro cretico sono indicati rispettivamente come *d'd* e *s's*. Ma se l'intento di questi segni è quello di recuperare le cellule ritmiche fondamentali della metrica greca, allora avrebbe molto più senso la teoria antica che le ravvisa nei due ritmi tipicamente greci del pari (dattilo e anapesto) e del doppio (trocheo e giambo), piuttosto che ridurre tutto a cretici e a coriambi «in coabitazione», senza considerare poi che il cretico non fu sentito mai dai greci come un ritmo autoctono, ma importato dal cretese Taleta a Sparta nel VII secolo, tanto è vero che Damone non lo annovera affatto tra i ritmi di base.

Non resta ormai che l'approdo sicuro di un ritorno alla dottrina greca, alla quale già si rivolsero gli editori del primo '800, A. Boeckh e G. Hermann, ma ora con una maggiore consapevolezza storica della sua validità, anche in virtù di tutto il materiale documentario, epigrafico e papiraceo che nel corso degli anni è venuto alla luce. È vero che Boeckh e Hermann si fondarono sulla conoscenza della teoria antica, e opportunamente la vagliarono e la discussero, ma spesso la rifiutarono in ottemperanza a criteri sorprendentemente soggettivi, quali l'αἴσθησις, cioè il gusto personale, o l'*indoles* ritmica del carme. Mi piace in proposito ricordare le testuali parole di un autorevole studioso, Günther Zuntz, che fu iniziato agli studi di metrica nel 1920 proprio da Paul Maas. In un'opera del 1984, *Drei Kapitel zur griechischen Metrik* (p. 58), così egli scrive: «Non sarebbe di fatto presuntuoso, se noi ci permettessimo di trascurare il lavoro di colleghi che erano pur sempre greci, più vicini di noi di circa 2000 anni agli originali, che avevano più di un centinaio di questi originali a disposizione, e che non erano necessariamente più stupidi di noi? Dunque dobbiamo ascoltarli».

Più scrupolosi e attenti alla versificazione tramandata nei manoscritti sono invece i filologi romanzi che operano con un metodo più rispettoso dei valori della tradizione, nel senso che il loro approccio non ne postula *a priori* l'inattendibilità. Merita in proposito di essere ricordata la polemica del celebre italianista Michele Barbi che, negli anni Trenta[3], protestava con vigore contro il cattivo metodo di filologi italiani che «aggiustavano in malo modo» i versi ritenuti sbagliati di poeti dei primi secoli della nostra letteratura, intervenendo persino, in qualche caso, nell'autografo o nell'edizione approvata dall'autore.

3 Vd. *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori, da Dante al Manzoni*, Firenze 1938, rist. an. Firenze 1994, con un'introduzione di V. Branca e l'aggiunta della bibliografia barbiana a cura di S.A. Barbi. Cito dalle pp. XVI-XXX dell'introduzione del Barbi al suo volume, riprodotte nell'opera curata da A. Stussi, *Fondamenti della critica testuale*, Bologna 1998, 95-98.

Di conseguenza, come potremmo oggi porre mano alle edizioni di un poeta lirico o di un autore di tragedia e di commedia, obliterando la colometria delle edizioni alessandrine trasmesseci dai papiri e dai codici medievali, ovvero la disposizione per *commata*, *cola* e *stichoi*, che è quanto dire per monometri, dimetri, trimetri e tetrametri, consapevoli che il termine *colon* denomina in senso stretto solo il dimetro e, in senso generico, 'membro' nel computo complessivo delle unità metrico-ritmiche di un'ode lirica[4]. Come è noto, 'colometria', parola di origine bizantina che risale al V secolo d.C.[5], è il termine oggi in uso per indicare appunto l'analisi dei *cola* tramandata dai manoscritti e descritta negli scolî metrici. Sulla sua attendibilità non vi è parere unanime da quando Boeckh enucleò la rigida norma dello iato e della *brevis in longo* nella fine del verso, una norma che – sebbene non ve ne sia traccia nella dottrina antica – è tuttavia generalmente operante nei papiri di Bacchilide e nei papiri che tramandano i *Peani* di Pindaro[6]. Ma è al contrario talvolta negletta nei codici degli epinici di Pindaro, dove però i singoli casi andrebbero volta per volta vagliati e discussi, tanto più che le recenti scoperte papiracee sembrano documentare una continuità nella tradizione colometrica[7]. Quanto detto per la colometria di Bacchilide e di Pindaro, vale anche per i recenti papiri di Stesicoro.

Riguardo alle deviazioni dalla norma di Boeckh relativa allo iato, sopra menzionata, s'impone una verifica sistematica della effettiva operatività di questa regola nella prassi colometrica degli antichi, senza dimenticare che lo iato, se pure tendenzialmente evitato, poteva in alcuni casi essere tollerato, se non addirittura usato per una maggiore espressività dell'enunciato poetico, come sappiamo dagli autori di grammatica e di metrica[8], e come assicurano gli studi linguistici moderni, che mostrano come, nei casi in cui sono presenti ι e υ, queste vocali sviluppassero una pronuncia di semivocale[9].

In questo senso la norma di Boeckh dovrebbe essere considerata piuttosto come una tendenza, e non una legge inderogabile. Per ciò che attiene alla norma della *brevis in longo*, in molti casi le violazioni di essa sono più apparenti che reali, laddove la vocale breve può valere come lunga quando sia seguita da liquida, nasale o sibilante (λ, μ, ν, ρ, ς), un fenomeno ben attestato in Efestione e documentato dai papiri tolemaici

4 L. Lomiento, *Il colon 'quadrupede': Hephaest. 'Ench.' p. 63, 1 Consbr., con alcune riflessioni sulla antica teoria metrica*, QUCC n. s. 49 (78), 1995, 127-33.

5 Cf. *Sud.* s.v. Εὐγένιος; A. Tessier, *Tradizione metrica di Pindaro*, Padova 1995, 27 n. 45.

6 Tranne che in *Paean* 2 str. 4/5; ep. 2/3; *Paean* 6 str. 8/9 e nell'epinicio 10 di Bacchilide, str. 5/6.

7 Vd. da ultimo R. Pintaudi - M. Cannatà Fera, *Pindaro, 'Nem.' I 15-18, 35-42 in un papiro Laurenziano (PL III/310 C)*, ZPE 117, 1997, 197-99.

8 L. Lomiento, s.v. 'Hiat', in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* III, Tübingen 1996, coll. 1395-399.

9 E. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I, München 1959, 399; W.S. Allen, *Accent and Rhythm. Prosodic Features of Latin and Greek*, Cambridge 1973, 224.

di Omero, (p. es. Λ 811 ἀπὸ δὲν νότιος[10]), e nel papiro di Lille di Stesicoro (fr. 222(b), 216 Page-Davies ἐνιμμεγάροις).

Resta il problema delle variazioni, talvolta presenti, nell'ambito dello stesso papiro, da una strofe all'altra o da un epodo all'altro, nella lunghezza dei *cola*, e soprattutto delle discordanze nella divisione colometrica tra i vari codici. Queste sporadiche incoerenze sono da attribuire o a negligenza dei copisti, più raramente a divergenze nella individuazione dei *cola*, o anche alla messa in pagina o a motivi di ordine retorico-grammaticale, oppure a vere e proprie correzioni di errori colometrici.

Il Wilamowitz[11], come è noto, riteneva il *colon* una pura entità grammaticale, e il sistema colometrico una invenzione degli editori alessandrini: Aristofane di Bisanzio e la sua scuola avrebbero in sostanza operato una divisione per membri o elementi «tra musica e retorica» senza il supporto di una vera e propria scienza metrica. Si può ovviamente obiettare che il *colon* di tipo retorico comporta sempre una fine di parola, mentre il *colon* di tipo metrico non la comporta sistematicamente nelle colometrie antiche. Inoltre, sarebbe davvero erroneo ritenere che prima dell'attività svolta da Aristofane i greci non avessero una chiara consapevolezza delle strutture κατὰ μέτρον, cioè del *colon* e del verso lirico affidato al canto, così come l'avevano dei versi della poesia recitata senza l'accompagnamento musicale; e in realtà in alcune iscrizioni arcaiche e classiche composte nei metri propri della poesia lirica, la divisione colometrica era già in uso, certo non sistematicamente, in rapporto alle possibilità offerte dal materiale scrittorio[12], e non infrequente era la prassi di segnalare con i due punti e i tre punti i confini dei membri metrici, un segno ancora presente nei codici medievali oltre, s'intende, ad altri segni meno frequenti.

Quanto poi al problema se Aristofane potesse disporre di testi poetici con notazione musicale e se fosse in grado di farne uso, la considerazione che si può fare è — in assenza di testimonianze esplicite — che, senza questo presupposto, sarebbe difficile individuare il principio-guida della sua attività di κωλιστής. A meno che non si voglia identificare questo principio con esigenze di *messa in pagina* (Irigoin) o, come ha proposto di recente L.P.E. Parker (CQ 51, 2001, 52), come supporto alla critica del testo, nel senso che una disposizione per sequenze brevi avrebbe agevolato l'individuazione di interpolazioni o altro tipo di corruttele. Ma come spiegare allora la considerevole oscillazione nella lunghezza dei *cola*, se non alla luce di un principio metrico-ritmico? Tanto più che un autorevole collega di Aristofane, che forse lo precedette nella direzione della Biblioteca di Alessandria, Apollonio Eidografo[13],

10 Cf. S. West, *The Ptolemaic Papyri of Homer*, Köln-Opladen 1967, 109.

11 *Euripides Herakles* I (*Einleitung in die griech. Tragödie*), Darmstadt 1959 (IV. unver. Abdruck), 142; cf. *Die Textgeschichte der griech. Lyriker*, Berlin 1900, 42.

12 Cf. B. Gentili, in *Pindaro. Le Pitiche*, a c. di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cingano, P. Giannini, Milano 2000³, LXXI s.

13 H. Herter, *Zur Lebensgeschichte des Apollonios von Rhodos*, RhM 91, 1942, 314-19; E.

ripartì i testi poetici per canto sulla base dei diversi generi musicali nei quali erano stati rispettivamente eseguiti[14]. Una ripartizione che egli poté realizzare soltanto disponendo di copie con notazione musicale[15]. Del resto, senza l'ausilio della musica, sarebbe stato molto difficile ricostruire l'assetto colometrico dei canti, come osserva puntualmente Cicerone nell'*Orator* (55. 183) il quale, a proposito della natura ritmica della prosa e della poesia, afferma che alcune specie di versi e soprattutto di quei poeti che sono dai greci chiamati lirici, spogliati del canto, non restano che una prosa quasi nuda; altrettanto si può dire dei poeti latini, per esempio di un verso del *Tieste* di Ennio (fr. 300 Jocelin = 191 Traglia), composto in tetrametri bacchiaci, che senza l'accompagnamento del flautista è affatto simile a un discorso in prosa.

Infine, proprio in Dionigi di Alicarnasso, troviamo la conferma più esplicita e inequivocabile del carattere metrico-ritmico della colometria di Aristofane e della sua scuola, quando a proposito della *Danae* di Simonide egli avverte che il testo che egli presenta è scritto conformemente alle διαστολαί, cioè ai segni che servono a distinguere le parti del discorso, non quelle che Aristofane o qualche altro ha utilizzato per costituire i *cola*, bensì quelle che reclama la prosa. «Leggi dunque il carme – egli continua – seguendo le διαστολαί e noterai che il ritmo dell'ode ti sfugge e non potrai riconoscere né strofe né antistrofe né epodo, ma ti apparirà come un unico discorso parlato» (*De comp. verb.* 6. 26. 14 p. 193 Aujac-Lebel). E altrove egli ribadisce questa netta distinzione quando a proposito del ditirambo di Pindaro per gli Ateniesi (75 Maehler = 75 Lavecchia) dichiara che per *cola* egli non intende in questo caso «le divisioni di cui Aristofane o qualche altro metricista si servì per l'assetto dell'ode, ma le divisioni che la natura impone al discorso o quelle con le quali gli oratori distinguono i periodi» (*De comp. verb.* 6. 22. 17 pp. 153 s. Aujac-Lebel).

Un altro argomento, che si rivela strettamente connesso con il discorso sulla colometria e sul quale ha ora richiamato l'attenzione Steven Willett, è quello della memoria operativa intesa come sistema cognitivo che offre un deposito temporaneo di informazioni, incluse, come è ovvio, quelle linguistiche, al fine della «comprensione, produzione» e «rievocazione di un discorso». Allo stesso modo è importante e, potremmo dire, fondamentale in rapporto alla lunghezza dei *cola* nelle edizioni

Eichgrün, *Kallimachos und Apollonios Rhodios*, Berlin 1961, 16-18; 24-31; R. Blum, *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen*, Frankfurt a. M. 1977, 184-87.

14 *Sud.* s.v. Ἀπολλώνιος ὁ Εἰδογράφος.

15 Sull'uso di partiture musicali da parte dei grammatici di Alessandria vd. l'argomentato saggio di Th. Fleming, *The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period*, in *La colometria antica dei testi poetici greci*, a c. di Gentili - Perusino, Pisa-Roma 1999, 17-29. Che ancora nel III sec. a.C. fossero eseguite le musiche di testi di teatro mostrano i papiri che contengono antologie di *cantica* con notazione musicale; sull'argomento vd. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, 4 ss. e, per la vicenda della trasmissione dei canti, cf. da ultimo L. Lomiento, *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in *La civiltà dei Greci*, a c. di M. Vetta, Roma 2001, 321-37.

ellenistiche, l'attenzione rivolta da Willett sulle necessità imposte dalla presa di fiato da parte del cantore nella *performance* di un testo poetico con accompagnamento musicale.

Egli ritiene, con Gasparov[16], che i versi della tradizione europea non superino la misura di 16 sillabe, il limite consentito dalla memoria operativa. Se si prende in considerazione la teoria antica della metrica greca, le misure limite dello στίχος sono quelle del tetrametro e dell'esametro epico; στίχοι più lunghi sono osservabili nei testi papiracei con notazione musicale.

Ora, l'esametro nella sua estensione massima (olodattilico) comporta 17 sillabe, il tetrametro, nella estensione massima del tetrametro anapestico, può comportare 24 sillabe; ma questi versi non smentiscono la norma cui fa riferimento Willett, perché sia l'uno sia l'altro presentano cesure e dieresi che comportano una pausa. Del resto, nella colometria antica, l'esametro cantato è disposto su due linee e suddiviso in due *cola* o alla cesura pentemimere o alla κατὰ τρίτον τροχαῖον o alla eftemimere o alla dieresi bucolica[17]; il tetrametro recitato, disposto su un'unica linea, comporta di norma la dieresi mediana, cioè una pausa. Anche l'esametro recitato, disposto su una sola linea nella tradizione manoscritta, comportava nella *performance* una pausa in coincidenza della cesura.

Ma veniamo al punto cruciale dell'intervento di Willett, il verso lungo, o periodo, di Boeckh nei carmi di Pindaro, un periodo ritmico-musicale la cui lunghezza è variabile e il cui confine è individuato dalla fine di parola generalizzata, dalla *brevis in longo* e dallo iato. Willett osserva che il periodo boeckhiano può andare molto oltre i limiti imposti dalla memoria operativa e dalla necessità della presa di fiato. Ma Boeckh non si poneva il problema della *performance*, e quindi della memoria operativa. D'altra parte il periodo boeckhiano era inteso come a sua volta composto da *cola* brevi, preferibilmente in sinafia, anche se non sempre coincidenti con l'assetto colometrico della tradizione. Ma se ci si attiene a quest'ultimo, i *cola* che non superano il limite delle 16 sillabe sono ora in sinafia ora delimitati dalla fine di parola, perché la struttura colometrica non sembra condizionata unicamente dalla memoria operativa, ma dalle misure metrico-ritmiche che informano il canto. Ora, nei periodi che comportano fino a 6 *cola* con la colometria dei codici, come in Pind. *Ol.* 13, str. 6-8 e in Bacchyl. *dith.* 17 str. 10-15[18], come poteva il cantore nella *performance* risolvere il problema della presa di fiato laddove fosse assente la fine di parola tra un *colon* e l'altro in una delle strofe in responsione? La risposta non può essere se non quella del cosiddetto «fiato rubato»,

16 M.L. Gasparov, *Očerk istorii evropeiskovo sticha*, Moskva 1989, trad. it. *Storia del verso europeo*, Bologna 1993, 109 ss.; S. Willett, *Working Memory and its Constraints on Colometry*, QUCC n. s. 71 (100), 2002, 7-19.

17 Anche nelle iscrizioni, cf. B. Gentili - L. Lomiento, *Colometria antica e filologia moderna*, QUCC n.s. 69 (98), 2001, 8 ss.

18 Con la colometria dei papiri.

un fenomeno tipicamente performativo, per cui il cantore può prendere fiato senza interrompere la continuità della frase ritmico-musicale.

Per ovviare alla difficoltà che comporta la sinafia nel discorso di Willett occorrerebbe modificare la colometria per far coincidere sempre la fine del *colon* con la fine di parola. Ma questo non è possibile perché, anche a prescindere dalla validità delle strutture metriche così ottenute, si annullerebbe la responsione strofica.

Si può dunque affermare che il periodo boeckhiano è un punto fermo, anche alla luce della corretta colometria antica.

Premesso che l'analisi della colometria deve obbedire ai medesimi criteri della critica testuale, nel senso che essa può naturalmente contenere errori di trasmissione, che andranno pertanto emendati, occorre distinguere questi ultimi da tutti i casi di *cola* che solo apparentemente sembrano erronei, ma che in realtà sono metricamente corretti alla luce della dottrina antica, tenendo ben presente che il *colon* non sempre coincide con fine di parola ma può anche essere in sinafia con il *colon* che segue.

Lo studio e la comprensione delle colometrie antiche, opportunamente vagliate in base alla dottrina metrica, contribuiscono non solo a ricostruire filiazioni o parentele dei codici e a eliminare molte congetture arbitrarie introdotte nella *vulgata* moderna per motivi metrici, ma anche a recuperare una tradizione metrica che è stata gradualmente obliterata. Un lavoro, questo, certamente complesso perché esige una sicura conoscenza delle fonti. Solo così la disciplina della metrica greca potrà avere nuove prospettive di ricerca storicamente fondate e l'ecdotica dei testi fondarsi su basi più certe.

Esaminiamo ora i due cori del *Prometeo*, vv. 526-35 = 536-44 e vv. 887-93 = 894-900, i soli esempi in Eschilo, proprio in una tragedia la cui autenticità è dubbia, di versificazione in dattilo-epitriti, che io denomino *kat'enoplion*-epitriti (non mi è possibile in questa sede spiegare il motivo di questa definizione). La struttura è molto semplice, meno complessa dei *kat'enoplion*-epitriti di Bacchilide e di Pindaro.

La colometria moderna (Murray, Page, West) è modificata nel primo coro ai vv. 527-28 = 537-38 (str. 2-3)

θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς

_ ˘ _ _ _ ˘ ˘ _ ˘ ˘ _ _

e nel secondo coro ai vv. 890 = 897 (str.4-5)

ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ

– ˘ – – – ˘ ˘ – ˘ ˘ – – – ˘ –[19]

Il motivo di questi interventi è qui quello di ottenere in entrambi i casi l' *hemiepes* femminile, un *colon* che è tra le strutture portanti di questa versificazione, e che Maas descrive **D** — . La divisione colometrica antica presenta invece una struttura ritmica trocaico-coriambica e ionica, come segue[20]:

vv. 527-28 = 537-38 (str. 2-3)

θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀν-
τίπαλον Ζεύς

– ˘ – – – ˘ ˘ –
˘ ˘ – –

vv. 890 = 897 (str.4-5)

ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυ-
τὸν ἀριστεύει μακρῷ

– ˘ – – – ˘ ˘ –
˘ ˘ – – – ˘ –

La presenza dello ionico e del coriambo, che sono variazioni per metatesi dell'epitrito trocaico e anche giambico, è incontrovertibile, sia perché essi sono non di rado in responsione strofica con l'epitrito (trocaico e giambico), sia perché sono le unità di base del ritmo prosodiaco (ed enoplio), che secondo la teoria antica si compone di ionico e coriambo e di coriambo e ionico (– – ˘ ˘ – ˘ ˘ –, ˘ ˘ – – – ˘ ˘ –, – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –, – ˘ ˘ – ˘ ˘ –^). La stessa divisione dell' *hemiepes* si riscontra anche nei *kat'enoplion*-epitriti di Pindaro in 23 casi[21].

La medesima divisione osservabile ai vv. 890 = 897 del *Prometeo* è poi documentata in Pindaro in 12 casi, confermati dall'interpretazione degli scolii metrici[22], ad esempio in *Ol.* 8, str. 1:

19 Altre due variazioni moderne, ai vv. 531 s. = 540 s. (str. 6-7) del primo coro, e vv. 891 = 898 (str. 6-7) del secondo coro non sono significative, perché meri accorpamenti su un solo rigo di *cola* disposti, nei codici, su due righi distinti. A str. 2/3 del secondo coro γλώσ– collocato nei codici alla fine di 888 è spostato dal solo West al principio di 889.

20 Cf. Th. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, Chapel Hill 1973, 85 ss.

21 Cf. Gentili - Lomiento, *Colometria*, 12-17.

22 Ibidem, 15.

– ˘ – – – ˘ ˘ – epitr^{tr} cho

˘ ˘ – ⏑̲ – ˘ –|| ion^{mi} tr∧

in luogo di e — **D** — e ||[23] con le sigle di Maas. In altri casi, invece, come risulta anche da questi due esempi eschilei (vv. 529, 889), l'*hemiepes* è presentato come un'unità, non ripartito in coriambo e ionico. Quali siano i motivi di questa discordanza è impossibile dire. Il dato rilevante è che in tutti i casi sopra menzionati la colometria si ispira alla divisione *kata metron*, separando i due *metra* costitutivi dell' *hemiepes*, il coriambo e lo ionico, e trattando il *colon* come vero dimetro *kat'enoplion* e non come dattilico **(D)**[24].

Del resto la natura non dattilica dell' *hemiepes* diviene evidente in tutti quei casi in cui esso è realizzato in responsione come dimetro, con il trocheo o il giambo in luogo del coriambo, come in Bacchilide 1. 180 (ep. 3)

ὅσσον ἂν ζώῃ χρόνον, τόνδ' ἔλαχεν τι– (/μάν)

– ˘ – – – ˘ – – ˘ ˘ – – epitr^{tr} epitr^{tr} ion^{mi}

che risponde allo schema

– ˘ – – – ˘ ˘ – ˘ ˘ – – epitr^{tr} hem^{f}

dove il testo del papiro è stato posto tra *cruces* da Snell-Maehler, ma non da Blass, e in Pindaro, *Pyth.* 9, 19 (ep. 3)

οὔτε δείπνων οἰκουριᾶν μεθ' ἑταιρᾶν τέρψιας

– ˘ – – – – ˘ – ˘ ˘ – – – ˘ – epitr^{tr} epitr^{ia} ion^{mi} tr∧

che risponde allo schema

– ˘ – – – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ – tr hem^{f} tr∧[25]

23 Al *colon* 2 dello schema è da conservare 'Ολυμπία dei codici, con alcuni editori (Schroeder, Turyn).

24 Negli scolii metrici a Pindaro l'*hemiepes* è interpretato ora come dattilico ora come *kat'enoplion*, cf. A. Tessier, *Scholia Metrica Vetera in Pindari Carmina*, 'Index', s.vv. δακτυλικόν, p. 35; προσοδιακόν, p. 40.

25 Vd. anche Pind. *Ol.* 6. 30 (str. 3) dove il verso παῖδ' ἰοπλόκαμον Εὐάδναν τεκέμεν – ˘ – ˘ ˘ – – – ˘ ˘ – *tr ion^{mi} cho* risponde allo schema – ˘ ˘ – ˘ ˘ – – – ˘ ˘ – *hem^{f}*

Rimane da osservare che l'uso della clausola (*2ia*∧nel primo coro, *3tr*∧ nel secondo) è nello stile dei *kat'enoplion*-epitriti di Bacchilide e di Pindaro.

Una tendenza che caratterizza gli editori moderni di testi di teatro è quella di eliminare le variazioni ritmiche presenti nella colometria antica in nome dell'uniformità. Ma la ποικιλία, la «varietà», piuttosto che l'uniformità e la semplicità, fu il principio cardine della poetica greca. Con questo criterio gli editori moderni di Eschilo hanno modificato la colometria della parodo dell' *Agamennone*, che nei codici appare come segue[26]:

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος
αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων – ἔτι γὰρ
θεόθεν καταπνεύει
πειθώ, μολπᾶν
ἀλκάν, ξύμφυτος αἰών –
ὅπως Ἀχαιῶν
δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι
θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς
βασιλεύσι νεῶν, ὁ κελαινὸς
ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς.
φανέντες ἵκταρ μελάθρων
χερὸς ἐκ δορυπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν
βοσκόμενοι λαγίναν
ἐρικύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοισθίων δρόμων
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

104	– ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	4da
	– ⏑ ⏑ – –	2da
105	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	hem^{m}
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	penth^{an} (reiz)
	– – – –	2da
	– – – ⏑ ⏑ – –	hem^{f}
	⏑ – ⏑ – –	penth^{ia} (reiz)
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	paroem
110	– ⏑ ⏑ – –	2da

cho. Del tutto superflua, alla luce dei casi affini ora ricordati, la congettura παῖδα ἰόπλοκον, tanto più se si considera che l'unica forma nota a Pindaro è ἰοπλόκαμος, anche in *Isthm.* 7. 23, dove ἰοπλόκοισι è congettura *metri causa*.

26 Cf. Fleming, 122 ss.

	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	4da
	– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑	4da^
	– – – ⏑ ⏑ –	hem^{m}
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑	paroem
115	⏑ – ⏑ ⏑ – –	reiz
	⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –	ia cho
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	penth^{an} (reiz)
	– – – ⏑ ⏑ – ⏑	hem^{f}
	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	hem^{m}
	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	paroem
120	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	2ia
	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – ‖‖	5da?

mentre nelle edizioni successive a quella di Wecklein - Vitelli[27] essa è ridotta a lunghe serie olodattiliche (persino ottametri), con l'inserzione di giambi:

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐκτελέων – ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνεύει
πειθώ, μολπᾶν ἀλκάν, ξύμφυτος αἰών –
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι θούριος ὄρνις
Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεύσι νε–
ῶν, ὁ κελαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς.
φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν
βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

104	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	6da^
105	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	5da^
	– – – – – – ⏑ ⏑ – –	5da^
	⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	ia 4da^
110	– ⏑ ⏑ – –	2da
	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	6da^
	– ⏑ ⏑ – ⏑	2da^
113-14	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	
114-15	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	8da^

[27] Berolini 1885; le altre edizioni considerate sono quella di E. Fraenkel (Oxford 1950), di O. Murray (Oxford 1955^{2}), di D. Page (Oxford 1972) e di M.L. West (Leipzig 1990).

	˘ – ˘ – – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –	ia 4da$_{\wedge}$
	– – – ˘ ˘ – ˘	3da$_{\wedge}$
	– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –	6da$_{\wedge}$
120	˘ – ˘ – ˘ – ˘ –	2ia$_{\wedge}$ (*sic*!)
	– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – – – – ‖	5da?

In realtà i *cola* individuabili nella colometria antica coincidono spesso con quelli dell'esametro alla cesura pentemimere e terzo trocheo, e alla dieresi bucolica, secondo una prassi frequente nei codici e già bene attestata nelle iscrizioni arcaiche. Del resto la stessa varietà di *cola* che informa questo canto è parodiata nelle *Rane* di Aristofane (vv. 1276, 1285, 1287-289), ed è notevole che al v. 1285 la divisione in tre codici (**R**[avennate] **V**[eneto Marciano 474] **K** [Ambrosiano C222]) sia identica a quella attestata nei mss. di Eschilo (= v. 109):

ὅπως Ἀχαιῶν
δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας

˘ – ˘ – –	penth^{ia} (reiz)
˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – –	paroem

che gli editori moderni intendono *ia 4da*.

L'ultimo verso della strofe (v. 121), disposto su un unico *stichos*, ha lo schema della pentapodia dattilica catalettica *in disyllabum*

αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

– ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – – – –

ma il confronto con i vv. 105 e 106, dove lo stesso schema è disposto su due *cola* indurrebbe a ritenere che anche qui si debba interpretare l'intero verso, al pari dei *cola* 3-4 e 5-6, rispettivamente come *hem*^{m} / *penth*^{an} oppure *2da* / *hem*^{f}.

Urbino Bruno Gentili

OSSERVAZIONI SULLA METRICA NELLE TRAGEDIE DI ESCHILO

Il convegno su "Metrica ed ecdotica eschilea" mi permette di riproporre all'attenzione dell'uditorio una mia ipotesi interpretativa della metrica di Eschilo – e non solo di Eschilo –, che ho avanzato molti anni fa nel mio primo lavoro scientifico[1].

La tesi centrale di quel lavoro era quella secondo la quale nell'ambito della metrica greca lo schema metrico - ⏑ - ⏑ - ⏑ - faceva riferimento a due distinte tipologie di versi, l'una costituita da sequenze costruite κατὰ μέτρον da interpretarsi come *2ia* acefali o *2tr* catalettici, l'altra costituita da sequenze costruite non κατὰ μέτρον[2] o meglio κατὰ κῶλον[3], i veri e propri lecizi. Tale ipotesi suscitò un notevole interesse fra gli studiosi, anche fra coloro che manifestarono perplessità o riserve, e meriterebbe forse una rivisitazione. Ma non è su questo che voglio ritornare.

A margine di quella proposta interpretativa io avanzavo anche l'ipotesi che nelle sezioni liriche del teatro eschileo la maggioranza delle sequenze del tipo - ⏑ - ⏑ - ⏑ - e di quelle del tipo - ⏑ - ⏒ - ⏑ -, in ragione dell'altissimo numero di loro occorrenze e sulla base dei contesti in cui sono inserite, non dovessero essere interpretate come sequenze unitarie, cioè come lecizio e *2ia* acefalo o *2tr* catalettico, ma come sequenze il cui tratto distintivo e connotante era quello di presentarsi come sequenze rotte, spezzate, in quanto ritmicamente non omogenee al loro interno: il loro elemento di base non sarebbe la sizigia giambica o trocaica ripetuta due volte, una delle quali in forma acefala o catalettica, ma le singole cellule metriche, cretiche e giambiche oppure trocaiche e cretiche[4]. In altri termini ci troveremmo di fronte ad una tipologia di versi costruiti da singoli elementi metrici di base fra loro non omogenei che si aggregavano in una costruzione per così dire atomistica del verso[5], alternativa alla costruzione per *metra* omogenei o per *cola*. Ovviamente questa considerazione, che in quel saggio io limitavo alle sequenze - ⏑ - ⏑ - ⏑ - e - ⏑ - ⏒ - ⏑ -, può e deve essere estesa a tutta una serie di sequenze che nelle parti liriche del teatro eschileo presentano una problematica analoga: mi riferisco a composizioni strofiche eschilee le quali, più che da sizigie o *metra* ritmicamente omogenei, appaiono costituite da cellule metriche ritmicamente non omogenee, cioè dalla successione disarmonica di giambi,

1 R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, RFIC 100, 1972, 257-73.

2 Sono i «nicht κατὰ μέτρον gebaute Singverse» di B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen 1982[4], 37 (= *Metrica greca*, tr. it. della 3ª edizione, Firenze 1977, 42).

3 Per la definizione di «sequenze costruite κατὰ κῶλον» rimando a R. Pretagostini, *Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I. *La produzione e la circolazione del testo*, Tomo 2. *L'ellenismo*, dirr. G. Cambiano – L. Canfora – D. Lanza, Roma 1993, 382, cf. Id., *Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον*, QUCC 28, 1978, 165-79.

4 A proposito di sequenze di questo tipo nelle tragedie di Eschilo è significativa l'osservazione di D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, 110 (= *Metrica greca*, tr. it. Palermo 1998, 109), secondo cui «Die Zäsur nach dem 'Kretikus' wird gesucht».

5 R. Pretagostini, *Lecizio e sequenze giambiche o trocaiche*, 261 e 271.

cretici, trochei, coriambi, bacchei, spondei.

In verità questo fenomeno non è peculiare solo delle parti liriche del teatro eschileo; lo si ritrova infatti anche in alcuni componimenti dei lirici corali, quali per esempio l'*Olimpica* 2 di Pindaro o il carme 17 Snell-Maehler di Bacchilide o anche il fr. 541 Page di Simonide, componimenti la cui struttura metrica, in tutto identica a quella di certe strofi eschilee, è stata riconosciuta nella sua specificità, tanto che per indicarne la peculiarità è stata coniata la definizione di «metra ex iambis orta»[6].

Proprio questa disparità di atteggiamento da parte degli studiosi moderni nei confronti della medesima modalità compositiva di specifiche strutture metriche, a seconda che essa si ritrovi in Eschilo o nei lirici corali, mi ha indotto a riproporre in questa sede il problema di quelli che, per analogia con i lirici corali, si potrebbero definire anche in Eschilo «metra ex iambis orta», se tale definizione non fosse, come si vedrà in sede di conclusioni, del tutto impropria per queste sequenze sia nei lirici corali che in Eschilo.

Alla categoria delle strutture metriche costruite per singole cellule metriche sono in qualche modo riconducibili anche alcune sequenze di ritmo dattilico e anapestico, quando risultino costituite da un numero dispari di piedi; poiché di norma *in lyricis* i ritmi dattilico e anapestico sono costruiti per sizigie, il fatto che alcune sequenze presentino un numero dispari di elementi metrici di base rappresenta un manifesto indizio che esse sono sequenze non unitarie, da interpretarsi dunque come una successione di cellule atomistiche dattiliche o anapestiche[7]. È il caso per esempio della terza coppia strofica del terzo stasimo dei *Persiani* (vv. 880-87 = 888-96): se si eccettuano il v. 882 = 890, che può valere come *cr ia* o come lecizio, e la sequenza di clausola, che può valere come *cr ba* o come itifallico, la strofe è dattilica ed è formata da due sistemi ritmici costituiti rispettivamente da *5da* e *11da*, nei quali l'ultima cellula metrica di ciascun sistema si configura sempre come spondeo.

È forse opportuno a questo punto entrare nel concreto delle realizzazioni metrico-ritmiche per renderci conto più da vicino del fenomeno di cui si sta parlando. Prendiamo ad esempio la seconda strofe del secondo stasimo dei *Sette a Tebe* (vv. 734-41 = 742-49)[8]:

ἐπεὶ δ' ἂν αὐτοκτόνως [στρ. β

6 Così B. Snell – H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis*, II, Leipzig 1975[4], 169 e B. Snell – H. Maehler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Leipzig 1970[10], xxxiv s.; per alcune importanti riflessioni su tali sequenze rinvio a R. Pretagostini, *Considerazioni sui cosiddetti 'metra ex iambis orta' in Simonide, Pindaro e Bacchilide*, QUCC n. s. 6 (35), 1980, 127-36.

7 Per questo tipo di sequenze si veda Pretagostini, *Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον*, 174-79.

8 In questo come negli esempi seguenti il testo di riferimento è quello di D. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, Oxford 1972.

αὐτοδάικτοι θάνωσι, καὶ γαῖα κόνις
πίῃ μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι; τίς ἄν σφε λούσειεν; ὦ πόνοι δόμων
νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.

παλαιγενῆ γὰρ λέγω [ἀντ. β
παρβασίαν ὠκύποινον, αἰῶνα δ' ἐς τρίτον
μένειν, Ἀπόλλωνος εὖτε Λάιος
βίᾳ, τρὶς εἰπόντος ἐν μεσομφάλοις Πυθικοῖς χρηστηρίοις
θνήσκοντα γέννας ἄτερ σῴζειν πόλιν.

Questo è lo schema metrico:

ia cr /
cho cr ba ia / 735 = 744
ia cr ia /
ia cr ia cr ia /
ia cr ia ///. 740 = 748

Come si vede, il ritmo della strofe si caratterizza per la continua alternanza di cellule metriche giambiche e cretiche con la sporadica inserzione di un coriambo e di un baccheo. Mi sembra inoltre significativo il fatto che, laddove si ha una successione di due *metra* omogenei di ritmo giambico, per esempio ai vv. 735 s. = 744 s., 736 s. = 745 s. e 739 s. = 747 s., il punto di incontro fra le due sizigie giambiche presenta sempre fine di parola, quasi ad indicare che proprio in quel luogo potrebbe esserci una ipotizzabile fine di verso, che di fatto impedisce l'interpretazione delle due cellule ritmiche come *2ia*.

Che il fenomeno non sia per nulla eccezionale o raro è testimoniato dal fatto che questa tipologia di costruzione metrico-ritmica la si ritrova in molte altre sezioni liriche eschilee. Per ragioni di spazio mi limiterò qui a proporre la quinta e la sesta coppia strofica della parodo dell'*Agamennone*. Per chiarezza di esposizione inizio dai vv. 238-47 = 248-57, cioè dalla sesta coppia strofica:

βίᾳ χαλινῶν τ' ἀναύδῳ μένει, [στρ. ζ
κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα,
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτῳ, πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους

ἔμελψεν, ἀγνᾷ δ' ἀταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα.

τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω· [ἀντ. ζ
τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.
Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦσιν μαθεῖν ἐπιρρέπει·
τὸ μέλλον δ' ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλύοις· πρὸ χαιρέτω·
ἴσον δὲ τῷ προστένειν.
τορὸν γὰρ ἥξει σύνορθρον αὐγαῖς.
πέλοιτο δ' οὖν τἀπὶ τούτοισιν εὖ πρᾶξις, ὡς
θέλει τόδ' ἄγχιστον Ἀπίας γαίας μονόφρουρον ἔρκος.

Essa presenta la seguente struttura metrico-ritmica:

ia cr cr /
ia cr ba //H ⏑
ia cr cr ia / 240 = 250
ba ia cr / ia //H
ia cr /
ia cr ba /
ia cr cr cr 245 = 255
ia cr ba cho ba ///.

La coppia strofica, in cui lo iato ricorre ai vv. 239 = 249 (accompagnato dall'*elementum indifferens*[9]) e 242 = 252, è tutta costituita da un continuo alternarsi di cellule ritmiche giambiche, cretiche e bacchee, così che non è possibile individuare al suo interno nessun verso o *colon* costituito da *metra* fra loro omogenei di ampiezza come minimo dimetrica, eccezion fatta per la successione di due o più cretici che si incontra ai vv. 238 = 248, 240 s. = 250 s. e 245 = 255; ma proprio la continua alternanza di cellule metriche diverse induce a non considerare unitariamente tali successioni di cretici. D'altra parte lo statuto del cretico è del tutto particolare e anche in altri autori, come per esempio in Aristofane, mal si adatta all'articolazione per *cola* o versi[10]. In un contesto siffatto è ovvio che la parte finale della coppia strofica, che in via di ipotesi potrebbe essere considerata come un aristofanio, cioè un *2cho* libero catalettico, va invece più coerentemente interpretata come *cho ba*.

9 Non c'è invece *elementum indifferens* dopo il *ba* del v. 241 = 251, in quanto nell'antistrofe leggo τὸ μέλλον δ', con l'integrazione di un δ(έ) eliso proposta da Elmsley e accettata dagli editori più recenti.

10 Cf. Pretagostini, *Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον*, 173-74.

E veniamo ora ai vv. 218-27 = 228-37, che costituiscono, come si è detto, la quinta coppia strofica della parodo dell'*Agamennone*:

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον [στρ. ε
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων.
ἔτλα δ' οὖν θυτὴρ γενέ–
σθαι θυγατρός, γυναικοποί–
νων πολέμων ἀρωγάν
καὶ προτέλεια ναῶν,

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴους [ἀντ. ε
παρ' οὐδὲν αἰῶνα παρθένειόν τ'
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς.
φράσεν δ' ἀόζοις πατὴρ μετ' εὐχάν
δίκαν χιμαίρας ὕπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ πάντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ–
δην, στόματός τε καλλιπρῴ–
ρου φυλακᾷ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις.

Dal punto di vista metrico-ritmico si presentano in questo modo:

ia cr / ba /
ia cr ba
ia ia / 220 = 230
ia cr / ba /
ia cr ba /
ia ba ba /
ba / ia
cho ia 225 = 235
cho / ba /
cho ba ///.

Come si vede, in questa struttura metrico-ritmica sono nettamente preponderanti le

sequenze che non si possono interpretare se non come costituite da cellule ritmiche atomistiche. Mi riferisco non solo alla successione *ia cr ba* dei vv. 218 = 228, 219 = 229, 221 = 231, 222 = 232, in cui significativamente in ben due casi su quattro il giambo cretico iniziale presenta dopo di sé fine di parola, isolando così il successivo baccheo, ma anche al *ia ba ba* del v. 223 = 233 seguito da un ulteriore baccheo delimitato - sia prima che dopo - da fine di parola. In questo contesto le uniche sequenze apparentemente unitarie sono il *ia ia* del v. 220 = 230[11], il *cho ia* del v. 225 = 235 e i due *cho ba* dei vv. 226 s. = 236 s., che potrebbero valere rispettivamente come *2ia*, *2cho* libero nella seconda parte e due *2cho* liberi catalettici, cioè aristofani, anche se per il *2cho* libero tale lettura è in qualche modo indebolita dall'assenza di fine di parola all'inizio e alla fine della sequenza. Tuttavia, proprio in ragione del contesto così fortemente connotato da strutture costituite da cellule metriche atomistiche, è senza dubbio preferibile considerare anche queste sequenze in modo non unitario, cioè come *ia ia*, *cho ia* e due *cho ba*, riservando ai due *cho ba* finali della coppia strofica una considerazione analoga a quella fatta per il v. 247 = 257, la serie metrica di clausola della sesta coppia strofica, analizzata in precedenza.

Gli esempi fin qui portati, fra i tantissimi che si potrebbero reperire, mi sembrano sufficienti a testimoniare che, analogamente a quanto accade per alcuni componimenti della lirica corale, anche nell'ambito della metrica delle sezioni liriche delle tragedie eschilee ci sono intere strofi formate non da versi o *cola* unitari in quanto costituiti da *metra* fra loro omogenei, ma piuttosto da singole cellule metriche fra loro non omogenee: è sulla base di esempi come questi che ho proposto per tale fenomeno la definizione di 'atomismo' metrico.

A questo punto si potrebbe pensare che la modalità compositiva testimoniata da questo tipo di sequenze sia l'unica messa in atto da Eschilo. Ma non è così.

Infatti strofi come quelle dei vv. 1038-45 = 1046-53 dei *Persiani* e dei vv. 423-28 = 444-50 delle *Coefore*, che esaminerò qui di seguito, sono tutte strutturate secondo una modalità compositiva fondata sull'impiego di vere sequenze giambiche, cioè dimetri e trimetri giambici unitari. Cominciamo dai vv. 1038-45 = 1046-53 dei *Persiani*, che costituiscono la sesta coppia strofica dell'esodo della tragedia, in forma amebaica fra il re Serse e il Coro:

Ξε. δίαινε δίαινε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι. [στρ. ζ
Χο. αἰαῖ αἰαῖ, δύα δύα.
Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. 1040
Χο. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς.

[11] È comunque degno di nota il fatto che se nell'antistrofe, alla fine della sequenza precedente (v. 229), si accetta l'integrazione di un τ(ε) eliso suggerita da Elmsley e si legge παρθένειόν τ', il *ia ia* risulta in sinafia con quanto precede.

Ξε. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς.
Χο. ὀτοτοτοτοῖ.
βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά.
οἴ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ. 1045

Ξε. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν. [ἀντ. ζ
Χο. διαίνομαι γοεδνὸς ὤν.
Ξε. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
Χο. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.
Ξε. ἐπορθίαζέ νυν γόοις. 1050
Χο. ὀτοτοτοτοῖ.
μέλαινα δ' αὖ μεμείξεται,
οἴ, στονόεσσα πλαγά.

Eccone la struttura metrica:

3ia //H ⏑
2ia /
2ia / 1040 = 1048
2ia //H ⏑
2ia /
ex. met. oppure *ia /*
2ia //H
aristoph ///. 1045 = 1053

Se si eccettua il verso di clausola di ritmo coriambico, la coppia strofica è tutta costituita da sequenze di natura giambica, la cui divisione per *cola* o versi è nettamente scandita dal cambio di battuta nell'amebeo lirico fra Serse e il Coro: dopo un primo *3ia* assegnato a Serse si susseguono infatti quattro *2ia* alternativamente attribuiti al Coro e a Serse; la parte conclusiva è tutta di pertinenza del Coro che, dopo una espressione di lamento onomatopeica, da intendersi più come *extra metrum* che come monometro giambico, canta ancora un *2ia* e il verso di clausola di ritmo coriambico. Sul piano più propriamente metrico, degno di nota è il fatto che il *3ia* iniziale è nettamente individuato nella sua struttura di trimetro dalla presenza dell'*elementum indifferens*, e anche dello iato, se si conserva il testo tradito senza l'inversione fra strofe e antistrofe dei vv. 1039 e 1047, proposta da Butler; del resto pure i dimetri sono nettamente individuati come tali dal ricorrere, al v. 1041 = 1049, dello iato e dell'*elementum indifferens* nell'antistrofe, e ancora dello iato al v. 1044 = 1052. Quindi dal punto di vista sia drammaturgico per il cambio di battuta, sia metrico per il ricorrere di iato e di

elementum indifferens, le sequenze in oggetto non possono essere interpretate se non come veri trimetri e dimetri giambici, secondo quella che per noi è la consueta modalità compositiva, sostanzialmente diversa da quella delle sequenze esaminate in precedenza.

La modalità compositiva per così dire più usuale caratterizza anche la settima coppia strofica del commo delle *Coefore* (vv. 423-28 = 444-50), in cui la strofe è cantata dal Coro e l'antistrofe da Elettra:

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας [στρ. η
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
ἀπρικτόπληκτα πολυπάλακτα δ' ἦν ἰδεῖν 425
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα,
ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ' ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα.

λέγεις πατρῷον μόρον· ἐγὼ δ' ἀπεστάτουν [ἀντ. η
ἄτιμος, οὐδὲν ἀξία. 445
μυχῷ δ' ἄφερκτος πολυσινοῦς κυνὸς δίκαν
ἑτοιμότερα γέλωτος ἀνέφερον λίβη,
χέουσα πολύδακρυν γόον κεκρυμμένα.
τοιαῦτ' ἀκούων < > ἐν φρεσὶν γράφου. 450

Lo schema metrico è il seguente:

3ia /
2ia /
3ia / 425 = 446
3ia //H
3ia /
3ia ///.

Si tratta di una coppia strofica ologiambica, le cui sequenze, eccezion fatta per l'ultima dell'antistrofe, che però con ogni probabilità presenta una lacuna, sono tutte costituite da sizigie giambiche piene, che danno luogo a cinque trimetri, con l'inserzione, dopo il trimetro iniziale, di un dimetro. Oltre alla testimonianza rappresentata da M, *codex unicus*, che mostra proprio questa divisione colometrica, anche dal punto di vista metrico il numero di diciassette *metra* giambici, la costante fine di parola dopo ciascuna sequenza e la presenza di iato ed *elementum indifferens* nella strofe, al v. 426 = 447, rendono sicuro che questa è l'unica sticometria possibile.

Bastano, credo, questi due esempi a documentare che nella metrica eschilea sono

ben attestate entrambe le modalità di composizione metrica, quella che trova il suo fondamento nella successione di versi e *cola* unitari costituiti da *metra* omogenei, e quella che ha alla base la successione di cellule metriche fra loro diverse, assemblate secondo un criterio atomistico.

Di più, fra le strofi liriche del teatro eschileo si trovano esempi in cui le due modalità di composizione metrica sono addirittura compresenti nella medesima struttura strofica. È il caso per esempio della seconda coppia strofica del terzo stasimo delle *Supplici*, vv. 792-99 = 800-07:

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος, [στρ. β
πρὸς ὃν χιὼν ὑδρηλὰ γίγνεται νέφη,
ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμάς 795
γυπιὰς πέτρα, βαθὺ πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
πρὶν δαΐκτορος βίᾳ καρδίας γάμου κυρῆσαι;

κυσὶν δ' ἔπειθ' ἕλωρα κἀπιχωρίοις [ἀντ. β
ὄρνισι δεῖπνον οὐκ ἀναίνομαι πέλειν· 801
τὸ γὰρ θανεῖν ἐλευθεροῦται φιλαιάκτων κακῶν.
ἐλθέτω μόρος, πρὸ κοίτας γαμηλίου τυχών. 805
ἀμφυγᾶς τίν' ἔτι πόρον τέμνω γάμου λυτῆρα;

Questa è la sua struttura metrica:

3ia /
3ia //H
ia ia cr ia / 795 = 803
cr / ia cr ia /
cr ia / ia / ba ///.

È evidente che, dopo i due versi iniziali costituiti da sequenze unitarie – due *3ia* separati da fine di parola e con presenza dello iato, nella strofe, alla fine del secondo trimetro –, il ritmo della coppia strofica subisce un sostanziale cambiamento poiché le altre sequenze sono tutte rappresentate da singole cellule metriche. Infatti in maniera molto significativa i due *metra* giambici in sinafia verbale con quanto segue (v. 795 = 803), che in questo contesto risultano di interpretazione problematica in quanto si potrebbero 'leggere' sia atomisticamente come due cellule metriche giambiche sia unitariamente come un *2ia*, hanno la manifesta funzione di modulare il passaggio da sequenze unitarie a sequenze atomistiche. Subito dopo si ha una successione di cellule

metriche atomistiche, che danno luogo a una serie di otto *metra* in cui ciascuna cellula metrica cretica è seguita da una cellula metrica giambica; la strofe si chiude ancora con due cellule metriche, rispettivamente un *metron* giambico e un baccheo.

Ancora più articolata è la compresenza delle due modalità compositive nella prima coppia strofica della parodo delle *Coefore*, vv. 22-31 = 32-41:

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν [στρ. α
χοὰς προπομποῦσ' ὀξύχειρι σὺν κόπῳ.
πρέπει παρῆς φοίνισσ' ἀμυγ–
μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ,
δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.
λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων
λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων [ἀντ. α
ὀνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων,
ἀωρόνυκτον ἀμβόα–
μα μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ,
γυναικείοισιν ἐν δώμασιν βαρὺς πίτνων,
κριταί ‹τε› τῶνδ' ὀνειράτων
θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι
μέμφεσθαι τοὺς γᾶς νέρθεν περιθύμως
τοῖς κτανοῦσί τ' ἐγκοτεῖν.

Eccone la struttura metrica:

2ia /
3ia /
2ia
2ia / 25 = 35
ba cr cr ia /
2ia /
2ia /
5da / 30 = 40
cr ia ///.

La prima parte della strofe è rappresentata da una successione di sequenze

giambiche unitarie: un dimetro, un trimetro e due dimetri in sinafia verbale, l'ultimo dei quali con una configurazione metrica molto particolare per la presenza di numerose soluzioni; questa successione ologiambica è interrotta dalle quattro cellule atomistiche – *ba cr cr·ia* – del v. 26 s. = 36 s., per poi riprendere al v. 28 s. = 38 s. con due *2ia*, ciascuno dei quali termina con fine di parola. A questo punto c'è l'inserzione di una sequenza dattilica, costituita da cinque 'piedi' realizzati in prevalenza da spondei. Come si è detto all'inizio, il fatto che essa sia formata da un numero dispari di componenti metriche è la prova che siamo in presenza di una sequenza non unitaria, da valutarsi dunque come una miniserie di cinque cellule metriche dattiliche[12]. La modalità di composizione atomistica di questa sequenza dattilica si estende in maniera del tutto coerente al verso di clausola della strofe che è costituito dalla successione *cr ia*. Dunque la prima coppia strofica della parodo delle *Coefore* è caratterizzata dalla doppia alternanza delle due modalità di composizione metrica, quella per *cola* e versi unitari e quella per cellule metriche atomistiche.

Avviandomi alle conclusioni, vorrei precisare i motivi per cui mi sembra del tutto impropria la definizione, per la maggior parte delle sequenze che abbiamo trattato, di «metra ex iambis orta», che purtroppo è ormai largamente in uso per identiche strutture metriche che ricorrono in alcuni componimenti della lirica corale. Questa definizione sembrerebbe presupporre una derivazione o quanto meno una contiguità di queste sequenze con il ritmo giambico, quasi che da esso discendano e ad esso siano riconducibili. Non a caso, in riferimento a tali sequenze, Martin West riprende e porta alle estreme conseguenze una ipotesi di Wilamowitz, il quale voleva ridurre ad unità la varietà di queste forme metriche prospettandone una interpretazione giambica[13]: in un articolo che già nel titolo rivela le intenzioni dell'autore, West tenta di 'omogeneizzare' a misura di giambo il ritmo cretico-giambico-trocaico dei carmi strutturati nei cosiddetti «metra ex iambis orta»[14]. L'opera di omogeneizzazione è realizzata facendo un uso continuo e generalizzato del criterio tutto meccanico della acefalia, della catalessi e della sincope. Si giunge così ad una interpretazione ritmico-metrica in cui il cretico non è altro che una dipodia giambica acefala, il baccheo una dipodia giambica sincopata e lo spondeo niente meno che una dipodia giambica acefala e sincopata; e tali elementi metrici – il cretico in quanto dipodia giambica acefala, il baccheo in quanto dipodia giambica sincopata, lo spondeo in quanto dipodia giambica acefala e sincopata –, grazie all'espediente della protrazione, potevano essere tutti omologati alla misura della dipodia giambica. La principale prova che tutto questo era possibile starebbe, secondo

12 Cf. Pretagostini, *Sistemi κατὰ κῶλον e sistemi κατὰ μέτρον*, 174-76.

13 U. v. Wilamowitz, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, 298-322, spec. 299.

14 M. L. West, *Iambics in Simonides, Bacchylides and Pindar*, ZPE 37, 1980, 137-55, cf. Id., *Greek Metre*, Oxford 1982, 22, 62, 99-100; *contra*, Pretagostini, *Considerazioni sui cosiddetti 'metra ex iambis orta' in Simonide, Pindaro e Bacchilide*, 127-36.

West, nelle libertà di responsione del tipo *cr* ~ *ia* che ritroviamo per esempio nel carme 17 Snell-Maehler di Bacchilide, a strofe 21 e a epodo 6. Ma anche se è vero che libertà di responsione di questo tipo forse erano superate con il fenomeno della protrazione del cretico, è proprio la rarità di queste responsioni imperfette che ci dovrebbe far ritenere la possibilità della protrazione un fenomeno del tutto eccezionale, certo non generalizzabile ad una intera strofe o ad un intero periodo ritmico, fino ad ipotizzarla anche per quei casi in cui ci sia una perfetta responsione del tipo *cr* = *cr* o *ba* = *ba* o *sp* = *sp*.

Al contrario, come ritiene giustamente Gentili, proprio la varietà e la frammentarietà risultano essere caratteristiche connotative e fondamentali del ritmo delle sequenze oggetto di queste nostre riflessioni[15]. Non solo. Come ho già detto più volte in questo mio contributo, la metrica di tali sequenze sembra essere il prodotto di una modalità compositiva diversa da quella più largamente attestata nell'ambito della letteratura greca. In sostanza, siamo in presenza di un diverso modo di costruire le sequenze metriche, un modo di cui bisogna finalmente prendere atto, considerandolo una ricchezza delle capacità poetiche di alcuni autori lirici e tragici della prima metà del V secolo a. C.

Questa scoperta, se di scoperta si tratta, non è fine a se stessa, ma ha una valenza che travalica il campo della metrica. Infatti la diversità nelle modalità compositive di determinate strutture metriche messa in luce in queste pagine non era circoscritta al solo ambito metrico, ma comportava necessariamente una diversità pure nella musica e nella danza; e anche se noi oggi non siamo in grado di ricostruire i modi e le forme in cui tale diversità si realizzava, è comunque vero che per la musica e la danza antiche, componenti essenziali della *performance*, anche il solo riconoscimento della possibilità di realizzazioni diverse di singole pericopi costituisce un notevole passo avanti rispetto all'etichetta fascinosa ma troppo severa di realtà ormai irrimediabilmente perdute.

Roma

Roberto Pretagostini

15 B. Gentili, *Trittico pindarico*, QUCC n. s. 2 (31), 1979, 20-21; cf. B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003, 141-45.

LA COMPOSITION ARCHITECTURALE DES *PERSES* D'ESCHYLE

Aeschylus non poeta solum sed etiam Pythagoreus,
sic enim accepimus (Cicéron, *Tuscul.* II 10, 23)

Vous me permettrez de commencer par un souvenir personnel. Il y a tout juste vingt ans, invité à participer aux XXIXe Entretiens de la Fondation Hardt, j'avais préparé un exposé sur les chœurs et autres parties chantées des tragédies de Sophocle. Lorsque l'an passé, j'ai été convié par V. Citti et L. Belloni au présent colloque sur *Ecdotique et métrique d'Eschyle*, j'ai tout de suite donné mon accord en proposant de traiter des chœurs et autres parties chantées des *Perses*, dans le prolongement de ce que j'avais déjà écrit sur la parodos de cette tragédie, en 1982, puis en 1993.

Mais, au printemps dernier, j'ai été amené à renoncer à mon projet, comme il m'était arrivé de le faire pour Sophocle vingt ans plus tôt, et pour les mêmes motifs. J'avais alors constaté dans les parties parlées en trimètres iambiques de deux tragédies, *Electre* et *Philoctète*, d'un épisode à l'autre et d'une scène à l'autre, des égalités et des équilibres dans le nombre des vers, qui prenaient tout leur sens quand on considérait la tragédie dans son ensemble. La découverte m'avait paru assez importante, avec des conséquences pour l'établissement du texte, pour me faire renoncer, faute de temps pour l'exposer, à l'étude des parties chantées. Et voici qu'en 2002 le même phénomène s'est produit, avec la même conséquence pour mon projet. Au lieu de parler des chœurs et autres parties chantées des *Perses*, je m'attacherai à la composition des parties parlées, et en particulier au premier épisode de la tragédie : le dénombrement des trimètres iambiques et des tétramètres trochaïques y aboutit à des résultats qui m'ont surpris et qui, je pense, vous surprendront aussi. J'espère seulement que vous serez moins sceptiques que la majorité de ceux qui m'avaient écouté à la Fondation Hardt.

En agissant ainsi, je risque de décevoir les organisateurs de notre rencontre, qui attendaient de la part des spécialistes de la métrique grecque des contributions spécifiquement métriques. Mais je me console en apportant des données que je crois nouvelles et qui devraient intéresser les spécialistes de l'ecdotique, autre sujet du présent colloque.

Le tableau qui vous a été distribué (voir ci-après p. 36) présente l'essentiel des données sur lesquelles se fondera mon exposé. Je m'intéresserai avant tout aux éléments formels, me contentant d'allusions au contenu de la tragédie, bien connu de vous tous.

*

La parodos (vv.1-154)

Dépourvue de prologue, la tragédie des *Perses* commence directement par la parodos. Le coryphée, dans un système anapestique (v. 1-64), présente d'abord les

Fidèles qui constituent le chœur, puis énumère tous ceux des Perses et de leurs alliés qui participent à l'expédition dirigée par Xerxès.

Après un long chant du chœur (vv. 65-139), composé de six strophes lyriques suivies chacune de leur antistrophe, le coryphée reprend un système anapestique (v. 140-154) qui répond, en plus court, à celui du début[1].

Le premier épisode (vv. 155-531)

Le premier épisode, qui succède immédiatement aux anapestes du coryphée, est particulièrement long ; à lui seul, il occupe un peu plus du tiers de la tragédie (vv. 155-531). Il se divise en trois scènes : la deuxième, qui s'ouvre avec l'arrivée du Messager, est séparée de la troisième par un commos épirrhématique entre le chœur et le Messager.

Pour la division en scènes, je suis en principe ce qu'en a dit O. Taplin[2]. En ce qui concerne le relevé des trimètres iambiques et des tétramètres trochaïques catalectiques, ceux qui sont inclus dans un commos épirrhématique sont considérés comme partie intégrante de l'ensemble lyrique.

Première scène (vv. 155-248)

L'arrivée de la Reine est saluée par le coryphée (vv.155-58). Elle fait part de ses soucis aux Fidèles qui constituent le chœur et leur demande des conseils (vv. 159-72). Le coryphée l'assure de leur bonne volonté (vv. 173-75). Ce début de la scène, fait de tétramètres trochaïques, compte 21 vers, 7 (4 + 3) pour le coryphée, 14 pour la Reine, dans un rapport de 2 à 1 en faveur de celle-ci.

Dans une longue tirade (vv. 176-214) faite de trimètres iambiques, 39 au total, la Reine raconte le songe qu'elle vient de faire et qui suscite son inquiétude.

La reprise du dialogue, jusqu'à la fin de la scène (vv. 215-48), se marque par un retour aux tétramètres trochaïques ; elle comporte une stichomythie de 14 vers dans un ensemble de 34, à raison de 21 pour le coryphée et de 13 pour la Reine.

Des 55 (21 + 34) tétramètres que compte la scène, 28 (7 + 21) sont dits par le coryphée, 27 (14 + 13) par la Reine.

Deuxième scène (vv. 249-89)

Cette scène s'ouvre avec l'arrivée du Messager. En 7 trimètres iambiques (v. 249-55), il annonce la destruction de l'armée perse. Le chœur exprime sa douleur dans un

1 L'ensemble de la *parodos* soulève divers problèmes critiques, que j'ai examinés dans deux articles publiés en 1982 dans les *Studi in onore di Aristide Colonna* (173-81: *Analyse métrique et établissement du texte*) et en 1993 dans les Cahiers du GITA 7 (3-14: *Construction métrique et jeux de sonorités*). C'est dans le même esprit que j'avais envisagé de traiter ici de la suite des parties chantées de la tragédie.

2 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.

commos (vv. 256-89) fait de trois couples de strophes et antistrophes séparées les unes des autres par des paires de trimètres iambiques récités par le Messager, cinq paires au total, nombre qui confirmerait, si besoin, leur appartenance à cet ensemble semi-lyrique où elles sont encloses toutes les cinq.

Troisième scène (vv. 290-531)

Toute la scène est en trimètres iambiques. La Reine, restée muette depuis l'arrivée du Messager et la terrible nouvelle qu'il apporte, pose une question au Messager. En un vers (v. 299), le Messager la rassure : Xerxès est vivant. Puis, à sa demande, il présente en cinq tirades inégales (29, 11, 80, 25 et 35 vers [soit 40 pour les deux premières, 80 pour la centrale et 60 pour les deux dernières]) les principaux épisodes de la défaite perse. Il se retire et la Reine sort pour préparer dans le palais une offrande aux dieux. La scène compte 189 vers (dont 180 en tirades) dits par le Messager, 51 par la Reine, 2 par le coryphée. Au total, 242 trimètres iambiques.

Quelques observations sur le nombre des vers parlés dans l'épisode

Dans le premier épisode, la longue scène 3 compte 242 trimètres iambiques, soit 2 fois le carré de 11 (2×11^2). Pour l'épisode entier, le total des trimètres est de 39 ($1^{ère}$ scène) + 7 ($2^{ème}$ scène) + 242 ($3^{ème}$ scène) = 288, soit 2 fois le carré de 12 (2×12^2).

Quant aux tétramètres trochaïques, la scène 1 en présente deux suites, la première de 21, la seconde de 34, soit au total 55.

Le deuxième épisode (vv. 598-622)

Après le premier stasimon (vv. 548-97), introduit par des anapestes du coryphée (vv. 532-47), la Reine reparaît. S'adressant au chœur, elle l'informe, en 25 trimètres iambiques (vv. 598-622), qu'elle va faire des libations aux dieux infernaux et l'invite à évoquer par ses chants le défunt Darius. Cette scène unique, très brève, est suivie du deuxième stasimon (vv. 633-80), introduit lui aussi par des anapestes du coryphée (vv. 623-32).

Le troisième épisode (vv. 681-851)

Cet épisode se divise en deux scènes : la première (vv. 681-842) commence avec l'apparition de l'ombre de Darius et se termine avec sa disparition ; la seconde, très brève (vv. 843-51), s'achève avec la sortie de la Reine.

Première scène (vv. 681-842)

Après 13 trimètres iambiques dits par Darius (vv. 681-93), commence un bref commos semi-lyrique (vv. 694-702) : la strophe et son antistrophe sont séparées par trois tétramètres trochaïques (vv. 697-99) de Darius inclus entre les deux éléments lyriques avec lesquels ils font corps, de même que des paires de trimètres iambiques

récités par le Messager séparaient les trois strophes et les trois antistrophes dans le commos des vv. 255-89.

Le chant est suivi d'un dialogue en tétramètres trochaïques entre Darius et la Reine (vv. 703-58), soit 56 vers dont 24 (vv. 715-38) en stichomythie et 32 en dialogue simple, dans un rapport de 3 à 4. Ces 56 vers sont répartis entre les deux personnages dans le même rapport de 3 à 4 à raison de 24 pour la Reine et 32 pour Darius.

A partir du v. 759, Darius s'exprime en trimètres iambiques, avec deux tirades de 28 (vv. 759-86) et 43 (vv. 800-42) vers, séparées par 13 vers (vv. 787-99) de dialogue avec le coryphée (7 pour celui-ci et 6 pour Darius), soit au total 84 trimètres iambiques. La première tirade, avec ses 28 vers, représente le tiers de l'ensemble dont les deux autres tiers sont constitués par le bref dialogue et la seconde tirade (13 + 43 = 56). La répartition des 84 vers entre les deux personnages est dans un rapport de 11 à 1 : 77 pour Darius et 7 pour le Coryphée.

La première scène s'achève avec la disparition de l'ombre de Darius.

Deuxième scène (vv. 843-51)

Cette scène, très courte, compte seulement 9 trimètres iambiques, 2 du Coryphée et 7 de la Reine, qui sort quand le chœur entonne le troisième stasimon (vv. 852-907). Celui-ci est suivi de l'exodos, à scène unique, dans laquelle, de l'arrivée de Xerxès (v. 908) jusqu'à la fin de la tragédie (v. 1077), aucun vers stichique – trimètre iambique ou tétramètre trochaïque - n'est prononcé.

Examen d'ensemble des parties parlées

Le nombre des trimètres iambiques utilisés dans les trois épisodes est le suivant :

- 39 + 7 + 242, soit 288 dans le premier épisode ;
- 25 dans le deuxième ;
- 13 + 84 + 9, soit 106 dans le troisième ;

Au total 419 trimètres iambiques.

Dans le détail, certains totaux partiels sont des nombres qui peuvent paraître remarquables, comme on l'a signalé au passage :

242 est le double du carré de 11

288 est le double du carré de 12

25 est le carré de 5

ni 106, ni 419 ne semblent mériter de retenir l'attention, mais nous verrons plus loin ce qu'il en est.

Pour les tétramètres trochaïques catalectiques, la répartition est la suivante :

- 21 + 34, soit 55 dans le premier épisode ;
- 56 dans le troisième épisode ;

Au total 111 tétramètres trochaïques.

L'égalité, à une unité près, des deux groupes de tétramètres semble être une invitation à admettre qu'un vers aurait disparu, au cours de la transmission du texte, dans le premier épisode, et plus précisément dans la série des vers 215-48, qui passerait alors de 34 à 35 ; et, si ce vers était dit par la Reine, le coryphée et elle auraient une part égale de tétramètres, 28 chacun, dans l'ensemble du premier épisode, le total passant à 112 pour la tragédie entière.

Comment résister à ce qui semble une évidence ? Mais Eschyle est plus subtil et le *numerus versuum* de la tradition est d'une fidélité sans faille, comme nous allons le voir.

L'analyse de la pièce montre que deux types de vers différents sont employés dans les parties parlées. Il est facile, comme il a été fait dans les calculs précédents, d'additionner ensemble des trimètres ou bien des tétramètres. Mais comment faire pour tenir compte à la fois des uns et des autres ? Il faut trouver une unité de mesure qui leur soit commune. Leur dénomination même fournit la solution : le trimètre a trois mesures, le tétramètre en a quatre ; en d'autres termes, trois tétramètres, avec douze (3 x 4) mesures sont l'équivalent de quatre trimètres (4 x 3) et *vice versa*. Les 111 tétramètres que comptent les *Perses* sont l'équivalent, ou plutôt la monnaie métrique, de 111 x 4/3 trimètres, soit exactement 148 trimètres.

Une fois ce résultat acquis, il devient possible de faire le total des vers parlés, ramenés à l'unité du trimètre, de la tragédie entière, soit :

419 trimètres
+ 148 trimètres représentant 111 tétramètres
Total : 567

Ce nombre représente 7 fois le carré de 9 : 7 x 81.

Tous ces résultats, partiels et totaux, semblent trop beaux pour être vrais. Et pourtant, vous l'avez constaté avec moi, je n'ai pas apporté la plus petite modification au nombre des vers transmis par la tradition, à commencer par le premier épisode de la tragédie qui, avec le double du carré de 11 dans la troisième scène, puis le double du carré de 12 pour l'ensemble des trimètres iambiques des trois scènes, avait éveillé mon attention. Dans le décompte général, l'équivalence adoptée, grâce au dénombrement des mesures, pour les tétramètres trochaïques et les trimètres iambiques, dans un rapport de 4 à 3, répond à une objection qui m'a été faite par certains, de ne fonder mes calculs que sur les trimètres iambiques.

Dans telle scène ou partie de scène, on constate chez Eschyle le souci d'attribuer à deux personnages en présence un nombre de vers qui sont dans un rapport simple. Dans les passages en tétramètres trochaïques : 1 à 2 pour le coryphée et la Reine au début de la première scène du premier épisode (7 et 14), et pour la totalité de cette scène une égalité approchée de 28 à 27 pour obtenir un total de 55 nécessaire pour aboutir, avec les 56 tétramètres du troisième épisode, au total définitif de 111

convertible en 148 trimètres iambiques ; dans ces 56 tétramètres, un double rapport de 4 à 3 (soit 32 à 24) s'établit entre Darius et la Reine d'une part, et entre le dialogue simple et la stichomythie d'autre part.

Ce souci des équilibres numériques et des proportions, déjà constaté chez Sophocle[3] et chez Euripide[4] à des degrés divers, et même dans l'*Orestie* d'Eschyle[5], postérieure de plus de vingt ans aux *Perses*, cette prédilection pour les nombres remarquables comme les carrés et les multiples des carrés, notamment 144 (12^2) dont la reprise dans trois scènes de l'*Electre* de Sophocle avait été pour moi le facteur déclenchant en 1982, tout cela apparaît déjà dans la plus ancienne tragédie grecque qui nous soit parvenue entière, les *Perses* d'Eschyle, jouée en 472 au théâtre de Dionysos sous l'archontat de Ménon. Certes l'action des *Perses* est beaucoup plus simple qu'elle ne le sera dans l'*Orestie* et chez les deux autres tragiques, mais l'apparition si précoce de ces jeux sur les nombres montre qu'il ne faudrait pas voir là des finesses ni des améliorations de détail apportées au fil des ans par les poètes du Ve siècle. Nous nous trouvons devant des éléments constituants de la technique dramatique qu'il faudra s'appliquer à mieux reconnaître et dont le témoignage est précieux pour confirmer le *numerus versuum* de chaque tragédie comme le montre bien, et je terminerai par là, le texte des *Perses*.

Je m'en tiendrai à quelques éditions parues dans la seconde moitié du XXe siècle. D. Page (Oxford 1972) admet une lacune de deux vers entre 235 et 236 (stichomythie en tétramètres trochaïques), suivant une suggestion de D. S. Robertson citée par G. Murray (Oxford 1937), mais qui revient en fait à M. Pohlenz (dans *Die griechische Tragödie*, Leipzig-Berlin 1930) comme le signale M. L. West dans son édition de la Bibliotheca Teubneriana (Stutgardiae 1990); le total des tétramètres de la première scène du premier épisode passe ainsi de 55 à 57, ce qui fait disparaître le total général de 111, divisible par 3. Quant à West lui-même, dans un passage suspecté depuis Heath au XVIIIe siècle, il admet la perte de deux hémistiches consécutifs dont le vers 484 représenterait les restes, qu'il sépare suivant une suggestion de L. Roussel dans son édition commentée (Montpellier 1960) ; la cinquième et dernière tirade du Messager passerait ainsi de 35 à 36 vers, le total des trimètres iambiques de la

3 Dès les Entretiens de la Fondation Hardt de 1982 pour *Electre* et *Philoctète* ; avec corrections et plus de détail pour cette dernière tragédie dans un article de la REA 100, 1998, 509-24.

4 *Les deux Electres et les deux 'Electre', dans Sophocle. Le texte, les personnages*, éd. A. Machin - L. Pernée, Aix-en-Provence 1993, 163-72, et pour *Hécube*, sur les traces de W. Biehl (*Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe*, Heidelberg 1997), mais en excluant des relevés, comme je l'ai fait ici pour les *Perses*, les trimètres inclus dans des ensembles semi-lyriques: *La composition architecturale de l' 'Hécube' d'Euripide*, Cuadernos de Filologia Clasica: Estudios griegos e indoeuropeos 12, 2002, 163-72.

5 *La composition architecturale des 'Euménides' d'Eschyle*, Cahiers du GITA 11, 1998, 7-32; voir aussi: *Au cœur des 'Choéphores' (v. 872-934)*, dans *Synodia. Studia...Antonio Garzya... dicata*, ed. U. Criscuolo - R. Maisano, Napoli 1997, 475-81.

troisième scène du premier épisode de 242 à 243, et disparaîtrait ainsi le rapport avec le carré de 11 ($242 = 2 \times 11^2$), si important pour la structure de cet épisode fondée sur les carrés de 11 et de 12.

Lorsque le *numerus versuum* de la tradition manuscrite la plus ancienne laisse apparaître des rapports et des proportions tels que ceux qui viennent d'être mis en évidence dans les *Perses* d'Eschyle, et que cette pratique ancienne se développe ensuite dans l'*Electre* de Sophocle et dans l'*Hécube* d'Euripide, pour ne citer que ces deux exemples, faisant apparaître une division de la tragédie en deux grandes parties[6] déjà reconnue par Aristote, comment l'éditeur d'aujourd'hui pourrait-il négliger de telles informations qui ont un rôle de mise en garde à jouer dans l'ecdotique ? Certes, le texte des tragiques a subi des déformations de tout genre au cours de sa transmission, mais ce n'est pas en multipliant le recours aux omissions ou aux interpolations de vers qu'on a le plus de chance de restituer la version originale. Il faut faire appel à la critique verbale, dont le maniement à l'intérieur du vers est beaucoup plus délicat.

Vient alors une question qu'on ne peut éluder. Ces additions, ces rapports et ces proportions ne pouvaient pas être perçus par les spectateurs au cours de la représentation. A qui donc étaient-ils destinés[7] ? Visaient-ils seulement à satisfaire la conscience professionnelle du bon ouvrier qu'est le poète tragique ? On pourrait plutôt se demander si, au moment de l'attribution par l'archonte éponyme des trois chorégies dramatiques de l'année, ces équilibres, ces effets de symétrie, ces rapports numériques, n'étaient pas des éléments que les candidats pouvaient faire valoir, à côté du sujet lui-même de la tragédie, en faveur de leur projet encore à l'état d'esquisse. C'est l'occasion de rappeler le mot prêté par Plutarque (*De gloria Atheniensium* 347 E-F) à Ménandre, un poète qui écrivait aussi pour le théâtre, comique il est vrai : «Ma comédie est faite : le plan est élaboré. Je n'ai plus qu'à composer les vers.»

6 Excluant le prologue, comme dans l'*Electre* de Sophocle (84 [7 x 12] + 528 [44 x 12] + 480 [40 x 12] trimètres, les deux grandes parties prises ensemble représentent 12 fois le prologue), ou l'incluant, comme dans l'*Hécube* d'Euripide (456 [2 x 12 x 19] trimètres pour chacune des deux parties).

7 J'ai cherché à apporter une réponse à cette question dans un exposé fait devant l'Accademia dei Lincei le 8 novembre 2002 à l'occasion de la remise des prix Antonio Feltrinelli: *Pouvoir politique et activité philologique dans la tradition des tragiques grecs ou Suis-je philologiquement correct?*, Accademia Nazionale dei Lincei. Fondo Antonio Feltrinelli, Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi A. Feltrinelli, IV/2, 2003, 39-47.

LES PERSES
(parties parlées)

	Trimètres iambiques	Tétramètres trochaïques
1[er] épisode (vv. 155-531)		
scène 1		21
(vv. 155-248)	39	
		34
scène 2	7	
(vv. 249-89)		
scène 3	242 (2 x 11^2)	
(vv. 290-531)		
Totaux de l'épisode	288 (2 x 12^2)	55
2[ème] épisode (vv. 598-622)	25	
Total de l'épisode	25	
3[ème] épisode (vv. 681-851)		
scène 1	13	
(vv. 681-842)		56
	84	
scène 2	9	
(vv. 843-51)		
Totaux de l'épisode	106	56
Totaux généraux	419	111

Conversion: 111 tétramètres x 4/3 = 148 trimètres

Résultat d'ensemble 419 + 148 = 567 = 7 x 81 ou 7 x 9^2

Paris J. Irigoin

ESCHILO E DIONISO: POSTILLE

1. *Un nuovo frammento di Eschilo?*

All'episodio delle porte che si aprivano spontaneamente a favore degli adepti di Dioniso si accenna rapidamente nelle *Baccanti* di Euripide nei v. 443 ss., nella parte conclusiva del discorso con il quale il Servo-soldato annunzia a Penteo la cattura dello Straniero. La missione è compiuta, ma c'è una complicazione. Le donne che Penteo aveva fatto imprigionare perchè avevano aderito al culto di Dioniso, saltellano gioiosamente nei campi. I vincoli che legavano loro i piedi si sono sciolti e le serrature delle porte del carcere hanno cessato di far presa. Successivamente, nei vv. 653 ss. il motivo è riferito alle porte della cittadella, ma è solo accennato, ma non messo in atto. L'ordine dato da Penteo di chiudere le porte viene contrastato dallo Straniero (cioè Dioniso) e poi la vicenda slitta per l'arrivo del Messaggero. In Ovidio, *met.* 3. 699 il miracolo dell'apertura delle porte è riferito alle porte del carcere, sulla falsariga del primo passo delle *Baccanti*: *sponte sua patuisse fores.*

Il motivo dell'apertura spontanea delle porte era però certo presente in un'altra tragedia oltre alle *Baccanti.* Mi riferisco alla tragedia di cui sono rimasti due frammenti in Pap. Hib. 222, pubblicati dal Turner nel 1955 e riprodotti in *TrGF* II Adespota F 630. Si tratta di due frammenti, fr. a e fr. b. Trascrivo il fr. a.

```
        .....
        ]λωτον εσα[
    'A]κταίων[
     τ]ῶι Κιθαιρῶ[ν
4              vac.
        ]ειας πεδ[
        ]ικνει      [
              vac.
          ]ς Πενθε[
        .....
```

Ed ecco il fr. b.

```
        .....
         vestigia
        ]ν στρατὸν[
        ]αι τὴν γῆν [
12      ]ερως ἐλῶν [
        ] πύλαι δ' ἡμῖ[ν
        .....
```

Nel fr. a si menziona - come si vede - Atteone, il Citerone e Penteo. Snell e Kannicht suggeriscono pertanto una ipotesi che sembra ragionevole, e cioè che si faccia un confronto tra Atteone che è morto sul Citerone e Penteo che sul Citerone morirà. Ma la cosa non può considerarsi sicura, data anche la distanza tra i due nomi.

Per il fr. b né Turner né Kannicht e Snell hanno proposto completamenti o congetture di alcun genere a parte il ν di ἡμῖ[ν e a parte l'ovvia indicazione che si tratta di trimetri giambici dei quali viene riportato un segmento del secondo emistichio mancante delle due sillabe finali. Mi pare però che si possa fare un passo avanti.

Dopo v. 10]ν στρατὸν[non mi pare che sussistano dubbi che v. 13] πύλαι δ' ἡμῖ[ν si riferisca all'episodio delle porte che si aprivano spontaneamente. In Nonno 44. 15 ss. si ha la stessa sequenza. Penteo, impressionato dal diffondersi del culto di Dioniso, arma l'esercito e ordina di chiudere le porte della città, ma esse si aprivano spontaneamente: cf. vv. 18- 21

> καὶ στρατιὴν ἐκόρυσσε μαχήμονα, κέκλετο δ' ἄλλοις
> ἄστεος ἑπταπόροιο περιφράξαι πυλεῶνας·
> οἱ μὲν ἐπεκλήισσαν ἀμοιβαδίς, ἐξαπίνης δὲ
> αὐτόματοι κληῖδες ἀνωίγνυντο πυλάων.

Al v. 12 tra l'intervento dell'esercito e le porte che si aprono bisogna quasi necessariamente ipotizzare un intervento di Dioniso. Ma il nome di Dioniso lo suggerisce il papiro stesso, quasi per intero. Infatti, sarà da integrare βούκ]ερως, che in Sofocle è attestato come epiteto di Dioniso: fr. 959 R. vv. 2-3 ὁ βούκερως / Ἴακχος. Ricordo però che l'aggettivo - anche se riferito a Io - era stato usato anche da Eschilo, in *PV* 588.

Ancora al v. 12 il participio ἑλών indica che il dio non solo ha, ma ha preso per questa occasione qualcosa. L'arma di Dioniso è il tirso. Le raffigurazioni vascolari documentano che lo usò contro gli empi giganti. Si può proporre dunque

> ἄναξ δὲ θύρσον βούκ]ερως ἑλὼν [χερί

e al v. 13 si doveva avere all'inizio un verbo riferito a Dioniso che interveniva. E alla fine sulla base di Nonno si può integrare:] πύλαι δ' ἡμῖ[ν ἄφνω (e al verso successivo il verbo indicante l'aprirsi delle porte).

Al v. 11 si doveva indicare l'obiettivo che Penteo si proponeva con l'allestimento dell'esercito o anche l'ordine che egli dava in questa occasione.

Il fr. b doveva dunque appartenere a un discorso pronunziato da un personaggio

favorevole a Dioniso. Il ritmo narrativo è rapido, ed è tenuto a livello fattuale-informativo. L'ipotesi più probabile è che si tratti del *Pentheus* di Eschilo[1].

2. *La morte di Penteo secondo Eschilo*

Del *Pentheus* di Eschilo (il titolo è documentato nel 'Catalogo' e così anche il titolo delle *Xantriae*) ci è pervenuto un solo frammento (a parte l'adesp. F 630, b: del quale ho detto qui sopra), il F 183 R. μηδ' αἵματος πέμφιγα πρὸς πέδωι βάλῃς. Inoltre viene giustamente da molti studiosi riferito al *Pentheus* il passo delle *Eumenidi*, vv. 25-26 (dopo la menzione di 'Bromio' nel verso precedente) ἐξ οὗτε βάκχαις ἐστρατήγησεν θεὸς / λαγὼ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον.

Il problema di base è che cosa voglia dire «come una lepre». Il resto - nel passo delle *Eumenidi* - è abbastanza chiaro: Dioniso alla testa delle menadi come fosse un esercito 'cucì addosso' a Penteo (cioè escogitò e mise in atto) la morte a Penteo. Ma resta da chiarire λαγὼ δίκην. Secondo il Sommerstein l'espressione deve essere rapportata al prodigio della lepre pregna della parodo dell'*Agamennone*. È sbagliato. L'accostamento suggerito dallo studioso inglese sembra funzionare, ma solo perché il Sommerstein nella parafrasi del passo dell'*Agamennone* introduce di suo proprio l'espressione che rende possibile il collegamento, e cioè che nel passo di *Agam.* 119 la lepre pregna fu fatta a pezzi («was torn apart») dalle aquile. Ma nel testo di Eschilo si dice solo βοσκόμενοι (con oggetto - per la precisione - non una forma di λαγώς, ma λαγίναν ... γένναν).

In realtà una lepre non la si uccideva (e per chi abbia un tale desiderio non la si uccide) come fosse un vitello, cioè sgozzandola, ma invece (come si dice, con un brutto e crudele verbo) accoppandola, cioè con un colpo sulla testa. Un colpo che di per sé non provoca spargimento di sangue. Su questa base ci si deve chiedere se il F 183 non si riferisca proprio alla morte di di Penteo, in quanto non ha comportato spargimento di sangue. Si può congetturare in questo ordine di idee che si trattasse nel fr. 183 di una formulazione oracolare e quindi criptica. Si ricordi che la vicenda coinvolgeva direttamente Delfi.

Da una tale ricostruzione, anzi già solo dalla corretta interpretazione del passo dele *Eumenidi* si evince un dato - io credo - di grandissimo rilievo. Cioè che nella tragedia di Eschilo non c'era uno sparagmòs di Penteo. Ne deriva con molta probabilità che l'uccisione di Penteo ad opera della madre fu una invenzione di Euripide. E allora nella tragedia di Eschilo non c'era quello slittamento del baricentro emozionale che si ha nelle *Baccanti,* quello per cui Penteo e la madre nella parte finale

[1] Per ulteriori considerazioni rimando il lettore all'edizione con commento delle *Baccanti* che io ho curato per la BUR (Milano 2004): nella Premessa sono stati utilizzati i §§ 1-2 di questo mio lavoro.

della tragedia diventano oggetto di commiserazione. Con l'ulteriore conseguenza che la tragedia di Eschilo doveva essere molto più in linea con l'impostazione secondo cui la hybris viene punita, una impostazione caratteristica di Eschilo.

3. *Sul fr. 61 R.*

È stato notato dal Deichgräber[2] che la domanda del fr. 61 R. di Eschilo (cioè del v. 136 delle *Tesmoforiazuse*) è formulata con l'uso del terza persona e che questo particolare si ritrova anche nella domanda che Pelasgo rivolge alle Danaidi nelle *Supplici* di Eschilo nei vv. 234-36; e lo studioso tedesco ha osservato inoltre che può ben essere che oltre all'intero v. 136 altre cose nel passo delle *Tesmoforiazuse* siano di derivazione eschilea in corrispondenza ai vv. 137 ss. Io ora aggiungo qualche altra osservazione.

La prima è che oltre a queste attestazioni di ποδαπός nel fr. 61 R. (al nominativo singolare) e in *Suppl.* 234 (all'accusativo singolare) ci sono in Eschilo solo altre due attestazioni di questo aggettivo interrogativo (in *Cho.* 575 e 657: al nominativo singolare), ma solo nel passo degli *Edoni* e nel passo delle *Supplici* l'aggettivo si colloca all'inizio del verso. Osservo anche che sia il verso di Ar. *Thesm.* 136 che il verso di Aesch. *Suppl.* 234 terminano, per ciò che attiene alle ultime due sillabe, con la parola στολή, o con una forma derivata da στολή adattata al composto.

Aesch. *Suppl.* 234
ποδαπὸν ὅμιλον τόνδ' ἀνελληνόστολον
Ar. *Thesm.* 136
ποδαπὸς ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;

Questo non può essere frutto del caso. Si può - certo - immaginare che Aristofane imitando il verso degli *Edoni* si sia ricordato - attraverso la coincidenza di ποδαπός - del verso delle *Supplici* e per influenza di questo verso delle *Supplici* gli sia venuto in mente di scrivere alla fine del verso delle *Tesmoforiazuse* la parola στολή senza che ci fosse niente di simile alla fine del verso degli *Edoni*. Ma questi fenomeni di collegamento sotterraneo a questo livello è più probabile che si verifichino nella mente dell'autore che ha effettivamente ideato il testo verso il quale poi si realizza il collegamento. È più probabile, cioè, che Aristofane abbia riecheggiato la parola conclusiva del verso degli *Edoni* (nel contesto di un riecheggiamento di tutto il verso degli *Edoni*) senza sapere o senza essere interessato a ricordare che c'era a questo proposito un contatto preciso con il verso delle *Supplici*. In altri termini sarà

2 K. Deichgräber, *Die Likurgie des Aischylos*, Göttingen 1939, 231-309, e in particolare 249-50.

legittimo ritenere che in questo pezzo della commedia di Aristofane che contiene il discorso del Parente, quando si riscontri un contatto rilevante con le *Supplici* di Eschilo si debba postulare un dato simile negli *Edoni*.

Un dato percepibile è l'estensione stessa della rhesis, di 12 versi nelle *Supplici* e di 10 versi nelle *Tesmoforiazuse* (evidentemente cominciando a contare da ποδαπός). Labile ma non inenunciabile è il contatto - nel secondo verso - di βάρβιτος con βαρβάρου. Ma importante è il contatto nel segmento finale.

Nelle *Supplici*, il re Pelasgo, dopo aver riflettuto ad alta voce (e senza che le giovani donne interloquiscano) su coloro che ha di fronte, sulla foggia del vestire, e sul modo come sono arrivate fin lì, e sui ramoscelli che hanno con sé, alla fine (vv. 243-45) pone in alternativa il metodo del congetturare (metodo che per un dato - importante - ha già messo in atto, perchè dai ramoscelli ha capito che si tratta di supplici) al comunicare attraverso la parola. Questo secondo procedimento è naturalmente preferito da Pelasgo, e tuttavia esso è problematicizzato e presentato come non il solo possibile. In altri termini, sarebbe legittimo continuare a fare molte congetture, ma questo nel caso che le donne del Coro non fossero in grado di comunicare.

Molto vicino è il tratto conclusivo del discorso del Parente nelle *Tesmoforiazuse*. Egli deplora che l'interlocutore non risponda e si chiede se si dovrà basare sul canto che Agatone ha eseguito. Anche il Parente presuppone due possibilità: quello del comunicare con la parola, ma anche quello del congetturare.

Conclusione: è molto probabile che alla fine del suo primo discorso (di media estensione) rivolto a Dioniso, Licurgo negli *Edoni* evidenziasse (e stigmatizzasse) il silenzio di Dioniso.

Il che suggerisce un collegamento con il fr. 60 R. e che per il fr. 60 R. è molto probabile che si debba accogliere la lezione ἄλαλος.

Circa l'appartenenza del fr. 60 R. e del fr. 61 R. alla stessa scena sono stati espressi dubbi per la diversità della struttura metrica. E però sia per l'uno che per l'altro frammento è positivamente attestata una derivazione dagli *Edoni* di Eschilo e che essi appartengano allo stesso tratto di testo è garantito dal tema e dalla stessa struttura sintattica. E per quel che riguarda la diversità del metro, si ricordi il passo dei *Persiani*, vv. 681 ss. Non sembra essere un gioco del caso che il primo discorso di Dario in trimetri giambici (imperniato su una struttura interrogativa, come doveva essere il discorso di Licurgo che si rivolgeva a Dioniso, e così anche Pelasgo nelle *Supplici* di Eschilo) sia seguito e non preceduto da un pezzo in cui Dario usa tetrametri trocaici catalettici.

Il modo di porsi nelle *Supplici* di Eschilo del detentore del potere nei confronti di chi è arrivato e appare come straniero (modulo che riteniamo sia stato usato anche negli *Edoni*) è presupposto anche nell'*Agamennone*. Si tratta dei vv. 1035-67. Anche

qui il detentore del potere (Clitemestra, giacchè Agamennone è uscito di scena, e non solo per il fatto che è entrato in casa) si pone il problema di comunicare con uno straniero. Cassandra è effettivamente una straniera e può non essere capace di capire. Clitemestra fa riferimento a due procedimenti. Il primo è quello di usare discorsi semanticamente validi e intelligibili. Il secondo procedimento non è quello del congetturare (è tutto chiaro per Clitemestra, e Agamennone per la sua parte ha chiarito tutto nei vv. 950-55), ma poiché il termine di riferimento è Cassandra che può non sapere il greco, il secondo procedimento è quello della gestualità. Colpisce il fatto che anche nell'*Agamennone*, nello snodo decisivo (vv. 1060 e v. 1061) si abbia una formulazione bimembre, nel cui contesto si distingue una frase condizionale impostata su εἰ ... μή, analogamente a come è strutturata la frase conclusiva di *Suppl.* 244-45. E un'articolazione diadica ha anche la frase conclusiva della rhesis del Parente in *Thesm.* 144-45. Ciò significa che qualcosa di simile si aveva negli *Edoni.* E non credo sia casuale che nell'ultimo verso del discorso del Parente (v. 145) troviamo φράσαι e φράζε si legge nel v. 1061 dell'*Agamennone*, alla fine dell'ultimo discorso in cui Clitemestra si rivolge a Cassandra.

Sulla base dei vv. 1060-61, dove Clitemestra si aspetta che Cassandra pur non capendo le sue parole risponda con gesti, si deve ritenere che Clitemestra nei vv. 1035 ss. abbia fatto chiari cenni a Cassandra, indicando due concetti facili ad essere gestualizzati, e cioè 'è a te che parlo' e 'scendi'. Così si spiega l'insistenza atipica da parte di Clitemestra con il rinforzo del Coro: v. 1035 καὶ σύ Κασσάνδραν λέγω (Clitemestra conta sul fatto che i nomi propri dei non parlanti greco bene o male si conservavano, riconoscibili anche se storpiati, si ricordi i diversi modi come veniva inteso il nome di Cibele), v. 1048 σοί τοι λέγουσα (con τοι che attraverso il gesto recupera il valore originario di dativo del pronome di seconda persona, e assume una valenza iterativa, e poi σαφῆ λόγον 'non puoi non capire'), v. 1053 ἕπου necessariamente gestualizzato, perché altrimenti significherebbe 'séguimi' (l'imperativo ἕπου aveva come termine di riferimento la persona del parlante: così 11x Euripide, 1x Sofocle, 8x Aristofane, e così anche Eschilo 2x, e a parte si pone - oltre questo caso dell'*Agamennone* che non entra nel novero - anche *Eum.* 139 ἕπου, μάραινε δευτέροις διώγμασιν, dove il resto della frase - con διώγμασιν! - rende legittimo un uso che di per sé sarebbe anomalo), v. 1059 σὺ δ' e infine v. 1061 σὺ δ(ε), dove l'insistenza sul pronome - dopo la formulazione del v. 1060 - è veramente troppo dura e credo che il Fraenkel minimizzi).

Ma si ricordi che al v. 1254 Cassandra rivelerà di sapere bene il greco. Clitemestra irretisce l'inconsapevole Agamennone, ma non Cassandra.

Pisa Vincenzo Di Benedetto

L'ANTICA COLOMETRIA DI AESCH. *SEPT.* 78-150. CON ALCUNE CONSIDERAZIONI DI SEMANTICA METRICA

Nell'*Appendix* all'edizione critica dei *Sette contro Tebe* pubblicata a Berlino nel 1885, Wecklein[1] elencava 29 diverse proposte, a partire da Butler[2], intese a stabilire l'assetto metrico dei vv. 78-181, che segnano il primo ingresso del coro. Ad esse debbono oggi aggiungersi le ipotesi formulate in seguito: dallo stesso Wecklein, da Verrall, Wilamowitz, Schroeder, Murray, Page, Smyth, Mazon[3], fino ai recenti contributi di Hutchinson e di West[4], per limitarsi alle edizioni e interpretazioni più diffuse: il numero delle ricostruzioni congetturali sale così a 39. Una cifra elevata che, se denuncia da una parte il carattere provvisorio di ciascuna ipotesi, dall'altra varrebbe da sé a dissuadere da ulteriori esperimenti. Ma ciò che ci si limiterà qui a fare sarà non tanto l'esposizione di una proposta inedita. Sarà invece l'analisi critica della colometria della parodo così come essa verisimilmente appariva nell'antica edizione alessandrina. Dunque un'operazione di recupero, che, se non ha sino ad ora suscitato l'interesse degli studiosi come rivela, tra le molte congetture, la generale disattenzione verso l'assetto colometrico della tradizione, s'impone tuttavia come necessaria ai fini di una costituzione il più possibile esatta dei metri e del testo verbale, senza considerare poi che la colometria antica, anche a volerla ritenere a sua volta una ricostruzione ipotetica, merita, almeno al pari di ogni altra ipotesi, d'essere sottoposta a un'attenta valutazione.

Per quanto attiene alla sezione finale della parodo, costituita dai vv. 151-81, l'articolazione metrica, che consiste di due coppie strofiche (vv. 151-57 = 158-65; 166-73 = 174-81), in realtà già bene individuate nel XIV secolo da Triclinio[5], ha ormai trovato una sistemazione certa anche nelle edizioni moderne[6].

Assai diversa la vicenda dei vv. 78-150, la cui struttura poematica è tuttora oggetto di opinioni discordi. Ci si concentrerà dunque soprattutto su questa sezione. In proposito, sembra davvero, come ha osservato con arguzia Douglas Young[7], che

1 N. Wecklein, *Aeschyli Fabulae* III. *Septem adversus Thebas*, Berlin 1885, 3-12.

2 S. Butler, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ex edit. Thomae Stanley*, Cantabrigiae 1809-1816.

3 A.W. Verrall, *The Seven against Thebes of Aeschylus*, London 1887; U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Aeschyli Tragoediae*, Berlin 1914; O. Schröder, *Aeschyli Cantica*, Leipzig 1916^2; G. Murray, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1955^2; D.L. Page, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1972; H.W. Smyth, *Aeschylus* I, London – Cambridge Ma. 1923; P. Mazon, *Eschyle* I, Paris 1920.

4 G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985; M.L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart 1990 (1998^2).

5 P. 80, 4 ss.; p. 88, 1 ss. Smith (*Scholia in Aeschylum*, ed. O.L. Smith, II 2, Leipzig 1982).

6 Dove è conservata in genere senza alcuna alterazione, con l'eccezione di West, che la modifica in un punto (vv. 169-70 = 178-79), cf. infra, n. 80.

7 *Reading in Aeschylus' Byzantine Triad*, GRBS 13, 1972, 17.

«teorie colometriche ignote a Eschilo» abbiano «indotto molti studiosi ad allontanarsi senza necessità dalla *paradosis*». Quest'ultima offre, sotto il profilo dell'assetto colometrico, un quadro piuttosto uniforme: a giudicare dalla testimonianza dei principali codici e di Triclinio, di cui è conservato anche il commento metrico, i vv. 78-150 della parodo si configurano come una lunga sezione sciolta da responsione strofica[8]:

θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη·
μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
ῥεῖ πολὺς ὅδε λεὼς πρόδρομος ἱππότας. 80
αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ'
ἄναυδος σαφὴς ἔτυμος ἄγγελος.
†'Ελεδεμάς† πεδι' ὁπλόκτυπ' ὠ– 83/4
τὶ χρίμπτεται βοάν· ποτᾶται βρέμει δ' 85
ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου.
ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοὶ
θεαί τ' ὀρόμενον κακὸν ἀλεύσατε.
βοᾷ ὑπὲρ τειχέων·
ὁ λεύκασπις ὄρνυται λαὸς εὐ- 90
τρεπὴς ἐπὶ πόλιν διώκων.

τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει 92/3
θεῶν ἢ θεᾶν;
Πότερα δῆτ' ἐγὼ ποτιπέσω βρέτη 95
δαιμόνων; Ἰὼ μάκαρες εὔεδροι,
ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι· τί μέλ-
λομεν ἀγάστονοι;
'Ακούετ' ἢ οὐκ ἀκούετ' ἀσπίδων κτύπον; 99/100
Πέπλων καὶ στεφέων ποτ' εἰ μὴ νῦν
ἀμφὶ λιτάν' ἔξομεν;
κτύπον δέδορκα· πάταγος οὐκ ἐνὸς δορός.
τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων Ἄρης,
τὰν τεάν; Ὦ χρυσοπήληξ δαῖμον, 105
ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν,
ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου. Θεοί

8 Ho esaminato direttamente i codici **FGGaLMV**, per i codici **IKQT** mi sono servita della collazione effettuata da Th. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, Chapel Hill 1973. Ho inoltre utilizzato lo scolio metrico tricliniano ai *Sept.* 78-150b (pp. 48-51 Smith), la cui analisi è concorde, come è da attendersi, con l'assetto colometrico di **T**. Con $\mathbf{F}^2$ è indicato lo scriba che ha apportato alcune modifiche alla colometria di **F**, rese evidenti in genere dal segno del *dicolon* e spesso (ma non sempre) coincidenti con la colometria di **T** e dello scolio metrico; sul rapporto di $\mathbf{F}^2$ con l'edizione tricliniana cf. da ultimo A. Tessier, *Aeschylus «more Triclinii»*, Lexis 19, 2001, 51-65 con bibliografia. L'apparato colometrico dei codici, così come anche quello delle colometrie moderne, segue un criterio negativo: vi sono dunque indicate solo le colometrie divergenti in rapporto all'assetto adottato. Per una completa disamina della tradizione manoscritta eschilea ved. A. Turyn, *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, Hildesheim 1967 e l'ampia revisione di R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964; da ultimo M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 319-54.

πολιάοχοι χθονός 108a
ἴθ' ἴτε πάντες, 108b
ἵδετε παρθένων
ἱκέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ. 110/1

κῦμα γὰρ περὶ πτόλιν
δοχμολόφων ἀνδρῶν καχλάζει πνοαῖς 113/4
Ἄρεος ὀρόμενον. 115
ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ παντελές, πάντως 116/7
ἄρηξον δαΐων ἄλωσιν.
Ἀργεῖοι δὲ πόλισμα Κάδμου 119/20
κυκλοῦνται, φόβος δ' ἀρείων ὅπλων, 121/2
διὰ δέ τοι γενύων ἱππείων
κινύρονται φόνον χαλινοί.
Ἑπτὰ δ' ἀγήνορες πρέποντες στρατοῦ 125
δορυσσόοις σαγαῖς πύλαις ἑβδόμαις
προσίστανται πάλῳ λαχόντες.

Σύ τ', ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος, 128/9
ῥυσίπτολις γενοῦ, Παλλάς, ὅ θ' ἵππιος 130/1
ποντομέδων ἄναξ
ἰχθυβόλῳ μαχανῇ Ποσειδάν
ἐπίλυσιν φόνων ἐπίλυσιν δίδου. 134/5
σύ τ' Ἄρης, φεῦ φεῦ,
ἐπώνυμον Κάδμου
πόλιν φύλαξον κήδεσαί τ' ἐναργῶς. 138/9
Καὶ Κύπρις, ἅτε γένους προμάτωρ, 140/1
ἄλευσον· σέθεν ἐξ αἵματος 142/3
γεγόναμεν· λιταῖς σε
θεοκλύτοις ἀπύουσαι 145
πελαζόμεσθα. Καὶ σύ, Λύκει' ἄναξ,
Λύκειος γενοῦ στρατῷ δαΐῳ
στόνων ἀϋτᾶς· σύ τ', ὦ
Λατογένεια κούρα, τόξον εὐτυκάζου. 149/150

[FGGa(vv. 78-100)IKLMTQV] **81** με| F^2 **82** ἄναυδος| F^2 **83-84** τὶ| GGaKLV **85** ποτᾶται| T **85-86** δίκαν| T **90** λαός| F^2KTQV **90-1** εὐτρεπής| FL **95** ποτι-| F^2 ποτιπέσω| T **95-96** δαιμόνων| F^2T **97** ἔχεσθαι| FF^2(dicolon)KLT τ(| IM **97-98** μέλλομεν| KV **99/100** ἀκού- (alterum)| F^2 ἀσπίδων| V **101** στεφέων| F^2KT **101-02** λιτάν'| F^2T (del. ἔξομεν) **101-03** κτύπον| K **102-03** δέδορκα·| L **103** δέδορκα·| δορός| F(spat.vac.)F^2(dicolon)T **103-04** ῥέξεις| K **104** προδώσεις| F^2T **104-05** τέαν;| F^2KT **107** ἔθου| F^2T **108a + 108b** FGLV **112-14** δοχμολόφων| V **116/17** παντελές| G **118-20** δέ| V (γάρ) **119-22** κυκλοῦνται| V **130-31** Παλλάς| V **130-32** ἄναξ| V **137-9** πόλιν| Q **138/39** φύλαξον|, ἐναργῶς| F^2T **140/41** ἅτε|, προμάτωρ| F^2 **142/43** αἵμα-| F^2 **145-46** πελαζόμεσθα| V **146** σύ| F^2 **146-47** Λύκειος| F^2 γενοῦ| V **147-8** ὦ| V **148-50** Λατογένεια| FL **149/50** κούρα|, εὐτυκάζου| F^2T

[H(utchinson), M(azon), Mu(rray), P(age), Schr(oeder), S(myth), V(errall), W(ecklein), We(st) Wil(amowitz)] **83** ἐλεδεμάς| We (†ἐλεδεμνάς†) **84-85** βοά| We (ὠτὶ χρίμπτει βοάν) **85** χρίμπτεται| Mu (ἔ ἔ χρ.) βοά| H (-τὶ χρίμπτει βοάν), Mu (βοᾗ), P (τί χρίμπτει βοάν) **85-86** δίκαν| H P We **87** ἰώ| (prim.) Mu Schr Wil (alter.) S **87-88** ὀρόμενον| H (ἰώ bis) M (ἰώ-bis) Mu P (ἰώ bis) Schr (ἰώ bis) We (ἰώ bis) Wil **88** κακόν| S (ἀλεύσατε post τειχέων transp.) **89** lac. <⏑⏑ ⏑ ⏑⏑> post βοά coni. Schr, We βοά| H (βοά < >) Mu P (ὀᾶ) Wil (ἔα) **89-90** ὄρ-| P **90-91** πόλιν| P **91** lac. < ⏑ – › post διώκων H (πόδα) Mu (πόδα) P (πόδας) S

(πόδα) Schr (πόδα) We Wil (πόδα) **94-95** ἐγώ| M Wil **95** ἐγώ| Schr ποτιπέσω| H Mu P S We qui <πάτρια> ποτιπ. acceperunt **95-96** δαιμόνων| omnes **96** ἰώ| H P Schr Wil **97** βρετέων| M Schr Wil **97-98** ἀγάστονοι| M Schr Wil **101** στεφέων| M Schr Wil **101-02** ἀμ-| (φὶ) H Mu P S V W ἔξομεν| M Schr Wil **104** προδώσεις| V W παλαίχθων| H M Mu P S Schr We **104-05** τεάν| omnes (τὰν τεὰν γᾶν H) **105-06** ἔπιθ᾽ ἔπι-| S πόλιν| cett. **106-07** ἔθου| S **107** ἔθου| cett. **107-08b** ἴ-| (θ᾽) Schr πάντες| cett. **107-09** παρθένων| Schr Wil **112-14** ἀνδρῶν| omnes **113-15** ὀρόμενον| omnes **116/17** παντελές| H M (ἀλλ<ά μοι> ὦ Ζεῦ <Ζεῦ> πάτερ παντελές) Mu (Ζεῦ <φεῦ φεῦ>) P (Ζεῦ < >) S Schr We (qui παντὸς ἔχων τέλος pro παντελές coni.) Wil **126** σαγαῖς| Mu **126-27** λαχόντες| Mu **130/31** γενοῦ| H M Mu P S V W We **130-32** ἄναξ| H M P S V W We **137-39** πόλιν| H Schr W Wil **142/43** σέθεν| Schr Wil **142-44** σε| Schr Wil **144-45** θεοκλύτοις| H M (<δέ> σε θεοκλ.) Mu (del. σε) P (λιταῖς σε < >) S V (λιταῖσί σε) W We (λιταῖσι δέ σε) **145** ἀπύου-| Schr **145-46** πελαζόμεσθα| omnes **146-47** γενοῦ| omnes **147-48** ἀϋτᾶς| M (ἀντίτας pro ἀϋτᾶς) Mu (del. στ. ἀϋτ.) S (ἀντίτας pro ἀϋτᾶς) Schr (<κλῦθι δὲ πολυ>στ. ἀϋτ.) V W Wil (δαΐῳ < >) **147-50** Λατογένει-| S κού-| Schr κούρα| H (lac. ante στόνων coni.) V εὐτυκάζου| cett. (Λατωΐς, εὖ πυκάζου scrips. M)

	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –	do cr
	⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	2do
80	– ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	2do
	– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ‖	2do
83/84	† ⏑ ⏑ ⏑ – † ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	? do
85	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	do[kaibel] do
	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ‖H	2do
	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	2ia
	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ‖	2do
	⏑ ⏑⏑ – – –	do
90	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – –	do ba
92/93	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	2do
	⏑ – – ⏑ –	do
95	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	2do
	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖H	hdo do
	– – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ‖H	do
99/100	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	3ia
	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – –	ba do[kaibel] (vel do do^?)
	– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	2cr
	⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	penth[ia] cr ia (vel 3ia)
	⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –	2ba do (vel do 2cr)
105	– ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑	cr ia ia^
	⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ‖	do
	– ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –	2 hdo
108a	⏑⏑ – – ⏑ ⏑ ‖	do
108b	⏑⏑ ⏑ – ⏑	tr
	⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	do
110/01	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –	2do
	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –	cr ia (lecyth?)
113/4	⏑ ⏑⏑ – – – ⏑ – – ⏑ –	2do
115	⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ‖	do
116/17	– – – ⏑ – – ⏑ – – –	do hdo

	⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑	ba cr ba (ithyph?)
119/20	– – – ⏑⏑ – ⏑ – –	do ba
121/22	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – – –	cr do
	⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	ba cr ba (ithyph?)
125	– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	ba cr ba (ithyph?)
128/29	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –	2do
130/31	– – ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ –	do^{kaibel} do
	– ⏑⏑ – ⏑ –	do
	– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –	cho cr ba (it–yp–?)
134/35	⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –	2do
	⏑ – – – – ‖H	do
	⏑ – ⏑ – – –	do^{kaibel}
138/39	⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	penth^{ia} cr ba (3ia^)
140/41	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	decasyll alc
142/43	⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑ –	ba do
	⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	ithyph
145	⏑⏑ ⏑ – – ⏑ – –	cr tr
	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –	penth^{ia} do
	⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	2do
	⏑ – ⏑ – – ⏑ –	ia cr
149/150	– ⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – – – ‖	aristoph ithyph

L'articolazione complessiva vi appare sufficientemente chiara e dotata di coerenza: si tratta in prevalenza di docmi di schema eterogeneo, ai quali si alternano, in misura variabile, forme miste, giambico-cretico-coriambico-trocaiche. Molto meno uniforme, come si è accennato, il quadro delle colometrie moderne.

Due gli orientamenti critici che, dopo Wecklein, possono individuarsi: c'è chi ritiene i versi da 78 fino a 107 liberi da responsione, e i versi successivi, da 108 a 150, articolati in coppia di strofe (vv. 108-27) e antistrofe (vv. 128-50)[9] e chi invece ritiene i vv. 78-150 interamente astrofici[10]. Ma è singolare che pesanti rimaneggiamenti della colometria e del testo della tradizione manoscritta siano stati apportati oltre che, com'era da aspettarsi, dai sostenitori della responsione strofica, anche dai fautori della struttura sciolta da responsione. Interventi che, sebbene la sezione non

9 Mazon, Murray, Page, Smyth, West. Una posizione intermedia è quella di Wecklein e Verrall, i quali pur contrassegnando i vv. 108-27/128-50 rispettivamente come 'strofe' e 'antistrofe', lasciano tuttavia una completa libertà di responsione tra le due sezioni del canto, limitando in tal modo la quantità di interventi testuali richiesti dalla necessità di una responsione strofica perfetta.

10 Hutchinson, Wilamowitz. Schroeder, che nella prima edizione dei *Cantica* (Lipsiae 1907) riteneva strofici i vv. 108-50, cambia del tutto nella seconda edizione (1916) dove, sulla scia di Wilamowitz, mostra di ritenere libera da responsione strofica l'intera sezione dei vv. 78-150. Su questa stessa posizione critica si collocano W. Kraus, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, Wien 1957; A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses 3.*, London 1983, 2-4.

sia priva di passi problematici, sembrano davvero eccessivi e spesso determinati – come vedremo – da pure ragioni di interpretazione metrica.

Esaminiamo ora in dettaglio i principali luoghi nei quali la tradizione sembra entrare in conflitto con le teorie moderne.

Gli interventi ai vv. 78-107, che sono concordemente ritenuti privi di responsione strofica, nascono essenzialmente dall' esigenza di uniformare il testo alla misura del docmio attico con le sue possibili variazioni (⏑⏑–⏑⏑–), laddove la colometria tradizionale comporta non solo una varietà maggiore di schemi docmiaci (**Tab. 1**), inclusi l'ipodocmio (– ⏑ – ⏑ –) e il cosiddetto docmio *kaibelianum* (⏑ – ⏑ – ⏑ –), ma anche l'occorrenza di misure eterogenee, più abbondanti di quanto gli editori moderni non siano disposti ad ammettere[11].

[11] Si discutono qui alcune scelte testuali non più trattate in seguito. Al v. 78 intendo φοβερά come nominativo femminile singolare, che connota le pavide coreute al loro primo ingresso in scena (cf. anche Kraus, 59; A.M. Dale, *Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968², 116, n. 2; F. Ferrari, *Per il testo dei 'Sette contro Tebe'*, ASNSP 13, 1983, 978). La forma docmiaca ⏑ – ⏑ ⏑ – coincide nello schema con il monometro anapestico, introducendo una possibile ambiguità ritmica funzionale, qui, alla evocazione dell'attacco anapestico consueto nelle *parodoi* a noi note di Eschilo. Ai vv. 83/84-85 lascio tra *cruces* l'insanabile ἐλεδεμάς (**M**^{ac}). Ritengo invece molto verisimile la congettura di Ritschl πεδί' ὁπλόκτυπ' ὠτὶ χρίμπτει βοάν· (ma πεδιοπλόκτυπ' già Seidler); me ne distacco conservando χρίμπτεται dei codici, nella diatesi media, più frequente nei tragici, cf. l'analogo costrutto in Eur. *Hel.* 526 ἐπὶ γᾶς πόδα χριμπτόμενος. Del resto c'è da chiedersi come si sarebbe, di qui, potuto produrre χρίμπτει. Una rassegna delle altre congetture in R.D. Dawe, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965, 26; West, *Studies*, 382. Al v. 89 il docmio βοᾶ ὑπὲρ τειχέων (ἐστί è da sottintendere: «un grido, al di là delle mura!») comporta la *correptio* in βοά, un fenomeno non comune nei docmi eschilei, ma neanche assente, cf. *Eum.* 254; *PV* 576 (*ex. gr.*). Le numerose congetture volte a regolarizzare il testo sono elencate in Dawe 1965, 26. Al v. 123 scandisco γενύων, come in Pind. *Pyth.* 4. 225. Al v. 130 occorre conservare ῥυσίπτολις dei codici, perché è questa l'unica forma nota a Eschilo, che l'utilizza ancora in *TrGF* 29C 296(?), 7 Mette = *POxy.* 2256, frr. 71, 7 e 451q, 7 Radt. Ῥυσίπολις documentato solo in **ΔΥΟ**^{ac} è preferito dagli editori esclusivamente per far corrispondere (liberamente) il docmio ῥυσίπολις γενοῦ χον ἴδετε παρθένων di v. 109. Lo schema *kaibelianum* del *colon* ῥυσίπτολις γενοῦ è ricorrente in questa parodo se ci si attiene alla colometria dei codici, cf. il commento al v. 101. Al v. 140/1 ἄτε della maggioranza dei codici è da preferire (Hutchinson, 69) ad ἄτ' εἶ di Triclinio (cf. anche lo *schol. metr.* 78 – 150b, p. 50, 33 – 35 Smith) e – indipendentemente – di Dindorf, accolto da alcuni editori (Wilamowitz, Smyth, Murray, Page) per evitare l'intrusione tra docmi di una misura eolica (cf. Wilamowitz, *adn.* p. 85). Il decasillabo alcaico non è in realtà inconsueto tra docmi o metri misti, cf. Aesch. *Suppl.* 846; *Ag.* 1451 = 1471; *Sept.* 860 e, per chi voglia evitarlo, un'analisi alternativa è suggerita dalla seconda mano di **F** (**I** apparato), che divide *adon / penth ia.* Il verso è posto dai più in responsione strofica con 120: di qui l'improbabile scansione tetrasillabica Ἀργέϊοι (– ⏑ ⏑ –) e, per chi accoglie ἄτ' εἶ al v. 140, la preferenza accordata alla lezione γάρ, *facilior* rispetto a δέ di M, cf. Young, 18; Ferrari, 985. Al v. 142/3 γάρ (σέθεν γάρ), in soli tre codici (**CQP**^{pc}) è da considerare un'interpolazione tarda, ed è da omettere, cf. da ultimo Ferrari, 988. La scansione senza γάρ è confermata anche dal commento metrico di Triclinio, *schol.* 78 – 150b, p. 50, 35 sg. Smith (col. 59). Un'ultima osservazione riguarda la scansione del v. 99/100, solitamente inteso 3*ia*: ma la seconda mano di F sembra suggerire, in linea con la tessitura prevalentemente docmiaca del contesto, l'analisi 2*do*^{kaibel} (ved. Apparato I *ad l.*).

Così, al v. 87 il *colon* ἰὼ ἰὼ ἰὼ θεοί è in genere modificato dagli editori in ἰὼ ἰὼ θεοί, per ottenere un comune docmio attico (con *correptio epica* in ἰὼ ἰώ): ma la colometria dei manoscritti lascia supporre un'analisi giambica, che è confermata dallo scolio metrico. È una scansione del tutto plausibile[12], e altrove adottata per questa stessa interiezione anche dagli editori moderni[13]. Essa comporta una significativa variazione ritmica proprio in concomitanza con il primo accenno al tema della supplica alle divinità poliadi che, come si vedrà, in questo convulso ingresso del coro sulla scena corre parallelo al tema dell'angosciosa percezione della battaglia in atto.

Una identica esigenza di uniformità è alla base degli interventi al v. 91, dove si postula lacuna dopo διώκων: <πόδα> è, a partire da Weil, solitamente integrato dagli editori[14]. Si otterrebbe in tal modo una coppia di perfetti docmi attici (-τρεπὴς ἐπὶ πόλιν διώκων <πόδα>, ⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – – ≂). Ma διώκω non necessita di un oggetto espresso, come mostrano i casi omerici nei quali il verbo funziona come apparente intransitivo nel valore di «mi slancio», «mi affretto»[15]. E neanche il metro fa difficoltà, se soltanto si ammette una possibilità di variazione: la sequenza *do ba* che ne risulta non è infrequente nei sistemi docmiaci della tragedia[16], e ricorre qui di nuovo al v. 119/20 e, in ordine inverso, *ba do*, ai vv. 101, 104, 142/43 e altrove ancora in *Pers.* 575 = 583; *Ag.* 1082/083 = 1087/088[17].

Una coppia di docmi attici è ottenuta anche al v. 95, con l'inserzione dell'aggettivo <πάτρια>, congetturato da Volckmann[18], davanti a ποτιπέσω (πότερα δῆτ' ἐγὼ <πάτρια> ποτιπέσω)[19]: βρέτη, le «immagini» divine cui <πάτρια> sarebbe riferito, è quindi spostato al principio del successivo v. 96 dove, considerando *extra metrum* l'interiezione ἰώ, si ricavano due ulteriori docmi attici (βρέτη δαιμόνων, μάκαρες εὔεδροι, ⏑ – – ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ –). Ma la colometria dei codici non esclude l'analisi docmiaca: anche πότερα δῆτ' ἐγὼ ποτιπέσω βρέτη sono due docmi attici (⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ –), cui si avvicenda, al v. 96, la coppia

12 Cf. anche Th. Fleming, *The Colometry of Aeschylus*, Chapell Hill 1973, 39. La triplice esclamazione ἰὼ ἰὼ ἰώ, che qui è conservata dalla maggior parte dei codd., ricorre anche in *Suppl.* 125.

13 Per es. *Sept.* 874; 1002; 1004.

14 O <πόδας>, con Page. Ma non così Wecklein, Verrall, Mazon.

15 Ψ 344; 424; da sottintendere, qui, termini come ἵππον, νῆα, ecc. (*LSJ* s.v. III 2). Cf. anche Xen. *An.* 7. 2. 20; Plut. *Caes.* 17.

16 Cf. E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)*, SCO 43, 1993, 154-59; 189-94.

17 Ma se al v. 91 si accoglie πτόλιν tramandato da MIT in luogo di πόλιν degli altri codici, il *colon* assume una scansione giambica, *ia penth ia.* Πτόλις ricorre 8 volte nei *Sette*, πόλις 66 volte.

18 *Ap.* Wecklein, 8.

19 Non accolta da Wecklein, Mazon, Wilamowitz.

ipodocmio (δαιμόνων; ἰώ, – ˘ – ˘ –)[20] e docmio attico (μάκαρες εὔεδροι). L'ipodocmio (o pentemimere trocaico)[21] ha nei sistemi docmiaci pari opportunità rispetto al docmio attico: ricorre qui di nuovo ai vv. 107 (ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου. θεοί, – ˘ – ˘ – – ˘ – ˘ –) e 116/17 (παντελὲς πάντως, – ˘ – – –) e, ancora nei *Sette a Tebe*, ai vv. 566 = 629 (εἰ θεοὶ θεοί, – ˘ – ˘ –), proprio come qui in combinazione con il docmio attico; è inoltre, se ci si attiene alla colometria dei codici, in *Cho.* 606, di nuovo associato al docmio attico[22]. Ma, metro a parte, l'inserzione di <πάτρια> al v. 95 non è affatto richiesta dal senso né tanto meno da esigenze drammaturgiche: s'intende che per il pubblico a teatro le immagini ai cui piedi le tebane intendono prostrarsi per invocare aiuto sono quelle, evidentemente presenti sulla scena, delle divinità poliadi[23].

Ai vv. 101-02 gli editori postulano una serie uniforme di 3 docmi attici, anticipando alla fine del v. 101 la prima sillaba di ἀμφί, che nei codici è posta al principio di v. 102 (πέπλων καὶ στεφέων ποτ' εἰ μὴ νῦν ἀμ–/φὶ λιτάν' ἔξομεν, ˘ – – ˘ – ˘ – – – – ˘ ˘ ˘ – ˘ –)[24]. Ma la colometria, di nuovo, non richiede di essere spostata, se soltanto si ammette la presenza di uno schema docmiaco alternativo: πέπλων καὶ / στεφέων ποτ' εἰ μὴ νῦν si potrebbe plausibilmente analizzare come *ba kaibel*[25]. Il *kaibelianum*, la cui presenza in questo contesto di docmi non richiede commento, ricorre in Eschilo ancora in *Sept.* 782 = 789; *Suppl.* 139 = 149; 431; *Eum.* 158 = 165; 383 = 391; in particolare *Suppl.* 117 = 128 esibisce la sequenza affine *mol kaibel* ἱλεοῦμαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν[26]. Una diversa soluzione sembra prospettata da uno scolio di tradizione non tricliniana, che identifica nel v. 101 docmi di 8 tempi: una precisazione metrica che si giustifica col fatto che il *colon* in questione è preceduto e seguito dalle misure eterogenee,

20 Per l'interpunzione (qui un punto interrogativo) all'interno del docmio cf. anche i vv. 121-22, 130-31, 136 (con interiezione, come qui); cf. anche *Sept.* 629 (ἐπιμόλους· πύργων); *Suppl.* 395 (φυγάν. ξύμμαχον).

21 Per la denominazione cf. Diomed. *GL* 1 p. 482, 7; la designazione 'pentemimere trocaico' o 'monometro trocaico ipercataletto' è quella più comunemente adottata nelle fonti metriche, cf. A. Tessier, *Scholia Metrica Vetera in Pindari Carmina*, Leipzig 1989, 'Index' s.v. τροχαικόν, 41.

22 Cf. Fleming, 77; 94.

23 Sulla effettiva presenza in scena delle immagini divine cf. le sensibili osservazioni di W.G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus's 'Seven against Thebes'*, New Haven – London 1978, 86-91, e da ultimo di B. Schnyder, *Angst in Szene gesetzt*, Tübingen 1995, 70 s.

24 Ottenendo, tra l'altro, un docmio di schema difficile come ποτ' εἰ μὴ νῦν ἀμ–, per cui cf. n. 29.

25 La medesima combinazione del docmio con il baccheo è già al v. 91.

26 Cf. Fleming, 101, che scandisce *cho* in luogo di *mol* la forma ἱλέομαι. L'esempio è posto in dubbio da Medda, 153 s., per mancanza di paralleli certi. Ma, se si prescinde dalla nostra parodo, almeno un caso difficilmente opinabile di composto *kaibel ba* è in Eur. *Phoen.* 294, con ragione difeso da D.J. Mastronarde, *Euripidis 'Phoenissae'*, Leipzig 1988, 33), cf. Medda, 193 s.

rispettivamente, del trimetro giambico e del dimetro cretico[27]. Ora, πέπλων καὶ στεφέων (⏑ – – ⏑ –) corrisponderebbe esattamente alla misura di un docmio di 8 tempi. Non così ποτ' εἰ μὴ νῦν (⏑ – – –), che conta 7 tempi, e si potrebbe intendere come forma docmiaca decurtata[28]. La recente proposta di West <ποτέ> ποτ' εἰ μὴ νῦν che postula la caduta per aplografia di <ποτέ> davanti a ποτ', produrrebbe però un docmio di 9 tempi primi (<⏑ ⏑>⏑ – – –)[29].

Il seguente v. 102 si configura come *2cr*[30], in sintonia con i giambi lirici dei successivi vv. 103[31] e 105.

La colometria dei vv. 104-06 è pesantemente modificata dagli editori[32], che isolano il docmio attico Ἄρης τὰν τεάν (o γᾶν τεάν), facendolo precedere da *3ba* (τί ῥέξεις; προδώσεις, παλαίχθων) e seguire da *3ia* (Ὦ χρυσοπήληξ δαΐμον, ἔπιδ' ἔπιδε πόλιν). In realtà, essa non esige alcun intervento: al v. 104 si individua la sequenza *2ba do*, un'associazione già osservata al v. 91[33]; al v. 105, il trimetro composto di *cr* e *2ia*[34] che ricorre identico nell' *Ag.* 977 = 990 e, ancora, se ci si attiene alla colometria dei codici, in *Ag.* 182 = 190 (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –)[35]; al v. 106, infine, un docmio con soluzioni: l'identico schema soluto è al v. 115.

Il v. 107 segna in molte edizioni moderne il limite tra la sezione sciolta da responsione e la sezione in responsione strofica. Proprio esigenze di responsione hanno imposto di ricollocare θεοί, che segna l'inizio di una nuova invocazione, nell' *incipit* del v. 108. Quest'ultimo assume così scansione docmiaca θεοὶ πολιάοχοι

27 *Schol.* 101e, p. 63, 15 s. Smith: ὁ μέντοι ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν τραγῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς· ἔστι δὲ δοχμιαχά. Del tutto diversa l'analisi di Triclinio, che intende πέπλων καὶ στεφέων come *antisp ia* (⏑ – – ⏑ ⏑ –) e ποτ' εἰ μὴ νῦν ἀμφὶ λιτάν (*sic*!) come *2cho* (composto di *epitr* | *cho*); nell'edizione tricliniana ἔξομεν è assente.

28 In questo stesso modo potrebbe analizzarsi anche il citato caso di *Suppl.* 117 = 128. La forma decurtata del docmio attico è documentata anche da Eur. *Hyps.* fr. 64, 103a p. 48 Bond, p. 123 Cockle.

29 *Studies*, 101. La congettura nasce tuttavia non dallo scolio antico bensì dal tentativo di correggere il difficile schema docmiaco ποτ' εἰ μὴ νῦν ἀμ–, ⏑ – – – | –, con fine di parola dopo il II *anceps* lungo.

30 Necessario qui, l'intervento, lievissimo, λιτάν' di Seidler rispetto a λιτάν della tradizione manoscritta. Ma West, 69 postula una grave corruttela e integra ἀμφὶ λιταν<ὰ βαλεῖν χρείαν> ἔξομεν.

31 Per il quale la scansione *penth*$^{\alpha}$ *cr ia* è suggerita da **T**, dallo scolio tricliniano e forse anche dalla colometria di **L**.

32 Come risulta dal II apparato.

33 L'interpretazione alternativa è *do* 2*cr*, egualmente possibile. Intendendo *2ba do* si osserva una maggiore aderenza alla composizione verbale del verso. Analoghe considerazioni inducono a preferire l'analisi *ba do* per il v. 142-43, che può tuttavia intendersi, a sua volta, *do cr*.

34 Cf. anche Fleming, v. 103.

35 Sequenze affini (codd.): *PV* 695 (⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –), *Suppl.* 574 = 582 (⏓ – – – ⏑ – ⏑ – ⏓), 590 = 595; 591 = 596 (⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –); 700 = 706 (⏑ – – – – ⏑ – ⏑ – – ~ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –).

χθονὸς ἴθ' ἴτε πάντες (– ◡◡ – ◡ – ◡◡ ◡◡ – ◡ ‖). Lo schema del secondo docmio è molto insolito[36], e l'intero verso – ◡◡ – ◡ – ◡◡ ◡◡ ◡◡ – ◡ ‖ è posto in responsione piuttosto libera con il v. 128/9 Σύ τ', ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος, ◡ – ◡◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ –, dove sono associati due docmi attici con soluzioni, di schema più comune. Lo spostamento di θεοί al principio di v. 108 è adottato, evidentemente per pure ragioni retoriche, anche dai sostenitori dell'articolazione astrofica del canto[37]. Tuttavia, nell'ambito tematico unitario della supplica rivolta dalle donne dapprima ad Ares (vv. 104-07) e poi a tutti quanti gli dèi della città (vv. 107-11), sembra del tutto appropriata la saldatura metrico-ritmica, per così dire, imposta dalla colometria antica alla sintassi dei vv. 107-08. Nell'assetto colometrico dei codici il v. 107 si configura come coppia di ipodocmi (ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου. Θεοί)[38] e il v. 108 vi appare suddiviso in due *cola* che ne chiariscono l'interpretazione: il primo *colon* (108a) πολιάοχοι χθονός coincide con un docmio di schema ◡◡ – – ◡ ‖, che ricorre identico al v. 142/43[39], con scansione tetrasillabica di πολιάοχοι[40], suggerita per altro dalla lezione alternativa πολιοῦχοι documentata da buona parte della tradizione manoscritta[41]. Il secondo *colon* (108b), ἴθ' ἴτε πάντες è un monometro trocaico, in linea con gli ipodocmi al v. 107 e con i giambi lirici ai vv. 105 e 112; il metro trocaico è qui di nuovo ai vv. 145 e 149/50[42].

Al v. 112 (κῦμα γὰρ περὶ πτόλιν) γάρ di tutti i codici a esclusione di Y[43] è stato, dopo Klausen, espunto dagli editori per ottenere il docmio attico κῦμα περὶ πτόλιν di schema – ◡◡ – ◡ – se si accoglie la lezione πτόλιν dei codici MIΔQ[44] oppure, se si dà la preferenza alla lezione πόλιν, l'ipodocmio κῦμα περὶ πόλιν

36 È posto tra *cruces* da West.

37 A partire da Triclinio, che analizza 107 come 2*tr*, e 108 come 2*ion*^{ma} composto di peone I e di dipodia giambica, – ◡ ◡◡ ◡ – ◡ ◡, con sinizesi in θεοί e *correptio epica* in πολιἄοχοι. Il 2*tr* a 107 sarebbe, precisa Triclinio, di tipo 'pindarico' per via dell'ultimo piede giambico (p. 50, 3 sg. Smith). Una definizione analoga anche negli *Schol. Metr. Vet. in Pind. Ol.* 11, ep. 5; *Ol.* 6, ep. 3; *Ol.* 12, str. 5, ep. 8 dove sono dette 'pindariche' sequenze trocaiche con il giambo nell'ultimo piede.

38 Lo schema dell'ipodocmio è già al v. 96.

39 Cf. anche *Cho.* 157; 161 codd., p. 156 Fleming, emendati entrambi senza alcuna ragione dagli editori, ma cf. N. Wecklein, *Aeschyli Fabulae*, VI, Berolini 1885, 12 s.

40 Come in Ἰαόνων ◡ – –, cf. *Pers.* 1025, Schroeder, 35; West. La medesima sinizesi del gruppo –αο- in Pind. *Pyth.* 5. 104 (χρυσάορα), 10. 65 (τετράορον); cf. ancora Pind. *Pyth.* 4. 225 (Ἰαωλκοῦ).

41 Πολιάοχοι è in **MI**^{ac}, πολιοῦχοι in **I**^{pc}**YPBO**^{rp}. Gli altri codd. hanno πολισ(σ)οῦχοι, cf. Dawe 1964, 252.

42 Per il trocheo fra docmi cf. *Pers.* 1070–072 ba *tr* / ba *tr* / do; *Cho.* 605; *Sept.* 235 = 241; 421 = 456; il trocheo tra giambi lirici ricorre in *Sept.* 833-34 = 840-41; *Cho.* 79; *Eum.* 496-98 = 504-06.

43 Un codice di qualità inferiore, dunque non significativo ai fini della costituzione del testo, cf. Dawe 1964, 129.

44 Da ultimo Hutchinson, 5. A p. 65 egli giustifica l'espunzione di γάρ «to let the iambic elements appear first in 116». Ognuno vede il grado di arbitrarietà implicito in questo metodo.

(– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –)[45]. Questa sequenza, disposta in coppia su un unico verso con il seguente docmio δοχμολόφων ἀνδρῶν (⏑ ⏑ ⏑ – – –) del v. 113/4, è da molti editori posta in responsione strofica con il v. 133 ἰχθυβόλῳ μαχανῇ Ποσειδάν (– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – –): un verso ineccepibile per il senso e il metro[46], che ha l'unico difetto di non corrispondere affatto ai due docmi ora ricordati. Di qui la folta serie di congetture intese a «ripristinare» la presunta corrispondenza, sino al punto di postulare una lacuna di almeno 4 sillabe <⏑ – ⏑ ⏑> all'interno del nesso nome/epiteto ἰχθυβόλῳ μαχανῇ e di espungere Ποσειδάν, il nome del dio. Ma, come ha osservato Günther Zuntz, si confuta da sé un'ipotesi di lavoro che conduce a conseguenze come queste[47]. La lezione πτόλιν, che accolgo per ipotesi[48], dà luogo al verso *cr ia* (o *lecyth*), di composizione affine al v. 105, a sua volta cretico-giambico. Accogliendo πόλιν avremmo 2*cr*[49].

Del tutto immotivato, nell'ambito di una struttura astrofica, voler modificare la colometria del v. 116/7 (ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ παντελές, πάντως, – – – ⏑ – – ⏑ – – – –)[50], come è invece stato fatto anche da Wilamowitz e da Hutchinson, che pure escludono la responsione. Diviene necessario, invece, per chi fa corrispondere il verso ai due docmi a 136 σύ τ' Ἄρης, φεῦ φεῦ (⏑ – – – –) e 137 ἐπώνυμον Κάδμου (⏑ – ⏑ – – –), disposti in coppia su un' unica linea. L'avverbio πάντως è di solito trasposto all'inizio del seguente v. 118, che assume in questo modo la misura del 3*ia* (πάντως ἄρηξον δαΐων ἄλωσιν, – – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑), corrispondente al v. 138/9 πόλιν φύλαξον κήδεσαι τ' ἐναργῶς, ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –)[51]. Ma poiché la sequenza che resta ἀλλ' ὦ Ζεῦ πάτερ παντελές è considerevolmente diversa rispetto a quella dei vv. 136-37 cui si vuole far corrispondere, com'è ovvio s'impongono ulteriori interventi[52]. Eppure, se ci si limita ad analizzare la colometria dei codici, il v. 116/7 consiste di una normale coppia di docmi (docmio attico e ipodocmio, una associazione già esaminata al v. 96), mentre il seguente v. 118 si analizza come *ba cr ba* (o anche *ba ithyph*), una misura molto comune in Eschilo che, per limitarsi ai *Sette*, ricorre nuovamente ai vv. 124 e 127, e ancora ai vv. 937 = 951;

45 Da ultimo West, 69.

46 *Cho ithyph* ancora in *Sept.* 326 = 338; 854; *Suppl.* 375 = 386.

47 *Notes on some passages in Aeschylus' 'Septem'*, PCPhS 207, 1981, 93. Il testo dei codici è stato difeso, con buoni argomenti, da ultimo da Ferrari, 987; cf. anche Hutchinson, 67 s.

48 Con Wilamowitz e Hutchinson.

49 Sulla frequenza di πτόλις/πόλις nei *Sept.* ved. supra n. 17.

50 Παντελής, 'che tutto compie', con accezione attiva come anche in *Cho.* 965 (riferito a χρόνος), qui è enfaticamente allitterante con il contiguo πάντως.

51 L'analisi *penth*^{la} *cr ba* del v. 138/9, solitamente inteso 3*ia*., segue il suggerimento di Triclinio (cf. I apparato): si tratta di una sequenza lirica affine per struttura a 132 (*cho cr ba*) e ai già menzionati vv. 119-20, 124 e 127 (*ba cr ba*).

52 Ai vv. 136/7 West pone tra *cruces* φεῦ φεῦ ἐπώνυμον Κάδμου, Tucker e Murray traspongono πόλιν ἐπώνυμον Κάδμου. Altre congetture sono elencate in Dawe 1965, 26 s.

939/40 = 953/54. Neanche è necessario intervenire, come talora si è fatto[53], ai vv. 136 e 137: si tratta di due docmi ineccepibili, il primo, σύ τ᾽Αρης, φεῦ φεῦ[54], di schema ˘ – – – –, una variante del docmio attico con il IV elemento lungo[55], *kaibelianum* il secondo (ἐπώνυμον Κάδμου)[56].

La colometria dei vv. 144-50 appare nelle edizioni moderne assai diversa[57], essenzialmente per la necessità della presunta responsione ma anche per l'esigenza, già più volte osservata, di uniformare il metro alla cadenza dominante del docmio attico (o di sue forme varianti). Tra gli interventi necessari per adeguare il testo alla corrispondenza strofica con i vv. 123-27[58] spicca, al v. 148, l'atetesi del difficile nesso στόνων ἀϋτᾶς, di intelligenza non immediata, ma certamente non spiegabile come glossa introdottasi nel testo[59]. Due interessanti proposte vengono da Franco Ferrari, che ipotizza στόνων ἀϋταῖς, «E tu, dio dei Lupi, lupo sii ai nemici invasori, mosso dall'urlo dei nostri pianti»[60] e da Douglas Young[61] che pensa a στόνῳ 'ν ἀϋτᾶς, con aferesi di *epsilon* nella preposizione ἐν: «E tu, o signore dei Lupi, mostrati lupo all'esercito avverso, nel clamore della mischia»[62]. Lasciando inalterato il testo della *paradosis*, un'altra possibilità sarebbe quella di intendere ἀϋτᾶς come genitivo di specificazione dipendente da Λύκειος: «sii dio-lupo *di una guerra* di gemiti per l'esercito avverso».

Il nesso *cr tr* a v. 145 ricorre ancora in *Cho.* 608 (= 618) ed *Eum.* 325 (= 338);

53 Dawe 1964, 27; West, 71, *ad l.*

54 Ma West ritiene corrotta l'invocazione φεῦ φεῦ. ˘Αρης ha qui lunga la I sillaba, diversamente da 104 e 115.

55 Per cui cf. ancora *Suppl.* 892 = 902; *Ag.* 1494 = 1518; *Cho.* 936 = 947; *Eum.* 157 = 164; 961 = 981.

56 Con l'*ordo verborum* documentato da **M.** Κάδμου ἐπώνυμον di tutti gli altri codici produce lo schema docmiaco – ˘˘ – ˘ –, con *correptio* in Κάδμοῦ. Contrariamente a West, *Studies*, 107, ritengo l'espressione ἐπώνυμος Κάδμου molto adatta a connotare Tebe, fondata da Cadmo, la cui cittadella era anche denominata Καδμεία, cf. Ferrari, 987, e ved. qui l'espressione πόλισμα Κάδμου al v. 119/20, evidentemente riferito all'acropoli.

57 Ved, supra, apparato II *ad l.*

58 Al v. 144 λιταῖς σε dei codici è variamente modificato in λιταῖσι δέ σε (West), λιταῖς δέ σε (Tucker), λιταῖσι σε (Rogers), λιταῖς αἵ σε (Havet), λιταῖς (Murray), λιταῖς σε <σὺν> (Page *adn.*); cf. Dawe 1965, 27. Il v. 123 che per ipotesi gli è fatto corrispondere diviene διάδετοι δὲ <–> γενύων ἱππίων (West), διὰ δέ τοι γεν. ἱππ. <δετοὶ> (Tucker), <μ' ἔδυ> διὰ δέ τοι γεν. ἱππ. (Mazon), <δονεῖ> διὰ δέ τοι γεν. ἱππ. (Schroeder), < > διὰ δέ τοι γεν. ἱππ. (Dindorf, Page). La colometria del v. 145 è mutata in ἀπύουσαι πελαζόμεσθα, e chi lo ritiene in responsione con il v. 124 modifica anche il testo in ἀϋτοῦσαι πελαζόμεσθα ˘ – – – ˘ – ˘ – –, e riduce, per mere ragioni metriche, il vivido κινύρονται (– ˘ – –) della tradizione allo sbiadito μινύρονται (˘ – – –).

59 Discussione in Hutchinson, 69.

60 Ferrari, 989 s. (ma ἀϋταῖς è già nel novero delle ipotesi in Verrall, 13). La traduzione è di F. Ferrari, *Eschilo. 'Persiani', 'Supplici', 'Sette contro Tebe'*, Milano 1987, 155.

61 P. 19.

62 'Αϋτά è propriamente il 'grido di guerra', ma può valere *tout court* 'battaglia', 'combattimento', cf. Pind. *Nem.* 9. 35.

l'associazione del cretico al trocheo è frequente nella più comune sequenza *cr lecyth*[63] o *cr ithyph*[64].

Il v. 146 è inteso come *penth*^{ia} *do*, combinazione che ricorre ancora in *Pers.* 976 e 987, e *PV* 580[65].

La scansione dell'ultimo verso, 149/150, è suggerita da Triclinio[66]: l'*aristoph* funge da clausola a serie di docmi in *Sept.* 688 (= 694) e 698 (= 708)[67]; chiude sezioni in metri misti ad es. in *Sept.* 303 (= 320) e *Ag.* 200 (= 213); 227 (= 237).

Tale è dunque la colometria antica dei vv. 78-150: una lunga serie di versi, in sé perfettamente analizzabili, sciolti da responsione strofica, di tessitura prevalentemente docmiaca, con l'inserzione, in misura variabile, di metri misti, giambico-cretico-coriambico-trocaici. Interessante è ora in primo luogo verificare quale sia la distribuzione effettiva di questa alternanza metrico-ritmica, che nelle edizioni moderne è quasi annullata a vantaggio dei docmi, ripristinati ovunque possibile con ritocchi all'assetto colometrico dei codici e al testo. In secondo luogo valutare se tale alternanza sia stata utilizzata dal compositore in funzione del livello semantico. Sotto questo profilo i vv. 78-150 lasciano emergere una struttura quadripartita (**Tab. 2**), nella quale si avvicendano due principali filoni tematici: innanzitutto il «tema della battaglia» che insiste, attraverso gli aspetti visivi e acustici, sulla ricostruzione quasi allucinata della lotta che ha luogo alle porte di Tebe, fuori delle mura[68]: il coro delle donne è in preda allo sgomento, perché avverte incombente, pur senza vedere, la presenza dell'esercito invasore, e dispera per le sorti della città. Questo il tema guida dei versi incipitari della parodo, vv. 78-91 (sez. A), quando le donne, spaurite, individuano gli indizi inconfutabili dell'avanzata argiva, e poi dei vv. 112-27 (sez. C) dove, di nuovo, tiene campo la descrizione minuta – pur se soltanto immaginata – dei movimenti minacciosi di accerchiamento della rocca cadmea, e l'evocazione dei sette condottieri tebani sorteggiati alle sette porte. Il secondo importante tema è, in questi versi, quello «della preghiera»: le fanciulle implorano l'aiuto degli dèi poliadi. Accennato appena al v. 87 s., è pienamente introdotto al v. 92/93, con l'accorata, duplice supplica τίς ἄρα ῥύσεται, τίς ἄρ' ἐπαρκέσει, θεῶν ἢ θεᾶν; e prosegue fino al v. 110/11 (sez. B), chiuso dalla richiesta rivolta agli dèi della città, che vengano tutti in soccorso, e

63 *Eum.* 956 ss. = 976 ss.; 526 s. = 538 s.

64 P. es. *Ag.* 415 = 433.

65 *PV* 427 è, nella colometria dei codici, identico al v. 146 dei *Sept.*, ⏑ – ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑ –; segue a 428 la medesima associazione, nel differente schema ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑⏑ – ⏑ –, cf. Fleming, 84.

66 Ved. supra, apparato I *ad loc.* e cf. *schol. metr.* 78-150b, p. 51, 2-4 Smith (col. 65 s.).

67 Per l'*aristoph* tra docmi cf. anche *Suppl.* 631-32 (= 644-45) ed *Eum.* 170-71 (= 175-76).

68 Da ultimo insiste sull'importanza dell'elemento acustico M. Steinrück, *Heard and unheard strophes in the parodos of Aeschylus 'Seven against Thebes'*, relazione tenuta, nel maggio 1999, al Convegno su Eschilo svoltosi alla Cornell University, USA.

poi riemerge prepotentemente ai vv. 128-50 (sez. D), dove assume la forma della invocazione rivolta alle singole divinità: Pallade e Poseidone, Ares e Cipride, Apollo e Artemide.

Nelle quattro sezioni tematiche così individuate è ora possibile accertare la distribuzione dei metri-ritmi[69].

Nella prima sezione (A), che ha per dominante il tema della battaglia e che segna l'entrata scomposta, affannosa del coro in scena, i docmi sono presenti nella misura del 92,3% mentre alle misure miste resta il 7,7%[70], rappresentato dal solo v. 87, un 2*ia* che – come già accennato – costituisce la prima allusione all'altro tema, quello della preghiera agli dèi.

Nella seconda sezione (B), che si configura come ansiosa richiesta di protezione alle divinità[71], si registra una riduzione dei docmi, tuttavia presenti ancora in quantità rilevante (72, 2%), e un'evidente crescita dei metri misti (27, 8%)[72].

Nella terza sezione (C), di nuovo riaffiora il tema della battaglia, lo stile è però meno rotto e più ordinatamente descrittivo[73]: di qui, possiamo assumere, la leggera diminuzione dei docmi, che sono ora il 66,7% del totale e l'incremento, pur lieve, dei metri misti (33,3%)[74].

Nell'ultima sezione (D), dove il tenore generale del canto si ricompone nei modi della supplica, i docmi sono quasi dimezzati rispetto alla prima sezione (56,3%), e moltiplicati i metri misti, che ora quasi eguagliano i docmi (43,7%)[75].

Se ne ricava l'impressione che ciascuno dei due tipi ritmici portanti, quello dei docmi e quello dei metri misti, sia qui inteso a sostenere la connotazione di uno dei due temi dalla cui trama si ordisce la parodo: il docmiaco che, assumendo un tenore

69 Calcolate in percentuale a partire dalla colometria dei codici, fin qui discussa.

70 Su 13 vv. totali, 12 *do* (vv. 78, 79, 80, 81, 82, 83/4, 85, 86, 88, 89, 90, 91) e 1 sequenza giambica (v. 87). S'intendono docmiache anche le sequenze nelle quali il docmio è associato nello stesso *colon* con un metro diverso (*ba*, *cr*); su questi 'composti docmiaci', la cui natura unitaria è sottolineata dalla frequente sinafia verbale tra i membri componenti, cf. Medda, con ulteriore bibliografia.

71 Interessante quanto osservano in proposito, però soffermandosi sulla composizione stilistica del testo, L. Lupas – Z. Petre, *Commentaire aux "Sept contre Thèbes" d'Eschyle*, Bucuresti-Paris 1981, 49: «Le frasi interrogative e le frequenti ripetizioni marcano l'angoscia del coro e l'intensità della supplica», ved. anche infra, n. 73.

72 Su 18 vv. totali, 13 *do* (vv. 92/3, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 104, 106, 107, 108a, 109, 110-01), 5 misti (vv. 99-100, 102, 103, 105, 108b).

73 Cf. Lupas – Petre, 57 *ad* vv. 116 ss.: «L'agitazione del coro comincia a calmarsi. Le particelle (ἀλλά, γάρ, δέ) ritrovano la loro collocazione abituale nell'organizzazione del discorso e le frasi interrotte cedono il posto a costruzioni più larghe».

74 Su 12 vv. totali: 8 *do* (vv. 113-14, 115, 116-17, 119-20, 121-22, 123, 125, 126) e 4 misti (vv. 112, 118, 124, 127).

75 Su 16 vv. totali: 9 *do* (vv. 128-29, 130-31, 132, 134-35, 136, 137, 142-43, 146, 147) e 7 misti (vv. 133, 138-39, 140-41, 144, 145, 148, 149).

decisamente patetico[76], diviene la forma espressiva del tema bellico, del tumultuoso panico del coro; al tipo misto (giambo-cretico-coriambico-trocaico) corrisponde invece il tema antagonista dell'inno agli dèi, connesso con la ritualità della preghiera e la fiducia nel soccorso divino, di cui le fanciulle di Tebe gradualmente si riappropriano.

Al medesimo principio compositivo si ispira anche l'architettura formale e tematica dei versi conclusivi, 151-81, che però assumono una ordinata struttura responsiva, articolata in due coppie strofiche (vv. 151-57 = 158-65 e vv. 166-73 = 174-81).

Nella prima (vv. 151-57 = 158-65), l'angoscia delle donne sembra improvvisamente riacuirsi dietro lo stimolo di nuovi, inquietanti indizi acustici: dopo la momentanea tregua nel corso dell'invocazione agli dèi, nei precedenti vv. 128-50, il tema della battaglia torna alla ribalta, ma senza escludere del tutto l'altro tema, che permane nelle insistenti invocazioni, uniformemente distribuite tra strofe e antistrofe, ad Era, Artemide, Apollo, Ares[77] e Atena Onca, intercalate alla rappresentazione vivida dei suoni fragorosi provenienti dal campo di lotta. Segnando come una ripresa del tema d'attacco (ved. sez. A), i docmi tornano ad aumentare rispetto alla sezione che precede, sono il 71,4% del totale rispetto al 28,6% dei metri misti[78].

Non così nella coppia strofica che conchiude la parodo (vv. 166-73 = 174-81). Qui, dove lo schema complessivo del canto si configura, in modo omogeneo nella strofe e nell'antistrofe, come un vero e proprio inno agli dèi[79], le percentuali assumono una proporzione inversa rispetto a quelle della sezione d'esordio (A), e appaiono perfettamente speculari rispetto alla sezione che precede: il docmio è ridotto al 28,6%, i metri misti sono il 71,4% del totale[80].

76 Che diventerà tipico nella tragedia attica. Ma il caso dei *Sette* rappresenta per noi una delle più antiche utilizzazioni della misura docmiaca come connotativa di situazioni cariche di *pathos*: cf. W.C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theater*, Hanover-London 1984, 160 s. e 217 n. 26. Del tutto assente tale connotazione nel docmio pre-tragico, per cui cf. R. Pretagostini, *Il docmio nella lirica corale*, QUCC 31 (n.s. 2), 1979, 101-17.

77 *Cf. Thalmann, 88 e 168, n. 23.*

78 Su 7 vv. totali: 5 *do* (vv. 151, 152, 153, 155, 156), 2 misti (vv. 154, 157). L'interiezione ἔ ἔ ἔ ἔ che apre la strofe è considerata *extra metrum*. Il v. 152, che coincide sia nella strofe che nell'antistrofe con una invocazione alla divinità, ha schema – ⏑ ⏑ – –, ed è analizzato come forma decurtata del docmio – ⏑⏑ – – –, cf. Dale, 6; West, 468. Ma alcuni l'analizzano come vero e proprio adonio, cf. Schroeder, 40; Fleming, 45. Quest'ultima analisi sarebbe più appropriata a marcare, con la variazione ritmica, il repentino mutamento tematico. In tal caso la distribuzione andrebbe calcolata come segue: *do* 57, 1%; metri misti 42, 9%.

79 Cf. anche Hutchinson, 56.

80 Su 7 vv. totali: 2 *do* (vv. 172, 173), 5 misti (vv. 166, 167, 168, 169, 170-71). Più che *do cr* preferisco intendere 169 2*ia* (cf. anche Schroeder, Dale), in linea con i giambi nei precedenti 166-68 e nel seguente 170-71. Se inoltre si accoglie l'ipotesi di una distribuzione non casuale, in questa parodo, delle due tipologie metrico-ritmiche, mista (giambico-cretico-coriambico-trocaica) e docmiaca, la scansione giambica sarà da privilegiare anche in rapporto al tema dominante nella

Questo insieme di dati si può così sintetizzare: allo stato di ingovernabile terrore che caratterizza il coro al suo primo ingresso in scena, legato alle visioni e, soprattutto, ai suoni della guerra in atto, si avvicenda il proposito di affidare al divino la sorte propria e della città. Il tema della preghiera, dapprima appena accennato, si fa strada gradualmente tra le pieghe del tema inerente alla battaglia, fino a prevalere. A tale successione di stati d'animo fa riscontro, al livello macroscopico della forma poematica, una struttura inizialmente libera da responsione, che consente un più fedele adeguamento mimetico dei metri-ritmi ai temi del canto, e che alla fine recupera la disciplina, per così dire, dello schema antistrofico. Se poi si osserva in dettaglio l'utilizzazione dei metri, questa tessitura tematica trova un corrispettivo nella progressiva recessione delle misure docmiache (con l'unica eccezione dei vv. 150-65 dove, come si è visto, l'orrore delle fanciulle subisce un nuovo picco) e il graduale incremento delle misure miste[81].

È facile capire come tale peculiare disegno metrico-ritmico, intimamente connesso con il piano dei significati, sia oscurato dagli interventi moderni. In merito ai criteri compositivi di questa parodo, resta un'ultima osservazione relativa al rapporto tra forma metrica e tema del canto. Nelle due coppie strofiche ai vv. 151-57 = 158-65 e ai vv. 166-73 = 174-81 alla simmetria metrico-ritmica dovuta alla struttura in responsione corrisponde, come si è visto, anche una perfetta simmetria tematica[82]. Ma tale principio compositivo finisce con l'essere del tutto obliterato da chi costringa alla responsione, e dunque alla forzata uniformità metrico-ritmica, i vv. 108-27, nei quali domina il tema della battaglia, con i vv. 128-50, nei quali è il tema della preghiera a prevalere.

È questo, forse, un motivo ulteriore per non alterare l'assetto colometrico della tradizione manoscritta.

Urbino — Liana Lomiento

sezione in esame.

81 Come opportunamente ricorda Hutchinson, 57 ss., la concezione architettonica dei canti di Eschilo varia continuamente. Quello che qui si cerca di immaginare è la concezione specifica di questo particolare canto.

82 Un principio analogo sembra informare anche la composizione formale e tematica del I stasimo dei *Sette*, cf. Thalmann, 91-93.

Tabella 1

Aesch. *Sept.* 78 – 150
Tipi docmiaci e composti docmiaci

A. docmio attico	
1. ⏑ – – ⏑ –	79[a] 81[b] 82[a] 85[b] 90(bis) 94 97[b] 101 (?) 104[b] 113/14[b] 121 (bis) 125[b] 126 (bis) 147 (bis)
2. ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –	79[b] 80[b] 82[b] 83/4[b] 86[a] 92/3(bis) 95(bis) 96[b] 109 110/1[a] 128/9[b] 134/5 (bis)
3. – ⏑ – ⏑ –	81[a] 110/1[b] 125[a] 130/1[b] 132 146[b]
4. ⏑ – ⏑ ⏑ –	88[a] 91[a] 128/9[a]
5. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –	86[b] 106 115
6. – – – ⏑ –	97[a] 116/7[a]
7. ⏑ – – ⏑ –	108a 142/3
8. ⏑ – – – –	123 136
9. ⏑ ⏑ – – –	89 113/4[a]
10. – – – ⏑ –	120
11. – ⏑ ⏑ ⏑ –	80[a]
12. ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –	78
B. ipodocmio	
1. – ⏑ – ⏑ –	96[a] 107(bis)
2. – ⏑ – – –	116/7[b]
C. kaibelianum	
1. ⏒ – ⏑ – ⏑ –	85[a] 101[b] (?) 130/1[a]
2. ⏑ – ⏑ – – –	137
Composti docmiaci	
do cr	78
cr do	123
do ba	91 119/20
ba do	101 (?) 104 (2*ba do* vel *do*2*cr*) 142/3
penth*[*la*] *do	146

Tabella 2

Aesch. *Sept.* 78 – 181
Analisi metrico-tematica

vv. 78-149/150	
Sez. A. 78-91	
Tema della battaglia	*do* 92, 3% (vv. 78, 79, 80, 81, 82, 83/84, 85, 86, 88, 89, 90, 91) misti 7, 7% (v. 87)
Sez. B. 92-110/1	
Tema della preghiera	*do* 72, 2% (vv. 92/3, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 104,106, 107, 108a, 109, 110/11) misti 27, 8% (vv. 99/100, 102, 103, 105, 108b)
Sez. C 112-127	
Tema della battaglia (dominante)	*do* 66, 7% (vv. 113/4, 115, 116/7, 119/20, 121/22, 123, 125, 126) misti 33, 3% (vv. 112, 118, 124, 127)
Sez. D 128-149/150	
Tema della preghiera (dominante)	*do* 56, 3% (vv. 128/9, 130/1, 132, 134/5, 136, 137, 142/3, 146, 147) misti 43, 7% (133, 138/9, 140/1, 144, 145, 148, 150)
vv. 151-7 = 158-165	
Tema della battaglia alternato a invocazioni agli dèi	*do* 71, 4% (str. vv. 151, 152, 153, 155, 156) misti 28, 6% (str. vv. 154, 157)
vv. 166-173 = 174-181	
Inno agli dèi	*do* 28, 6% (str. vv. 172, 173) misti 71, 4% (vv. 166, 167, 168, 169, 170/71)

CLITEMESTRA E IL CORO.
RIFLESSIONI SCENICHE E TESTUALI SU AESCH., *AG.* 489-502.

Il problema di cui intendo discutere – se, cioè, Clitemestra sia in scena all'inizio del secondo episodio dell'*Agamennone* e se pronunci la battuta dei vv. 489-500 – è di quelli su cui gli interpreti di Eschilo continuano, generazione dopo generazione, a dividersi. Discussioni autorevoli e dettagliate, come quelle di Prickard e Könnecke a inizio Novecento, di Fraenkel e Denniston-Page negli anni '50, di Taplin e Scott negli anni '70, insieme ad altri rilevanti contributi degli anni '80 e '90, hanno accumulato una quantità impressionante di argomenti di varia natura, il cui intrecciarsi e sovrapporsi non sempre, credo, è andato a vantaggio del testo[1]. Prendendo in esame ancora una volta questo passo tormentato non ho la pretesa di portare la parola «che squadri da ogni lato» la questione ponendo fine alla controversia. Più semplicemente, ritengo utile fare chiarezza su alcuni punti rilevanti, riconsiderando criticamente le motivazioni che hanno indotto a mettere in dubbio la presenza in scena della Regina e sviluppando qualche riflessione sulla delicata relazione fra ricostruzione della tecnica drammatica e costituzione del testo in Eschilo. Si tratta di un percorso paziente dal quale emergono – così almeno a me è sembrato – elementi che inducono a rivalutare (e comunque a non escludere *tout court*) la possibilità che sia Clitemestra a pronunciare la controversa battuta.

Prima di tutto, un breve quadro del problema. Nell'epodo del primo stasimo, il Coro esprime apertamente i propri dubbi sulla notizia portata dai segnali di fuoco e sull'atteggiamento eccessivamente fiducioso tenuto al riguardo dalla Regina. La critica si allarga a coinvolgere in generale il genere femminile, troppo disposto ad accogliere notizie incerte e ad abbandonarsi ad una gioia che potrebbe rivelarsi di breve durata (vv. 475-88, secondo il testo di D. Page):

[1] Elenco qui, in ordine cronologico, gli studi cui farò più spesso riferimento: A.O. Prickard, *Aeschylus 'Agamemnon' 489-502 (Dindorf)*, CR 14, 1900, 434-36; O. Könnecke, *Aesch. Ag.* 467 ss., WKPh 32, 1915, 664-72; *Aeschylus. Agamemnon*, edited with a commentary by E. Fraenkel, Oxford 1950; *Aeschylus. Agamemnon*, edited with an introduction and commentary by J.D. Denniston and D. Page, Oxford 1957; S. Srebrny, *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wroclaw-Warszawa-Kraków 1964; *Agamemnon by Aeschylus*, a translation with commentary by H. Lloyd-Jones, Englewood Cliffs N. J. 1970; O. Taplin, *Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus*, HSClPh 76, 1972, 57-97; Id., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977; W.C. Scott, *Lines for Clytemnestra ('Agamemnon' 489-502)*, TAPhA 108, 1978, 259-69; T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus*, Berkeley-Los Angeles-London 1982; D.J. Conacher, *Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Toronto-Buffalo-London 1987; E. Flintoff, *Who is the Speaker at 'Agamemnon' 489 ff.?*, LCM 14, 1989, 147-50; M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990; E. Dettori, *L'interlocuzione difficile. Corifeo dialogante nel dramma classico*, Pisa 1992 (cui rimando per ulteriori indicazioni bibliografiche). Nel tempo intercorso fra il convegno di Trento e la stesura definitiva di questo lavoro mi sono divenuti accessibili anche i due volumi di P. Judet de La Combe, *L' 'Agamemnon' d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001. Le considerazioni qui svolte comportano una modifica rispetto al testo adottato nella mia traduzione dell'*Agamennone* del 1995 (cf. infra n. 37).

πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου
πόλιν διήκει θοὰ
βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,
τίς οἶδεν, ἤ τι θεῖόν ἐστί πῃ ψύθος;
τίς ὧδε παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος,
φλογὸς παραγγέλμασιν
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'
ἀλλαγᾷ λόγου καμεῖν;
γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει
πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι·
πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

Il secondo episodio si apre con l'annuncio dell'arrivo dell'Araldo, contenuto in una battuta che i manoscritti tricliniani (**M** è mancante per questa parte della tragedia) attribuiscono concordemente a Clitemestra (vv. 489-500). Una seconda, breve battuta, assegnata dai manoscritti al Coro (vv. 501 s.), precede le prime parole dell'Araldo. Riproduco il passo con un sintetico apparato critico.

Κλ. τάχ' εἰσόμεσθα λαμπάδων φαεσφόρων
φρυκτωριῶν τε καὶ πυρὸς παραλλαγάς, 490
εἴτ' οὖν ἀληθεῖς εἴτ' ὀνειράτων δίκην
τερπνὸν τόδ' ἐλθὸν φῶς ἐφήλωσεν φρένας·
κήρυκ' ἀπ' ἀκτῆς τόνδ' ὁρῶ κατάσκιον
κλάδοις ἐλαίας· μαρτυρεῖ δέ μοι κάσις
πηλοῦ ξύνουρος διψία κόνις τάδε, 495
ὡς οὔτ' ἄναυδος οὔτε σοι δαίων φλόγα
ὕλης ὀρείας σημανεῖ καπνῷ πυρός,
ἀλλ' ἢ τὸ χαίρειν μᾶλλον ἐκβάξει λέγων -
τὸν ἀντίον δὲ τοῖσδ' ἀποστέργω λόγον·
εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι. 500
Χο. ὅστις τάδ' ἄλλως τῇδ' ἐπεύχεται πόλει,
αὐτὸς φρενῶν καρποῖτο τὴν ἁμαρτίαν.

489-500 Clyt. tribuit τ, Choro Scaliger || 496 οὔτε του Hermann, οὔτε τοι Haupt, οὔτε μοι Butler, Kirkhhoff, οὔτος, οὐ Wilamowitz, οὔτε τῳ Maas, οὐδέ γ' αὖ Ludwig, οὔτε δαισείων Naber, οὔτος ἀνδαίων Housman || 497 πανῷ Starkie || 501-2 Χο. praefix. τ, chori notam del. Scaliger; τάδ' ὅστις Hermann; χὥστις Wilamowitz, ὥστ' εἴ τις Hense, ὅστις γὰρ Margoliouth.

La distribuzione delle battute offerta dai manoscritti fu messa in dubbio per la prima volta dallo Scaligero, in una delle note marginali apposte su una copia dell'edizione Vettori del 1557[2]. Egli proponeva di fare di 489-502 una sola battuta, da attribuire al Corifeo. Fu però solo a partire dall'edizione di Wellauer del 1824[3], nella quale la

2 Su queste note cf. Fraenkel, I 67.
3 A. Wellauer, *Aeschyli Dramata*, Leipzig 1823-24.

stessa modifica venne riproposta indipendentemente dallo Scaligero, che questa ricostruzione del testo cominciò ad affermarsi[4]. Wellauer era stato preceduto di poco nella stessa scelta da Tyrwhitt, che così sintetizzava il motivo dell'intervento: «τάχ' εἰσόμεσθα κ.τ.λ. Haec vulgo Clytaemestrae tribuuntur. Quod si recte fit, mirum sane est eandem tacitam in scaena restare usque ad v. 596 (= 587) [...] Mallem igitur haec tribuere Choryphaeo»[5]. L'argomento relativo al silenzio della Regina era ripreso da Wellauer, con l'aggiunta «praeterea solet Chorus procul advenientes primum conspicere propter eum, quem in theatro occupabat locum»[6].

Di per sé, la modifica delle sigle presenti nei codici **F** e **T** potrebbe essere considerata un intervento testuale di modesta entità. Le *notae personarum* dei codici hanno valore molto limitato, essendosi sovrapposte solo in epoca tarda al preesistente sistema di indicazione dei cambi di battuta per mezzo della *paragraphos* e del *dikolon*, testimoniato dai papiri drammatici più antichi. Nel caso specifico di *Ag.* 489-502, poi, non si può escludere che nel testo dotato di sole *paragraphoi* che sta verosimilmente a monte dei manoscritti sopravvissuti[7] queste avessero significato diverso dal cambio di interlocutore, o anche che una di esse fosse stata apposta erroneamente al v. 501[8].

La redistribuzione delle battute nel nostro passo non è tuttavia indolore. Eliminando uno dei due interlocutori presenti nei manoscritti, due punti del testo si fanno problematici. Il primo è il pronome σοι del v. 496, cui – salvo correzione – si deve trovare un referente credibile in una battuta pronunciata in assenza di altri personaggi. Il secondo è il cambio di interlocutore al v. 501, che non si spiega facilmente se c'è

4 Fino a prevalere nelle edizioni critiche del Novecento: cf., oltre a Fraenkel, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, rec. G. Murray, Oxford 1955[2]; W. Headlam - G. Thomson, *The Oresteia of Aeschylus*, II, Amsterdam-Prague 1966[2]; *Aeschylus' Agamemnon*, met inleiding, critische noten en commentaar uitgegeven door P. Groeneboom, Amsterdam 1966; *Aeschylus. Tragoediae*, edidit M.L. West, Stuttgart-Leipzig 1998[2]. La divisione delle battute presente nei manoscritti è mantenuta in M. Untersteiner, *Eschilo. Le Tragedie*, Milano 1946-1947 e *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, ed. D. Page, Oxford 1972. Per la soluzione particolare adottata da Wilamowitz nell'edizione del 1914 cf. infra.

5 Cf. T. Tyrwhitt, *Conjecturae in Aeschylum*, ap. *Aeschyli Septem contra Thebas*, ad fidem mss. emend. C.J. Blomfield, Leipzig 1823, 174 (le note di Tyrwhitt erano già state pubblicate l'anno precedente con il titolo *Conjecturae in Aeschylum Euripidem et Aristophanem*, London 1822).

6 Wellauer, n. *ad* v. 475; cf. anche *Aeschyli Tragoediae*, recensuit G. Hermannus, II, Leipzig 1852, 408 «quoniam per totam scaenam non loqueretur Clytaemnestra, chorique esse soleret advenientes primo conspicere». Il riferimento alla posizione del Coro riaffiora in U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914, 168, nel contesto però di una diversa ricostruzione del passo.

7 Cf. *Aeschyli Tragoediae*, ed. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1914, n. *ad l.*

8 Fraenkel, II 252-53 cita alcuni esempi di *paragraphos* che segna l'inizio di una battuta recitata dal Corifeo subito dopo un canto corale, ed altri di *paragraphoi* apposte erroneamente. Per la bibliografia sul *Personenwechsel* cf. Dettori, 20 n. 8. Resta tuttavia il fatto che l'uso di segnalare la divisione delle battute risale molto indietro, probabilmente fino agli autori stessi. Fino a prova contraria, dunque, la presenza della *paragraphos* al v. 501 resta un indizio a favore della presenza di un cambio di battuta.

solo il Coro in scena, e la cui eventuale obliterazione fa diventare piuttosto duro l'asindeto fra il v. 500 e il v. 501. Si delinea dunque la necessità di intervenire sul testo, in uno o più punti, per facilitare la nuova sistemazione.

Il dilemma è familiare agli editori di testi drammatici: privilegiare il testo dei manoscritti, che comporta una situazione in apparenza non corrispondente alla nostra idea della tecnica drammatica dell'autore, oppure modificarlo per ricondurre la situazione a quella che a noi sembra la 'normalità' della prassi scenica? Questa domanda ne trascina con sé una seconda, e cioè quale sia il limite di affidabilità che possiamo riconoscere alle indicazioni derivanti dallo studio degli aspetti scenici nel campo della ricostruzione testuale[9]. Se infatti E. Fraenkel ci ha insegnato che esiste per la tragedia una sorta di «grammar of dramatic technique», dalla quale non si può prescindere nell'interpretazione e certamente anche nella costituzione del testo, si deve tuttavia riconoscere che la ricostruzione di questa 'grammatica' presenta molti punti di incertezza, e che il tentativo di ricondurre il testo a norme formulate in modo talora troppo fiducioso rispetto alla conoscenza frammentaria che abbiamo del teatro tragico può portare a conclusioni azzardate.

Ma lasciamo da parte le considerazioni generali per venire alla discussione concreta.

Il primo aspetto da chiarire è se, come è stato da più parti sostenuto, il testo presenti difficoltà indipendenti dalla questione scenica relativa alla presenza di Clitemestra, tali cioè da far sospettare una corruzione, quale che sia l'interlocutore.

Taplin ha puntato l'indice contro la divisione di battuta al v. 501, ritenendo di poterne dimostrare l'inopportunità con la considerazione che «there is no comparable spoken entry announcement which is shared between more than one speaker, whether members of the chorus or actor and chorus»[10]. Nei pochi casi in cui qualcosa di simile si verifica, e cioè Soph. *El.* 1429 ss., Eur. *El.* 962 ss. ed *Or.* 456 ss., si tratta secondo Taplin di situazioni sensibilmente diverse da quella dell'*Agamennone*. Il giudizio di Taplin su questi passi è condivisibile, in quanto la battuta aggiunta dall'attore all'annuncio del Coro appare motivata dall'identità particolare del personaggio in arrivo, che è tale da causare profondo turbamento in chi lo vede (si tratta di Egisto in

9 Alcune autorevoli opinioni su *Ag.* 489 ss. rivelano quanto possa essere diversa la sensibilità degli interpreti su questo genere di problemi. E. Housman riteneva che «it is as certain as anything about Greek plays can be certain that Clytaemestra is not now on the stage» (*The Agamemnon of Aeschylus*, JPh 16, 1888, 265), e sulla sua scia Fraenkel giudicava la presenza di Clitemestra al v. 489 «nonsensical» (Fraenkel, II 253); per converso, in Denniston - Page, 116 si legge (con probabile allusione alla formulazione di Housman) che «it is nevertheless as certain as such things can be that Clytaemestra is present when the Herald arrives». E si potrebbe continuare a lungo con le citazioni di pareri diametralmente opposti.

10 Taplin, *Stagecraft*, 295-96. L'argomento di Taplin relativo all'annuncio è ripreso puntualmente da Scott, 260 per dimostrare l'unità della battuta dei vv. 489-502, che però Scott ritiene debba essere assegnata a Clitemestra (cf. infra).

Soph. *El.* 1429 ss., della madre di Oreste in *El.* 962 ss., e di Tindareo, nonno di Oreste, in *Or.* 456 ss.). A questa tipologia di annunci condivisi tendenti ad accrescere la tensione del momento si può ascrivere anche Soph. *OC* 1096-099, dove il Coro annuncia a Edipo l'arrivo delle figlie salvate da Teseo ed il cieco aggiunge la trepidante domanda ποῦ ποῦ; τί φῄς; πῶς εἶπας; prima che Antigone cominci a parlare.

Tuttavia, si deve rilevare che fenomeni di interazione fra Coro e attore nell'ambito di un annuncio si hanno anche in altri passi di natura diversa. In Soph. *Ai.* 1040-046 il Coro annuncia l'arrivo di un personaggio ostile, Teucro chiede chi questi sia, il Coro identifica Menelao e Teucro dichiara di vederlo e riconoscerlo; in *OT* 1110 ss. Edipo annuncia l'arrivo del pastore, e il Coro ne conferma l'identità ai vv. 1117-118, con una sequenza di 7 versi dell'attore e due del Coro; in Eur. *Or.* 1311 ss. il Coro chiede ai presenti di tacere perché ha sentito un rumore, ed Elettra annuncia l'arrivo di Ermione. Questi casi sembrano indicare una certa flessibilità della tecnica dei tragici sul terreno degli annunci condivisi fra Coro e attore. E si devono considerare, sia pure con i dovuti distinguo, anche i passi in cui una parte dell'annuncio è lirica o in anapesti. In Soph. *Ant.* 626-31, ad esempio, il Coro annuncia Emone in anapesti, chiedendosi se il giovane arriverà sconvolto per la sorte che attende Antigone, e Creonte, prima di avviare il dialogo con il figlio, risponde con un trimetro giambico che riprende e completa l'annuncio: τάχ᾽εἰσόμεσθα μάντεων ὑπέρτερον[11]. Anche in Soph. *Tr.* 222 ss. l'annuncio di Lica è fatto in parte dal Coro, in parte da Deianira. Sulla base di queste considerazioni, e tenendo conto della ristrettezza della porzione del testo eschileo che ci è arrivata, non ritengo si possa insistere su questo argomento per negare la possibilità di una divisione di battuta al v. 501[12]. In ogni caso la battuta del Coro, che appare come un coperto scongiuro contro il male che ci si attende dalla Regina, può essere vista come un elemento che contribuisce ad accrescere la tensione del passo dopo l'ambiguo augurio del v. 500, se questo è stato pronunciato da Clitemestra (su questo punto tornerò più avanti).

Più delicata è la questione dell'asindeto del v. 501. Fraenkel cerca di dimostrare la possibilità che un asindeto di quel tipo sia contenuto all'interno di una battuta continua[13], ma i paralleli che adduce non sono particolarmente convincenti. Bacchyl. 11. 123 ss. δικαίας ὅστις ἔχει φρένας, εὑρήσει σὺν ἅπαντι χρόνῳ μυρίας ἀλκὰς Ἀχαιῶν non è di molto aiuto, poiché la frase introdotta da ὅστις è conclusiva dell'ode e l'asindeto risponde a uno schema strutturale caratteristico delle

11 Il verso dell'*Antigone* è parso ad alcuni interpreti un'eco diretta di *Ag.* 489: cf. Prickard, 435.

12 Un argomento di natura diversa è offerto da Conacher, 99, secondo il quale la difficoltà sollevata da Taplin a proposito della condivisione dell'annuncio non sussiste, perché l'annuncio del nuovo personaggio è già completo prima del v. 501.

13 Cf. Fraenkel, II 253. Sulla stessa linea si pone Judet de La Combe, I 151, secondo il quale «l'asyndete avec ὅστις... se laisse expliquer: le coryphée oppose fortement deux attitudes contraires devant l'avenir de la cité».

chiuse di questo genere di componimenti, cf. ad esempio Bacchyl. 2. 18 ss., 5. 195 ss., 17. 130 ss. Fraenkel cita poi tre esempi tragici di frasi conclusive di discorso introdotte da ὅστις, nelle quali viene introdotta una considerazione che contrasta con un'affermazione precedente (Soph. *Ai.* 1038 s. ὅτῳ δὲ μὴ τάδ' ἐστὶν ἐν γνώμῃ φίλα, / κεἰνός τ' ἐκεῖνα στεργέτω κἀγὼ τάδε, *Ant.* 209 s. ἀλλ 'ὅστις εὔνους τῇδε τῇ πόλει, θανὼν / καὶ ζῶν ὁμοίως ἔκ γ'ἐμοῦ τιμήσεται, Eur. *Andr.* 418-20 πᾶσι δ'ἀνθρώποις ἄρ'ἦν / ψυχὴ τέκν'· ὅστις δ' αὖτ' ἄπειρος ὢν ψέγει / ἧσσον μὲν ἀλγεῖ, δυστυχῶν δ' εὐδαιμονεῖ), ma nessuna di esse – significativamente, direi – è asindetica. A questi passi aggiungerei *Ai.* 522-24 χάρις χάριν γάρ ἐστιν ἡ τίκτουσ'ἀεί· / ὅτου δ 'ἀπορρεῖ μνῆστις εὖ πεπονθότος / οὐκ ἂν γένοιτ' ἔθ'οὗτος εὐγενὴς ἀνήρ, come ulteriore indizio del fatto che questo tipo di considerazioni vengono abitualmente apposte a conclusione di una *rhesis* in forma non asindetica[14].

La mia impressione è che a una lettura priva di pregiudizi la presenza dell'asindeto costituisca un indizio a favore della presenza del cambio di interlocutore fra il v. 500 e il v. 501[15], e che se si vuole eliminare la divisione di battuta sia difficile evitare la correzione del testo. Wilamowitz nell'edizione dell'*Agamennone* del 1885[16] propose di scrivere χὥστις e con ingegnosa ricostruzione ipotizzò che qualcuno avesse cambiato χὥστις in χ'ὅστις, da cui poi sarebbe disceso il facile fraintendimento come χ° ὅστις. Si tratta certamente di una correzione intelligente, ma questo non è ancora una prova della sua legittimità, se prima non si dimostra che il testo con le battute divise non funziona (e lo stesso Wilamowitz ripudiò successivamente la sua congettura)[17]. In realtà, è piuttosto il testo continuo attribuito al Corifeo che presenta

14 Dettori, 92-93 richiama tre casi in cui una *rhesis* è conclusa da «un distico il cui legame con i versi precedenti non è marcato da particelle connettive»: *Ag.* 315 s., 973 s., 1397 s. Il primo e il terzo di questi casi, però, riguardano frasi che contengono gli aggettivi τοιοῦτος e τοσόσδε, che creano un legame diretto con ciò che precede; il secondo invece è una preghiera, che marca con uno stacco conclusivo la fine di una scena. Non credo pertanto che i tre passi costituiscano un parallelo adeguato per l'ὅστις asindetico del v. 501.

15 Su questa linea si pongono Prickard, 436, Lloyd - Jones, 43, D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley - Los Angeles - London 1979, 21 n. 9 (Mastronarde ha successivamente mutato parere sulla presenza di Clitemestra al v. 489, cf. Euripides. Phoenissae, ed. with introd. and comm. by D.J. M., Cambridge 1994, 348 n. 1).

16 U. von Wilamowitz - Moellendorff, *Aeschylos. Orestie* 1. *Agamemnon*, Berlin 1885.

17 Wilamowitz seguì un percorso complesso a proposito di questi versi. In *Analecta Euripidea*, Berlin 1875, 201 egli attribuiva con i codici i vv. 489-500 a Clitemęstra e i vv. 501-02 al Corifeo; nell'*Agamennone* del 1885 seguì Wellauer nel dare tutta la battuta al Coro, con la correzione sopra ricordata; nell'edizione del 1914 tornò a ripristinare la divisione delle battute, con un' attribuzione ancora diversa, esplicitamente ripudiando la precedente congettura in *Interpretationen*, 169. La proposta del 1885 è stata ripresa di recente da West, *Studies*, 191, che si dichiara convinto che la lettura χ'ὅστις possa aver generato l'erroneo cambio di battuta e successivamente l'attribuzione a Clitemestra della battuta precedente. Altri interventi sul testo del

una sequenza poco felice. Dopo aver velatamente alluso alla possibilità di una notizia cattiva con il v. 499, il Corifeo la rifiuterebbe con forza con ἀποστέργω del v. 499 e con l'augurio del v. 500, ma tornerebbe a riproporla poco opportunamente al v. 501[18]. E una divisione di battuta sembra suggerita anche dal tono del v. 500 εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι, un augurio conclusivo di discorso che somiglia ad *Ag.* 349 τὸ δ'εὖ κρατοίη μὴ διχορρόπως ἰδεῖν· / πολλῶν γὰρ ἐσθλῶν τὴν ὄνησιν εἰλόμην (è Clitemestra che parla)[19] e *Suppl.* 454 γένοιτο δ'εὖ παρὰ γνώμην ἐμήν.

La necessità di mantenere la divisione di battuta al v. 501 fu lucidamente riconosciuta da Keck, e successivamente da Wecklein e Wilamowitz[20]. Tutti e tre però, convinti della impossibilità di avere in scena Clitemestra, si risolsero a trovare un diverso interlocutore per i vv. 489-500. Keck ricorse fantasiosamente al φύλαξ del prologo, ipotesi bizzarra che non ha bisogno di confutazione. Wecklein, giocando sull'analogia con i vv. 475 ss., che nella sua edizione sono suddivisi fra due semicori, attribuiva anche le due battute di 489-500 e 501 s. rispettivamente al primo e al secondo semicoro. Wilamowitz pensava invece all'intervento isolato di un singolo coreuta. Queste soluzioni introducono anomalie più serie di quella rappresentata dalla presenza di Clitemestra, giacché inusitati risulterebbero sia il fenomeno per cui un singolo membro del Coro prende la parola ad integrazione di un annuncio di

v. 501 (ὥστ' εἴ τις Hense, ὅστις γὰρ Margoliouth) sono meno convincenti: paleograficamente improbabile il primo, appesantito da una poco gradita ripetizione di γὰρ il secondo.

18 Diversa è la valutazione di Scott, 260 che attribuisce tutta la battuta a Clitemestra e giudica i vv. 501-02 «a merely supportive comment to the preceding announcement».

19 L'accostamento fra il v. 500 e il v. 349 era già suggerito da K.H. Keck, *Aeschylos. Agamemnon*, Leipzig 1863, 292 ed è ripreso da Prickard, 436. L'osservazione di W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933, 276 che «der Wunsch des v. 500 ist die ἐπευχή, von der v. 501 spricht» non dimostra la necessità di costruire una battuta unica. Il v. 501 introduce la possibilità che qualcuno esprima una ἐπευχή di carattere negativo, e questo possono dirlo entrambi gli interlocutori, naturalmente con diversa intenzione. In un recente studio A. Ercolani si pone, sia pure con molta prudenza, sulla linea di Wilamowitz e West (cf. n. 17), osservando che «se diamo credito a questa soluzione avremmo un ulteriore esempio di conclusione di intervento attraverso una preghiera (v. 501 sg.)» (*Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rheseis*, Stuttgart-Weimar 2000, 180). Si deve osservare tuttavia che l'argomento vale a maggior ragione per il v. 500, dove già si trova una preghiera, che appare in linea con il personaggio e a mio parere risulta più efficace di quella dei due versi seguenti, nei quali si può invece leggere una reazione al desiderio appena espresso da Clitemestra.

20 Cf. Keck, 292; *Äschylos. Orestie*, mit erklärenden Anmerkungen von N. Wecklein, Leipzig 1888, 65-66; Wilamowitz, *Aeschyli Tragoediae, ad loc.*; Id., *Interpretationen*, 169. Nell'edizione del 1914 Wilamowitz si dichiara tentato dall'idea di riferire a questo passo la nota di Poll. *Onom.* IV 109 in cui si parla del caso in cui uno dei coreuti può prendere la parola ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ, citando come esempio di questo procedimento, definito παραχορήγημα, proprio l'*Agamennone*. Wilamowitz però rileva onestamente la difficoltà costituita dal fatto che Polluce si riferisce in modo esplicito a parti cantate.

personaggio fatto dal Corifeo[21], sia quello per cui due semicori intervengono nell'ambito di un dialogo in trimetri[22].

Un sospetto di corruzione è stato avanzato anche nei confronti del pronome σοι al v. 496. Nel commento di Denniston - Page si trova riportata l'opinione di Paul Maas, secondo il quale anche dando la battuta a Clitemestra il σοι 'etico' «specializes awkwardly and unnecessarily»[23]. Maas proponeva di conseguenza la scialba correzione οὔτε τῳ δαίων, che nessuno degli editori successivi ha ripreso. Quali che siano le difficoltà di interpretazione poste da σοι (sulle quali tornerò più avanti), però, appare poco prudente eliminare dal testo un elemento così significativo, visto il contrasto con il precedente μοι (v. 494) e soprattutto il fatto che proprio sul nesso οὔτε σοι δαίων si addensa il senso di sfida che la battuta comporta, chiunque la pronunci (è evidente dalla costruzione della frase che il pronome va legato al participio, e non al futuro σημανεῖ)[24].

Le correzioni proposte non risultano del resto particolarmente attraenti. La più fortunata è stata quella di Wilamowitz ὡς οὐκ ἄναυδος οὗτος, οὐ δαίων φλόγα[25]. West ne ha messo opportunamente in evidenza i limiti linguistici, in parte percepiti già da Fraenkel, che pure la stampava nel testo[26]. Osservava Fraenkel che il richiamo all'uso della sequenza οὔτε... οὐ esemplificata da Denniston, *GP* 510 non regge. Tale sequenza nell'uso tragico esprime un pensiero che si aggiunge al precedente, ma con una disgiunzione, una frattura asindetica in genere collegata ad un effetto emozionale[27]. Questo significato è inadatto ad *Ag.* 496, dove, come ha ben visto Fraenkel, οὐ δαίων φλόγα costituirebbe semplicemente una spiegazione che si aggiunge a οὔτ' ἄναυδος. Dunque, una corrispondenza diretta fra οὔτε e οὐ sembra

21 I passi citati a confronto da Wilamowitz (Aesch. *Sept.* 100, 104 e Eur. *HF* 815 ss.) non danno alcun sostegno alla sua tesi, poiché sono pezzi lirici: cf. in proposito Fraenkel, II 253.

22 Non credo che la proposta di Wecklein possa trovare sostegno nell'eccezionale doppio annuncio di *Sept.* 369-74, dove l'intervento di due voci corali è giustificato dal contemporaneo arrivo del Messaggero e di Eteocle da direzioni opposte, e le battute sono di uguale lunghezza (tre versi l'una) e di natura affine. Ancor meno convincente la soluzione adottata da Murray, che oltre a dividere fra i coreuti sia l'epodo dello stasimo sia la prima battuta del secondo episodio, segue Blomfield nell'ipotizzare che fra il v. 488 e il v. 489 sia da sottintendere una lunga pausa temporale, che permette l'arrivo di Agamennone da Troia.

23 Denniston - Page, 118; il dubbio di Maas è ripreso, in funzione però di sostegno alla modifica delle sigle, da Srebrny, 45 n. 42, secondo il quale la lezione οὔτε σοι «ernste Zweifel erweckt», e Taplin, *Silences*, 91 e *Stagecraft*, 295 («there is a case for emendation, whoever speaks the line»).

24 L'inopportunità della correzione di σοι è riconosciuta, nel contesto di una ricostruzione del passo diversa da quella sostenuta qui, anche da Judet de La Combe, I 151 s.

25 Formulata nell'edizione dell'*Agamennone* del 1885.

26 Cf. West, *Studies*, 191; Fraenkel, II 252.

27 Un riscontro effettuato sul *TLG* dell'Università di Irvine, California, vers. E conferma l'uniformità della lingua tragica su questo punto. Ai casi di οὔτε... οὐ elencati da Denniston si possono aggiungere Soph. *Ant.* 851 s., Eur. *Alc.* 974 s., *IT* 373 s., *Danae* fr. 324 K. (= 8 J.-V.L.) 2-3.

da escludere. Il primo οὔτε non può però restare sospeso, e Fraenkel ipotizzava che esso fosse ripreso da ἀλλά, in una specie di forma intensificata del nesso οὔτε... δὲ esemplificato da Denniston *GP* 511. Si tratta di una evidente forzatura, giacché, come obietta giustamente West, un nesso οὔτε... ἀλλά non esiste[28], e per esprimere un significato simile Eschilo avrebbe usato οὐκ... ἀλλά. I due οὔτε appaiono necessari, e il secondo non deve essere toccato. Esso può essere salvato adottando la proposta di Butler/Kirkhhoff ὡς οὔτ' ἄναυδος οὔτε μοι δαίων φλόγα, che dà una sintassi più accettabile. Ma perché il Coro dovrebbe riferirsi in modo così personalizzato all'accendersi dei fuochi «per me»? I coreuti non hanno visto i falò, e neppure hanno dato credito al messaggio portato da essi. La contrapposizione perderebbe di significato, e il μοι risulterebbe inopportuno, certamente più di σοι, a chiunque quest'ultimo debba essere riferito[29].

In sintesi, la presenza di corruzioni evidenti nel passo è tutt'altro che un dato accertato, e non è in questa direzione che si possono trovare elementi rilevanti per decidere dell'assegnazione della battuta. L'asindeto del v. 501 e il pronome σοι al v. 496 andranno considerati, con Conacher[30], lievi indizi a favore della presenza di due interlocutori, la cui eliminazione dipenderà principalmente dalla volontà di non assegnare la battuta a Clitemestra.

Passo adesso ad esaminare le presunte difficoltà di natura scenica, cominciando dal problema dell'annuncio.

Wellauer ed Hermann osservavano che è proprio del Coro annunciare l'arrivo del nuovo personaggio. L'argomento è stato ripreso da Taplin, con questa formulazione: «entrance announcements are usually made by the Chorus. This is by no means invariable in later tragedy, but the only proper announcement in Aeschylus which is made by an actor once the Chorus is on the scene is *Prom.* 941-43» (cioè un passo di dubbia autenticità)[31]. Messo in questi termini, l'argomento può sembrare convincente. Se però si leggono in modo più articolato i dati ricavabili dal testo di Eschilo, il quadro

28 Evidentemente diverso è il caso di Soph. *Tr.* 938 Κάνταῦθ' ὁ παῖς δύστηνος οὔτ' ὀδυρμάτων / ἐλείπετ' οὐδέν, ἀμφί νιν γοώμενος, / οὔτ' ἀμφιπίπτων στόμασιν, ἀλλὰ πλευρόθεν / πλευρὰν παρεὶς ἔκειτο πόλλ' ἀναστένων, dove i due οὔτε articolano in due parti la negazione che si oppone ad ἀλλά.

29 Ancor meno attraenti appaiono altre proposte. οὔτε τοι di C.G. Haupt introduce un nesso omerico ed elegiaco, non attestato nella lingua tragica; οὔτε του di Hermann introduce un indefinito piuttosto fiacco.

30 Cf. Conacher, 98.

31 Taplin, *Stagecraft*, 295; cf. anche *Silences*, 91. In *Stagecraft*, 268-69, discutendo di *Prom.* 941-43, Taplin riconosce che la modalità dell'annuncio di Prometeo, benché rara, non può essere ritenuta di per sé un elemento contro l'autenticità della tragedia, come pretendeva P. Graeber, *De poetarum arte scaenica quaestiones quinque*, Diss. Göttingen 1911, 22-31. Naturalmente, aggiunge Taplin, nel caso si riuscisse a mettere in dubbio l'autenticità del *Prometeo Incatenato* per altra via, «then these lines would be symptomatic».

che ne risulta porta a conclusioni diverse. Innanzitutto, si deve tener conto del minor numero di personaggi che compaiono nei drammi di Eschilo, meno lontano di Sofocle ed Euripide dall'arcaica struttura tragica che prevedeva solo il Coro e un attore. Questo diminuisce le occasioni per annunci fatti da un attore rispetto agli annunci corali. Al di là di questo, osserviamo che su 45 ingressi di attori in Eschilo, 12 sono annunciati, 24 non annunciati e 9 dubbi[32]. Dei 12 annunci, 6 sono pronunciati dal Coro, ma di questi ben 5 ricorrono in situazioni in cui nessun attore è in scena, e dunque non ci sono alternative all'annuncio corale. I casi di annuncio fatto mentre ci sono in scena il Coro e un attore (escludendo il caso dell'*Agamennone* di cui si discute) sono 3. Di essi uno è un annuncio del Coro (*Pers.* 246-48: il Coro annuncia alla Regina il Messaggero), due sono annunci fatti dall'attore, e cioè *Suppl.* 180 (Danao annuncia l'arrivo di Pelasgo) e *Prom.* 941 (Prometeo annuncia l'arrivo di Hermes). Se si considera anche *Ag.* 489 ss., il rapporto sarebbe di 3 a 1 a favore dell'annuncio attoriale[33]. Dunque, anche volendo mettere in discussione con Dettori il caso di *Suppl.* 180, con l'argomento che l'annuncio non precede immediatamente l'entrata ed è favorito in via eccezionale dal fatto che Danao si trova in posizione sopraelevata sul πάγος[34], ed anche dubitando dell'autenticità del passo del *Prometeo*, il rapporto sarebbe ancora di 1 a 1. Non credo che numeri come questi possano essere invocati a sostegno dell'idea che un annuncio fatto dall'attore non corrisponda a ciò che conosciamo della tecnica drammatica di Eschilo.

Lo stesso si può dire dell'osservazione di Wellauer «solet Chorus procul advenientes primum conspicere propter eum, quem in theatro occupabat locum». La nostra conoscenza della posizione che Coro e attori prendevano nell'orchestra è troppo limitata per supportare affermazioni del genere. Sofocle ed Euripide mostrano senza ombra di dubbio che anche gli attori potevano scorgere chi stava arrivando e darne notizia al Coro: cito per tutti il caso di Medea che annuncia al Coro l'arrivo del Messaggero in Eur. *Med.* 1116-20. Non vedo per quale ragione si dovrebbe sostenere che questo non potesse avvenire anche in Eschilo, naturalmente nei limiti di un dramma meno sviluppato nella componente attoriale.

32 Faccio riferimento ai dati raccolti da R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, HSClPh 82, 1978, 63-82, che ho personalmente verificato per la parte relativa a Eschilo.

33 Si deve poi tener conto dell'annuncio degli Egizi fatto da Danao in *Suppl.* 713 ss., anche se l'arrivo degli Egizi non si colloca nella stessa scena, ma solo ai vv. 825 ss., dopo un dialogo lirico fra Coro e Danao e un canto del Coro. A parte si pongono i casi di annuncio fatto da un attore prima che il Coro arrivi in scena (*Cho.* 12 e 16-17). Per i casi di annuncio fatto da attori in Sofocle ed Euripide rinvio alle tabelle di Hamilton, 74-80.

34 Cf. Dettori, 82, che classifica *Suppl.* 180 ss. come un caso di descrizione di avvenimenti fuori scena. Non credo si possa comunque negare la forte analogia con il passo dell'*Agamennone*, in relazione all'avvistamento di qualcuno che arriva, alla menzione della polvere, e anche all'uso di ἄναυδος, per il quale si verifica una sottile variazione rispetto alle *Supplici* e a *Sept.* 81 s. (in quei due passi è la polvere stessa ad essere definita «messaggero senza voce»; in *Ag.* 494 ss. essa testimonia invece che non si tratterà questa volta di un messaggero ἄναυδος).

Due argomenti più volte riproposti contro la presenza di Clitemestra sono il prolungato silenzio che ella deve mantenere se è in scena già all'inizio del secondo episodio, e l'anomalia costituita dal fatto che l'Araldo non si rivolge subito a lei, ma avvia un dialogo con il Coro[35]. A questo proposito gioca un ruolo determinante il confronto con la scena del primo episodio dei *Persiani* nella quale arriva il Messaggero. Le somiglianze nella sequenza scenica sono notevoli:

a) Il Coro dei Persiani annuncia il Messaggero alla Regina con la formula ἀλλ' ἐμοὶ δοκεῖν τάχ' εἴσῃ πάντα ναμερτῆ λόγον, simile ad *Ag.* 489 s.

b) Il Messaggero dei *Persiani* quando arriva in scena non si rivolge alla Regina, ma esordisce con una invocazione alla terra persiana (255). La prima parte del suo resoconto è rivolta al Coro[36].

c) La Regina comincia a parlare solo al v. 290, dopo un silenzio di 40 versi circa, e comincia a porre domande al Messaggero in relazione ai dettagli del disastro. Il Messaggero le risponde direttamente, senza alcuna formula di saluto o introduzione.

d) Sia il discorso di Atossa sia quello di Clitemestra dei vv. 587 ss. cominciano con un frase che contiene l'avverbio πάλαι, anche se con diverso significato[37].

Il passo dei *Persiani* offre un preciso parallelo sia per il prolungato silenzio della Regina, sia per il caso di un Messaggero che, giunto in scena, si rivolge prima al Coro che alla sovrana (situazione che risponde ad una convenzione scenica individuata da D. J. Mastronarde)[38]. Si deve dunque riconoscere che, a rigore, né per l'uno né per l'altro

35 Questa seconda obiezione è formulata nel modo più articolato da Keck, 291 e Srebrny, 45 n. 42. Ad essa si può opporre con Könnecke, 665 – ma considero questo solo un argomento aggiuntivo – che apparirebbe altrettanto strano che un Araldo inviato da Agamennone alla reggia per annunciare il suo arrivo, non trovando Clitemestra davanti alla casa, non chiedesse affatto della Regina né la facesse chiamare da qualcuno.

36 Dettori, 85 scrive che nei *Persiani* «tra il Messaggero e il Coro non si svolge un dialogo, bensì si istituisce un amebeo, dove nessuna delle due parti si rivolge mai direttamente all'altra; non può, quindi, il passo dei *Persiani* costituire un parallelo per il nostro luogo». Mi sembra difficile sostenere questa posizione quando l'Araldo comunica la sua notizia con le parole ὅμως δ' ἀνάγκη πᾶν ἀναπτῦξαι πάθος, / Πέρσαι· στρατὸς γὰρ πᾶς ὅλωλε βαρβάρων (vv. 254 s.). Inoltre, a chi si rivolgerebbe il vocativo Πέρσαι del v. 267, collocato nell'ambito di un distico con il quale l'Araldo sta precisando che racconta cose che ha visto di persona e non sentito dire? Che il Coro reagisca alle notizie con lamenti lirici tendenzialmente monologici è normale: ma non credo che il dialogo tra Messaggero e Coro nei *Persiani* possa essere messo in dubbio.

37 Il richiamo alla scena di *Pers.* 246 ss. è già in Prickard, 435 e Könnecke, 665. Per una approfondita valutazione della rete di corrispondenze che lega la scena dell'*Agamennone* a quella dei *Persiani*, anche al di là delle corrispondenze sceniche qui evidenziate, si veda l'analisi di V. Di Benedetto, in *Eschilo, Orestea*, Introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di E. Medda - L. Battezzato - M.P. Pattoni, Milano 1999², 21-24.

38 Mastronarde, *Contact*, 21 ha osservato l'esistenza di una sorta di 'etichetta' per cui se un Messaggero arrivando trova sulla scena un Coro e un personaggio femminile si rivolge di regola prima al Coro e solo in seconda istanza alla donna: cf. Soph. *El.* 660 ss. e 1098, *OT* 924 e gli altri passi raccolti alla n. 13. Questa convenzione può fornire una risposta alla domanda che Taplin poneva in *Silences*, 92 («is Clytemnestra not permitted to speak until formally invited to

aspetto *Ag.* 489 ss. può essere definito un passo anomalo dal punto di vista dei rapporti fra i personaggi[39]. Che poi si possa esprimere una valutazione negativa circa la motivazione e l'efficacia drammatica del silenzio di Clitemestra, e che a tale valutazione si possa far corrispondere la messa in dubbio dell'attribuzione a lei dei vv. 489 ss., è questione diversa, sulla quale tornerò più avanti.

Un'altra ragione per cui si dovrebbe negare la presenza in scena della Regina all'inizio del secondo episodio è stata individuata nella sequenza dei suoi movimenti di entrata e uscita di scena. Con l'assegnazione delle battute che troviamo nei manoscritti, Clitemestra risulta presente al v. 489: dunque, o non è uscita alla fine del primo episodio, restando in scena anche durante l'esecuzione dello stasimo, o, se lo ha fatto, è tacitamente tornata fuori dalla reggia alla fine dello stasimo stesso. Questa seconda ipotesi, avanzata a suo tempo da Karsten e ripresa da Lloyd - Jones[40], sembra difficilmente sostenibile: risulterebbe infatti poco verosimile, oltre che fortemente anomala rispetto al trattamento abituale degli annunci in tragedia, la situazione per cui un personaggio che esce in quel momento dalla casa ne avvista e annuncia un altro che sta arrivando da una delle *eisodoi*[41].

Più difficile è negare, come ha cercato di fare Taplin[42], l'altra possibilità, dimostrando che Clitemestra ha lasciato la scena alla fine del primo episodio. I movimenti scenici di Clitemestra costituiscono notoriamente un problema spinoso, perché Eschilo non si è preoccupato di accompagnarli con esplicite indicazioni verbali nel testo. La questione è resa inoltre più complessa dal fatto che l'*Orestea* è la prima opera a noi nota in cui lo spazio retroscenico della casa assume un ruolo drammatico attivo, con personaggi che entrano ed escono. Alla fine del primo episodio la conclusione del dialogo fra il Coro e Clitemestra non contiene alcun elemento dal quale

do so by the Coryphaeus?»). Merita di essere ricordato che il nocciolo della questione era già stato colto da Prickard, 435: «there may have been a feeling that αἰδώς (*Choeph.* 665) made it unseemly for a woman to begin the questioning of a man».

39 T.G. Rosenmeyer, *The Art of Aeschylus,* Berkeley-LosAngeles-London 1982, 72 cerca di sminuire il valore del parallelo dei *Persiani* osservando che il silenzio dell'*Agamennone* risulta più lungo (85 versi contro i 40 dei *Persiani*). Argomenti di questo tipo non possono avere gran peso: se la scena funziona, il silenzio di un personaggio può durare anche molto a lungo, come nel caso di Cassandra. In ogni caso, si deve considerare il fatto che nell'*Agamennone* l'Araldo premette al dialogo un lungo pezzo – 26 versi – in cui ancora non si stabilisce il contatto con i presenti, per cui il segmento effettivamente omologo alla situazione dei *Persiani* (dialogo Coro-Messaggero in presenza della Regina silenziosa) si riduce di fatto a 59 versi.

40 Cf. S. Karsten, *Aeschyli Agamemnon*, Utrecht 1855, *ad l.*; Lloyd-Jones, 43.

41 Taplin, *Stagecraft*, 296 ha messo bene in evidenza tale anomalia, osservando che il caso di Soph. *Ai.* 1223 è molto diverso, perché Teucro arriva di fretta da un'*eisodos* e dichiara di avere già avvistato in precedenza Agamennone. Ancor meno attraente l'idea di C.G. Haupt (cf. anche Prickard, 435) che Clitemestra rientri al v. 489 per poi uscire nuovamente al v. 502 (quindi senza ascoltare l'Araldo che ha appena annunciato) e tornare al v. 587: concordo in proposito con Taplin, *Stagecraft*, 297 n. 1.

42 Cf. Taplin, *Stagecraft,* 288 ss. e 295; *contra* A. Spitzbarth, *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Zürich 1946, 76 e Denniston-Page, 117.

risulti la necessità di far rientrare la Regina in casa al v. 350 o al v. 354. L'allontanamento della Regina risponde soltanto al desiderio di non averla presente durante lo stasimo successivo, durante il quale non le verrebbe dedicata alcuna attenzione. La presenza in scena di un attore durante un pezzo corale trova però un buon numero di paralleli in Eschilo, e non può essere considerata di per sé problematica, come riconosce lo stesso Taplin. Sono in scena Danao durante la parodo delle *Supplici*, Elettra durante la parodo delle *Coefore*, ancora Danao durante lo stasimo di *Suppl.* 630 ss., Cassandra durante *Ag.* 975 ss., Oreste durante *Eum.* 254 ss. e *Eum.* 321 ss., Prometeo durante *PV* 887 ss. In queste situazioni, l'attore può essere del tutto ignorato, come accade in *Ag.* 355 ss. se Clitemestra è in scena: cf. ad esempio *Suppl.* 630 ss., *PV* 887 ss[43].

Taplin individua una anomalia più seria nel fatto che se Clitemestra rimanesse, si avrebbe la violazione del «normal pattern» che prevede sempre l'uscita di scena di almeno un attore prima dell'esecuzione di un canto corale. Si tratta però di una norma non priva di scarti significativi, che si individuano per Eschilo in *Pers.* 621 ss., *Eum.* 307 ss., *PV* 525.[44] Taplin ritiene che si tratti di casi eccezionali, per i quali è possibile riconoscere delle motivazioni drammatiche particolari che giustifichino lo scarto dalla norma. Ad esempio, in *Pers.* 621 s. la Regina esprime l'intenzione di versare le libagioni nel contesto dell'evocazione di Dario; in *Eum.* 306 le Erinni specificano che Oreste sarà l'oggetto dell'ὕμνος δέσμιος delle Erinni. Una credibile motivazione per la mancata uscita di Clitemestra non sarebbe invece rintracciabile in *Ag.* 350 ss. Argomenti di questa natura comportano un buon margine di rischio, in considerazione della quantità ridotta di opere eschilee sulle quali possiamo basare il nostro giudizio. Si potrebbe obiettare che tre casi (quattro con quello in discussione) in sette tragedie di un fenomeno di per sé non frequente non sono così pochi da conferire al fenomeno uno *status* di eccezionalità tale da richiedere questo tipo di giustificazione; ed è possibile che la sensibilità del drammaturgo antico fosse assai diversa su questo punto da quella degli interpreti moderni. Si può osservare ad esempio che, nel caso dei *Persiani*, all'espressione di una valida motivazione per il permanere in scena di Atossa non corrisponde poi alcuna attenzione dedicata al personaggio nel corso dello stasimo.

Già per questi motivi di ordine generale, dunque, sarei molto esitante nell'accogliere le ragioni addotte da Taplin per collocare l'uscita di scena di Clitemestra al v. 350. D'altra parte, non è forse impossibile trovare una motivazione accettabile anche per la mancata uscita di Clitemestra al v. 354 dell'*Agamennone*. La Regina si è impegnata, a

43 Cf. l'accurata discussione offerta da Taplin, *Stagecraft*, 108 ss.; più rapido l'elenco offerto da Spitzbarth, 76-77 che raccoglie i casi in cui un attore resta in scena durante un canto corale, senza che ne sia data una motivazione e senza che il testo menzioni esplicitamente il fatto.

44 Sono questi i tre casi più direttamente raffrontabili con *Ag.* 354. Per altre situazioni in cui la mancanza di uscita di un attore prima del canto corale può essere giustificata da situazioni particolari cf. Taplin, *Stagecraft*, 110 s.

partire dalle prime ore del giorno, nel suscitare sacrifici e canti di gioia per la notizia della vittoria; il Coro però, rappresentante della collettività argiva, ha esitato ad unirsi ai festeggiamenti, e solo alla fine del primo episodio abbandona i suoi dubbi, dichiarando di voler θεοὺς προσειπεῖν (v. 353, la stessa intenzione che al v. 317, con le parole θεοῖς μὲν αὖθις ὦ γύναι προσεύξομαι, era stata differita fino a che la Regina non avesse ripetuto il suo resoconto). Il primo stasimo rappresenta dunque il primo momento veramente collettivo di ringraziamento e preghiera agli dèi da parte di tutta Argo. Che Clitemestra, sovrana reggente della città e primo motore dell'atmosfera di gioia per la vittoria, resti e prenda parte a questa celebrazione non risulta inopportuno. Non siamo naturalmente in grado di divinare quale atteggiamento Eschilo intendesse farle assumere durante l'esecuzione dello stasimo: un regista moderno potrebbe pensare di affidarle una controscena, ma anche il suo silenzioso assistere al canto del Coro, che lascia trapelare le ferite ancora dolorosamente aperte nella cittadinanza e che alla fine torna a scivolare nel dubbio circa la notizia, potrebbe costituire una scena efficace[45].

A dimostrazione del fatto che Clitemestra non sarebbe in scena nel secondo episodio fino al v. 587 si è da più parti fatto leva sulle parole che il Corifeo pronuncia ai vv. 583-86: δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμήστρᾳ μέλειν / εἰκὸς μάλιστα (vv. 585 s.). La menzione della casa è stata intesa come un segnale che richiama l'attenzione del pubblico sulla porta della *skene*, in corrispondenza dell'ingresso in scena di Clitemestra, che avverrebbe proprio in questo momento[46]. Questo è in sé possibile, ma non si tratta di una conclusione inevitabile. Se Clitemestra era in scena durante il racconto precedente dell'Araldo ed è rimasta silenziosa, non appare inappropriato che il Coro, dopo aver inizialmente ceduto al proprio desiderio di sapere, facendosi raccontare tutto, si renda conto dell'inopportuna esclusione della Regina dal dialogo e inviti l'Araldo a fornire un racconto più dettagliato a un membro della casa, e cioè Clitemestra che è lì presente. Il Coro non può prevedere naturalmente la freddissima reazione di Clitemestra che rifiuta il racconto e congeda bruscamente

45 Cf. anche Conacher, 99: «It could be argued, for example, that there is an ironic effect gained by having Clytemnestra present in the background as the Chorus sing (460 ff.) of 'the gods watching out for those guilty of much bloodshed' and 'of the black Erinyes setting at naught the man who is prosperous without justice'».

46 Con questa ricostruzione, si danno due possibilità: a) il Coro vede Clitemestra apparire sulla porta, e reagisce con una sorta di annuncio; b) il Coro invita l'Araldo a entrare in casa per parlare con Clitemestra, e pronuncia i vv. 585 s. senza prevedere che un momento dopo Clitemestra apparirà sulla porta bloccandolo. La prima delle due mi sembra poco attraente: benché la tecnica degli annunci di personaggi che escono dalla casa non sia ancora sviluppata e codificata come avverrà in seguito, Eschilo nelle *Coefore* mostra di saper usare formule più dirette e chiare quando intende sottolineare il fatto che qualcuno sta uscendo dalla casa, con uso anche di deittici: cf. ad es. *Cho.* 10 e 731. La seconda possibilità configurerebbe un'entrata di sicuro effetto: proprio mentre il Coro sta invitando l'Araldo a parlare con la Regina che si trova in casa, Clitemestra si affaccia sulla porta, con uno di quegli ingressi efficacemente definiti da Taplin *'talk-of-the-devil'*.

l'Araldo. In sostanza, i vv. 585-86 sono conciliabili con un ingresso di Clitemestra a questo punto, ma non ne dimostrano la necessità[47].

Le considerazioni svolte sin qui mostrano che la discussione sulla attribuzione dei vv. 489-500 non deve essere condizionata a priori dall'idea che Clitemestra non possa essere in scena all'inizio del secondo episodio. Una decisione in proposito non può che scaturire dall'analisi degli elementi interni ai vv. 489-502, e in particolare dalla valutazione della loro coerenza con la natura dei personaggi e con la situazione drammatica.

I vv. 489 ss. sono caratterizzati dalla presenza di una fitta rete di richiami all'epodo dello stasimo appena concluso (vv. 475-88): cf. τάχ' εἰσόμεσθα (v. 489) ~ τίς οἶδεν (v. 478), ἀληθεῖς (v. 491) ~ εἰ δ' ἐτήτυμος (v. 477), πυρὸς παραλλαγὰς (v. 490) e φλόγα (v. 496) ~ φλογὸς παραγγέλμασιν (v. 480) ἐφήλωσεν φρένας (v. 492) ~ παιδνὸς ἢ φρενῶν κεκομμένος (v. 479), πρὸς εὖ φανεῖσι (v. 500) ~ πρὸ τοῦ φανέντος (v. 484). Compare inoltre un aperto richiamo ai dubbi espressi dal Coro all'inizio del primo episodio, là dove si insinuava che Clitemestra potesse aver dato credito a un sogno: ὀνειράτων δίκην (v. 491) ~ ὀνείρων φάσματ' εὐπειθῆ (v. 274). La stretta interconnessione della battuta con ciò che precede appare perfettamente appropriata in un discorso di Clitemestra che ritorce contro il Coro, in atto di sfida, le dure critiche espresse nei vv. 475 ss., e recupera anche le frasi che l'avevano disturbata nel primo dialogo con il Coro. Se invece si attribuiscono i versi al Corifeo, la battuta risulta considerevolmente ripetitiva nei confronti dell'epodo, e si deve attribuire al Coro un intento parodico, nei confronti del linguaggio usato in precedenza da Clitemestra, che non appare giustificato. Taplin difende l'attribuzione al Coro facendo riferimento alla tecnica individuata da W. Kranz per cui le parti recitate sono collegate a quelle cantate dalla ripresa di motivi identici[48]. Ma gli esempi che Kranz cita a questo proposito sono soltanto *Ag.* 489 ss. e 1178 ss., due brani che difficilmente possono essere considerati raffrontabili. Che Cassandra riprenda in forma più pacata nel dialogo in trimetri le immagini e le visioni che l'hanno agitata nella parte lirica durante il furore profetico corrisponde infatti ad uno schema strutturale tipico delle sequenze *kommos-rhēsis*. Ben diversa è la situazione che si avrebbe in *Ag.* 489, dove il Corifeo ripeterebbe banalmente l'accenno ai fuochi

47 Inaccettabile appare la lettura dei vv. 585 s. data da Rosenmeyer, 72. Egli pensa che la Regina entri in corrispondenza di questi versi, «when someone is sent to fetch her». Ma dal testo non risulta affatto che qualcuno venga mandato a chiamare Clitemestra, la quale, se esce dalla casa a questo punto, lo fa di propria iniziativa. Ed anche l'interpretazione di σὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ del v. 586 come «I will earn a reward for letting them know» appare fuorviante.

48 Taplin, *Stagecraft*, 296, con rimando a Kranz, *Stasimon*, 166. L'argomento è ripreso da Dettori, 84.

contenuto nell'epodo. Non ho trovato in Eschilo altri passi che possano dare sostegno all'argomento formulato da Taplin.

Ma soprattutto, appare determinante la marcata discontinuità che il v. 489 introduce rispetto a ciò che precede: i toni critici dell'epodo sono rigettati con il richiamo alla possibilità, che l'Araldo sta per apportare, di accertare i fatti sui quali è stato espresso il dubbio. In questa prospettiva, numerosi elementi della battuta appaiono adeguati alla Regina, ed assai meno al Corifeo. In particolare, εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι del v. 500 è una chiara ritorsione dell'accusa, formulata al v. 484, che è da donna lasciarsi andare ai festeggiamenti πρὸ τοῦ φανέντος[49]. Solo Clitemestra ha considerato i segnali di fuoco una «buona apparizione», ed è lei dunque che può formulare sulla base di essa l'augurio di una «buona aggiunta». Sulla bocca del Coro queste parole apparirebbero contraddittorie rispetto al marcato scetticismo mostrato poco prima. Lo stesso vale per l'allusione alla gioia che il fuoco ha apportato (τερπνὸν τόδ' ἐλθὸν φῶς, v. 492), che era stata di Clitemestra, non dei coreuti. Sempre al v. 492, poi, si fa riferimento alla possibilità che il messaggio dei fuochi abbia «ingannato la mente» (ἐφήλωσεν φρένας). In assenza di un possessivo espresso, la struttura della frase è tale che a φρένας non si può sottintendere che ἐμὰς: il riferimento dunque è alla mente di colui che pronuncia la battuta[50]. Ora, questo va benissimo se è Clitemestra a parlare, con tono di sfida («vediamo dunque se i fuochi mi hanno ingannato la mente»); se invece a dire queste parole fosse il Corifeo, questi ammetterebbe di essersi lasciato ingannare dalla notizia che solo pochi versi prima il Coro stesso dice di aver giudicato inattendibile, chiedendosi «chi è così ingenuo o così sconvolto nella mente da infiammarsi nel cuore per le notizie appena portate da un fuoco, per poi abbattersi quand'esse cambiano?» (vv. 479-82)[51].

49 L'argomento è di Könnecke, 667, con riferimento anche all'espressione τερπνὸν τόδ' ἐλθὸν φῶς.

50 Devo questa osservazione al dr. R. Dawe, che qui ringrazio per la cortesia con cui mi ha comunicato una serie di utilissimi suggerimenti.

51 L'unica strada che permetta di sostenere ugualmente l'attribuzione della battuta al Corifeo è quella di una interpretazione psicologistica, che obbliga ad attribuire a questo personaggio una complessità che non trova riscontro facilmente nel dramma di Eschilo. Su questa linea si è posto R.P. Winnington-Ingram, *Agamemnon 1343-71*, CQ 4, 1954 (ora in *Studies in Aeschylus*, Cambridge 1983, 212), il quale spiega la differente valutazione dei fuochi fra i vv. 483 s. (πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι) e il v. 500 (εὖ γὰρ πρὸς εὖ φανεῖσι) con la riluttanza del Corifeo a prendere in considerazione la possibilità che le notizie in arrivo siano cattive. Ancor più decisa in questo senso è la posizione di Dettori, 93-94, che individua nel Coro un atteggiamento psicologico oscillante, con passaggio da iniziale incredulità ad accettazione dei τεκμήρια forniti da Clitemestra, e poi di nuovo a forti dubbi, ma senza che i coreuti rinuncino del tutto alla possibilità di credere alla buona notizia: «Il Corifeo, incerto di fronte al prossimo resoconto dell'Araldo, non sa che natura avrà, e teme. Istintiva difesa, ricorre all'unico appiglio che ha a disposizione, e, scaramanticamente, torna ai messaggi di fuoco, questa volta εὖ φανεῖσι. Costruisce, così, una sorta di formula magica (εὖ... πρὸς εὖ φανεῖσι προσθήκη πέλοι), riutilizzando in ambito desiderativo e irrazionale ciò che aveva prima razionalmente respinto: ovvero, la veridicità dei segnali».

Lo stesso uso della formula τάχ' εἰσόμεσθα al v. 489 costituisce un ulteriore indizio, per quanto lieve, della presenza in scena di due interlocutori, e non del solo Coro. Negli altri passi tragici in cui essa è usata con riferimento all'arrivo di qualcuno che porta notizie, sono sempre due i personaggi che appaiono convolti nel 'sapere' che il nuovo arrivato sta per apportare: cf. Soph. *Ant.* 631 (Creonte e il Coro all'arrivo di Emone), *OR* 84 (Edipo e il Sacerdote all'arrivo di Creonte), *Tr.* 594 (Deianira e il Coro all'uscita di casa di Lica); cf. anche *Ant.* 1253-55 (il Coro esprime timore per il silenzio di Euridice che è rientrata in casa e il Messaggero risponde ἀλλ' εἰσόμεσθα... δόμους παραστείχοντες).

È sembrato strano ad alcuni che Clitemestra al v. 499 avanzi con un'aposiopesi la possibilità che l'Araldo non porti buone notizie[52]. Ma il verso va letto in tutta la sua ambiguità, poiché per Clitemestra le buone e le cattive notizie sono esattamente l'opposto che per il Coro. Clitemestra è sicura che l'Araldo apporterà la conferma della vittoria, e certo ha desiderio di sapere se ad essa è seguito il ritorno di Agamennone, non certo per amore di moglie, ma perché il mancato arrivo significherebbe per lei l'impossibilità di attuare il suo piano: in questo dovrà consistere la προσθήκη cui fa ferocemente cenno nel verso seguente[53]. Adeguato risulta in questa circostanza il commento corale dei vv. 501-02, che, nella forma di un generico augurio di punizione a chi non desidera il ritorno di Agamennone, allude velatamente proprio alla Regina: formalmente i due interlocutori chiedono la stessa cosa, ma nell'intimo i loro desideri non potrebbero essere più lontani[54].

In questo contesto va inquadrata anche la questione del pronome σοι del v. 496. I tentativi di giustificarne la presenza all'interno di una battuta del Corifeo non sono mancati, ma nessuno appare del tutto convincente. Se è il Corifeo che parla, il referente più naturale del pronome sarebbe la Regina, che però non è in scena. Si dovrebbe allora pensare, con Nägelsbach[55], ad un'apostrofe a Clitemestra *in absentia*. L'ipotesi è stata ripresa in tempi più recenti da Flintoff e ultimamente da Judet de La Combe. Flintoff individua un gioco di richiami nell'uso dei pronomi, per cui il μοι del v. 494

52 Cf. Keck, 292 (ben poco peso ha però il suo argomento circa la natura dell'aposiopesi come tratto stilistico 'umile'); *The Tragedies of Aeschylus*, re-edited with an English Comm. by F.A. Paley, London 1879[4], 385 («*she* has no misgivings»); Dettori 90.

53 Questo punto è stato ben colto da Prickard, 436 e Scott, 268 n. 25. Per i motivi esposti sopra discutendo dell'asindeto del v. 501, non credo si possa però seguire Scott nell'eliminare la divisione di battuta al v. 501 e nel dare tutta la battuta a Clitemestra, con i vv. 501 s. intesi come «a threat to all who doubt her words or oppose her plans».

54 Flintoff, 149 osserva che la prima persona plurale del v. 489 «would go against every observable speech-habit of Clytemnestra», perché la Regina riserva il plurale per indicare se stessa ed Egisto nella seconda parte del dramma. L'uso del plurale risulta però giustificato dal contesto di sfida, nel quale vien meno il senso di comunità nei confronti dei coreuti che altrimenti il pronome avrebbe potuto comportare.

55 Cf. C.F. Nägelsbach, *Aeschylus. Agamemnon*, Erlangen 1863, *ad l.*: «per σοί appellatur Clyt. absens».

associerebbe i coreuti con l'Araldo, e il σοι del v. 496 Clitemestra con i fallaci segnali di fuoco, nell'ambito di una battuta del Coro che punta a sminuire il valore della posizione della Regina[56]. Per Judet de La Combe il dialogo a distanza trova la sua giustificazione nel fatto che il Coro è dominato dal pensiero della Regina, al punto che «Clytemnestre est invisible, mais oriente le langage du choeur: ce qu'il va découvrir est relatif au point de vue de la reine»[57]. L'ipotesi ha un indubbio fascino teatrale, soprattutto per quella sorta di identificazione che essa presuppone fra il personaggio di Clitemestra e la casa che domina la scena, con la quale i coreuti si ritroverebbero a dialogare. Resta però il fatto che essa non sembra facilmente riconducibile alle convenzioni del dialogo tragico. Nelle parti recitate della tragedia non mancano casi di apostrofi a personaggi assenti, ma si tratta sempre di invocazioni dettate da momenti di intensa emotività, nelle quali la persona cui ci si rivolge è chiaramente indicata, di regola con un vocativo (cf. ad es. Soph. *Ant.* 572 ὦ φίλταθ' Αἷμον, ὥς σ' ἀτιμάζει πατήρ, *El.* 1409 Αἴγισθε, ποῦ ποτ' ὢν κυρεῖς;), oppure di articolati segmenti monologici in cui ci si rivolge ad un interlocutore presente solo nel pensiero ma chiaramente individuato, come nel pianto di Elettra sull'urna del fratello dell'*Elettra* di Sofocle. Non si riesce invece ad individuare nel teatro tragico qualche esempio che possa fornire sostegno a ciò che si avrebbe nell'*Agamennone*, e cioè l'uso di un pronome di seconda persona isolato all'interno di una battuta che non ha altri chiari segni di dialogo con un interlocutore assente che, all'inizio di un episodio e con il Coro soltanto in scena, non risulterebbe così facilmente identificabile (a meno di non ipotizzare un gesto del Corifeo che rivelasse a chi sono indirizzate quelle parole)[58].

West, che per i motivi sopra ricordati riconosce la necessità di non correggere il v. 496, ha cercato di percorrere una strada diversa. Egli pensa che il Corifeo si rivolga con il pronome singolare al resto del Coro («uncommon though this is»), e ritiene di aver trovato almeno un parallelo per quest'uso in *Eum.* 140[59]. Si tratta in realtà di un parallelo dal valore molto limitato: in quel caso infatti il pronome singolare è giustificato dal fatto che le Erinni devono essere risvegliate, e il Corifeo ne scuote una invitandola a svegliarsi e a fare altrettanto con le altre[60] Si ha cioè una parcellizzazione del Coro, evidenziata anche dalla presenza di deittici che chiariscono l'articolarsi

56 Flintoft, 150.

57 Judet de La Combe, I 155.

58 L'apostrofe *in absentia* è assai frequente nelle parti liriche, ed anche in quel caso è sempre caratterizzata da vocativi o altri elementi che chiariscono a chi si rivolge il discorso: cf. *Ag.* 83 ss., Soph. *Ai.* 134 ss., Eur. *Hipp.* 141 ss.; W. Kranz, *De forma stasimi*, Diss. Berlin 1912, 63.

59 West, *Studies*, 191-92. West era stato preceduto in questa idea da Tyrwhitt, che scriveva «mallem igitur haec tribuere Choryphaeo, qui, ut saepe alias, Chorum alloquitur».

60 Cf. M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970, 170.

dell'azione. In *Ag.* 489 nessuna circostanza analoga giustifica la presenza del pronome singolare[61].

Ancora diversa è la soluzione proposta da Dettori, che intende il passo come una delle «Anreden an nur gedacthe Zuhörer» individuate da E. Fraenkel e pensa che il Corifeo si riferisca «genericamente, a un uditorio più vasto, perché immaginario, inteso come presente all'arrivo dell'Araldo»[62]. I casi segnalati da Fraenkel sono però molto diversi, perché coinvolgono degli imperativi oppure riposano sull'uso idiomatico della seconda persona del verbo in domande come «vedete?», «hai visto?», «hai sentito?» ecc., in contesti in cui si vuole richiamare l'attenzione generale su un fatto o un gesto che suscita una forte reazione emotiva. Dettori onestamente ammette che *Ag.* 496 «non è perfettamente identico» ai quei passi; ritengo però si debba essere più decisi nel riconoscere che l'analogia non sussiste e che il verso non può rientrare nell'ambito del fenomeno studiato da Fraenkel.

Anche se attribuito a Clitemestra il pronome ha sollevato difficoltà, come si è visto sopra[63]. Credo tuttavia che esso possa risultare comprensibile, se inquadrato nel contesto della sfida aperta che è ormai in atto tra la Regina e i coreuti. Se si dà a σοι il suo significato più naturale, quello che Clitemestra dice al Corifeo è che il messaggero in arrivo gli darà adesso quelle notizie sicure che sta cercando, e lo farà con parole, non accendendo – questa volta «per te», cioè per il Coro – i fuochi che erano stati usati per lei e che avevano suscitato tanto scetticismo. L'obiezione più frequentemente mossa a questa possibilità è che Clitemestra non può mettere in dubbio da sola la validità dei segnali di fuoco. Ma la momentanea assunzione della prospettiva critica del Coro è funzionale alla conclusione sarcastica che è sottesa alla battuta. L'enfasi posta sull'opposizione fra il modo chiaro di comunicare dell'Araldo e l'incertezza del messaggio precedente serve a preparare la conclusione che Clitemestra sente certa, e che annullerà quell'opposizione. Faccia pure il Coro le sue verifiche: risulterà alla fine che lei aveva ragione fin dall'inizio, e che la voce dell'Araldo non può che coincidere con il messaggio ἄναυδος dei falò (e il Coro dovrà prenderne atto ai vv. 583 s. con le parole νικώμενος λόγοισιν οὐκ ἀναίνομαι, che assumono in pieno il loro valore se sono pronunciate in presenza della Regina che tutto ha ascoltato in silenzio).

Il conflitto intellettuale che oppone Clitemestra ai coreuti, coinvolgendo profondamente l'opposizione fra il sesso maschile e il sesso femminile, è una delle

61 Alle stesse conclusioni circa la proposta di West giunge anche Judet de La Combe, I 152.

62 Dettori, 91, con riferimento alle note di Fraenkel in MH 24, 1967, 190-93 e 25, 1968, 179-80. Un'idea analoga era già stata avanzata da Plüss, che spiegava σοι come riferito a una persona non specificata, incontrando la critica di Fraenkel, II 252.

63 Per una discussione dei punti deboli di σοι con la battuta attribuita a Clitemestra si veda da ultimo Judet de La Combe, I 152.

linee portanti della prima parte del dramma[64]. I coreuti, benché dichiarino di essere arrivati in scena per sapere da Clitemestra che cosa significhino i fuochi che ardono in città, non sono disposti a riconoscere facilmente l'attendibilità delle informazioni date dalla Regina, che potrebbero essere inficiate dalla credulità che è tipica delle donne. Nel corso del primo episodio il Corifeo chiede a Clitemestra se non si sia lasciata convincere da un sogno (v. 274) o se non abbia dato credito a una semplice voce (v. 276: con il verbo usato, ἐπίανεν, che ha sfumatura di disprezzo), causando una secca risposta della donna, che si sente trattata come una bambina (παιδὸς νέας ὣς κάρτ' ἐμωμήσω φρένας, v. 277). Il Coro parla di ἀπιστία (v. 268) e chiede che la Regina dia una prova, un τέκμαρ di ciò che dice (v. 272). Clitemestra risponde con lo scintillante racconto dei segnali di fuoco, che si conclude con una ripresa dello stesso termine τέκμαρ, sprezzantemente gettato in faccia ai Vecchi: τέκμαρ τοιοῦτον σύμβολόν τέ σοι λέγω, / ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί (vv. 315 s.). Clitemestra impone la superiorità del proprio sapere, che le deriva dal marito stesso, tramite la catena dei falò. Dopo un secondo discorso, nel quale arriva addirittura a descrivere con viva evidenza gli eventi della presa di Troia, dei quali pure non può avere conoscenza diretta, Clitemestra di nuovo conclude su una nota di sfida al Coro, insistendo sulla propria natura femminile: τοιαῦτά τοι γυναικὸς ἐξ ἐμοῦ κλύεις (v. 348). A questo punto, in conclusione dell'episodio, il Coro dà atto a Clitemestra di aver parlato assennatamente, «da uomo» (κατ' ἄνδρα), e dichiara di riconoscere nelle sue parole i πιστὰ τεκμήρια della notizia tanto attesa (vv. 351-54).

Questa costruzione della prima parte del dramma già di per sé fa sembrare strano che Clitemestra sia tenuta lontana dalla scena proprio nel momento in cui la sfida raggiunge il culmine e le notizie portate dall'Araldo possono finalmente decidere le sorti del suo scontro con i coreuti. Il senso di rivalsa che ella prova di fronte alla prospettiva di avere la meglio spiega bene la lunghezza e l'elaborazione formale della sua battuta, che riecheggia anche lo stile dei suoi precedenti discorsi: due tratti questi che troverebbero più difficilmente paralleli se il discorso appartenesse al Corifeo[65].

64 Per una trattazione generale di questa problematica cf. S. Goldhill, *Language, sexuality, narrative: The 'Oresteia'*, Cambridge, 1984, 8 ss., e il recente saggio di L. McClure, *Spoken like a woman. Speech and gender in Athenian Drama*, Princeton 1999.

65 La difficoltà di attribuire al Corifeo una battuta in trimetri giambici di questa lunghezza e di questo livello stilistico è stata rimarcata in particolare da A.M. Dale: «no Chorus ever *said*, though it might have sung: "my witness is mud's sister and next-door neighbour, thirsty dust," whereas Clytaemestra constantly speaks in that style» (*The Collected Papers of A.M. Dale*, Cambridge 1969, 215). Taplin, *Silences*, 91 ha sostenuto che in Eschilo ci sono battute del Corifeo altrettanto lunghe (*Pers.* 215-25, *Eum.* 244-53) ed elaborate (*Sept.* 369 ss., *Cho.* 730). Le prime due però non sono annunci di personaggi, e le altre due non sono paragonabili all'elevatezza stilistica dell'annuncio che si avrebbe in *Ag.* 489 ss. Mi sembra significativo che Taplin abbia ridimensionato l'argomento in *Stagecraft*, 296 n. 2, dove dei quattro passi è rimasto

C'è anche un altro elemento da tenere in considerazione. Il primo episodio si chiude su una nota di conciliazione, con il Coro che accetta la versione dei fatti data dalla Regina. Il discorso di Clitemestra dei vv. 587 ss. presuppone invece nuovamente una situazione di attrito con i coreuti, che trova una naturale motivazione nelle parole che concludono il primo stasimo, tant'è che in esso vengono riprese direttamente espressioni contenute nei vv. 475 ss.[66] Se Clitemestra esce di casa solo al v. 587 e non ha udito le parole del Coro, come si deve spiegare il suo riprendere *ex abrupto* i temi del precedente scontro? Due soluzioni sono state proposte. La prima è quella di chi ritiene che Clitemestra nei vv. 590 ss. non stia rispondendo alle critiche del Coro, ma si riferisca in generale a voci di malcontento che circolano in città, le stesse che il Coro ha fatto sue nello stasimo[67]. A me sembra tuttavia che introdurre una distinzione fra la cittadinanza argiva e il Coro (che quella stessa collettività rappresenta), in un contesto nel quale è stato proprio il Coro a portare avanti nel primo episodio e nel primo stasimo la linea del dubbio, sia un procedimento artificioso. Si deve anche osservare che il Coro, quando nel primo stasimo riferisce l'opinione critica di alcuni cittadini sulle ragioni della guerra, lo fa distinguendola dalla propria con τις (τάδε σῖγά τις βαΰζει, v. 449). Questo non avviene invece ai vv. 475 ss. Ma soprattutto, se questa ipotesi fosse valida, che senso avrebbe far riconciliare il Coro e Clitemestra alla fine del primo episodio, lasciando aperto un più vasto contrasto con la cittadinanza, per poi nuovamente attribuire al Coro un atteggiamento ostile (che rispecchierebbe quello dei cittadini) alla fine del primo stasimo? Sono invece i coreuti che, concluso il primo episodio su una nota di incontro che prelude al θεοὺς προσειπεῖν dello stasimo, tornano ad agitare il dubbio: un procedimento voluto da Eschilo per caricare di tensione il prossimo ingresso dell'Araldo, che porterà finalmente chiarezza. Quanto il drammaturgo sia interessato all'effetto di questo dubbio rinnovato è testimoniato dal fatto che egli lo introduce anche al costo di uno scarto nella coerenza psicologica del Coro[68]. Si è osservato in proposito che i dubbi del Coro ai vv. 475 ss. sono troppo espliciti per non avere risposta da parte della Regina, se sono stati uditi. Ma la risposta di fatto c'è. Clitemestra non ribatte direttamente alle accuse: sfrutta l'occasione offerta dall'arrivo dell'Araldo per rispondere sfidando il Coro ad ascoltare le notizie.

solo *Eum.* 244. È evidente però che la natura particolare del Coro delle *Eumenidi* giustifica l'attribuzione ad esso di battute più corpose di quelle assegnate al Coro dell'*Agamennone*.

66 Cf. in particolare v. 587 ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρὸς ~ v. 475 πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου, v. 592 ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ ~ vv. 483-87 γυναικὸς αἰχμᾷ πρέπει πρὸ τοῦ φανέντος χάριν ξυναινέσαι. πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται ταχύπορος.

67 Così ad esempio Keck, 291, Fraenkel, II 245, Dettori, 88.

68 Sul tema delle incoerenze psicologiche dei personaggi eschilei (e specificamente del Coro dell'*Agamennone*) resta essenziale l'analisi di R.D. Dawe, *Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus*, PCPhS 9, 1963, 21-62.

Taplin si pone su una linea diversa, sostenendo la necessità di rinunciare ad ogni pretesa di realismo, pena l'incapacità di cogliere il modo in cui Eschilo ha costruito «a picture of Clytemnestra as supremely competent and almost omniscient», un personaggio minaccioso che resta nella casa ma è capace di comparire all'improvviso sulla soglia in qualsiasi momento, come se sapesse che sulla scena si parla di lei. Ai vv. 587 ss., dunque, «she echoes and derides the earlier doubts of the Chorus, although she was not present to hear them. [...] This is not realistic: but on a dramatic level it works»[69]. L'idea di Clitemestra come personaggio dotato di una schiacciante superiorità conoscitiva sul Coro è indubbiamente fondata, e la sua capacità di parlare di argomenti dei quali non può avere conoscenza diretta è dimostrata dalla *rhēsis* dei vv. 320-50, con la quale ella ammalia il Coro descrivendo gli eventi della presa di Troia. C'è però una considerevole differenza fra quel discorso, nel quale ella si impone sui coreuti mostrando capacità di parola e conoscenze degne di un uomo (prendendo tra l'altro l'iniziativa, appropriata per la reggente di Argo, di esprimere l'augurio che l'esercito non si macchi di empietà), e la situazione dei vv. 587 ss. Il racconto della presa di Troia è infatti un'espansione immaginifica della notizia della vittoria, comprensibile sulla base della fonte di conoscenza fornita dai falò, che ha reso la Regina superiore agli altri personaggi (ella sa per certo che Troia è presa, e può lasciarsi andare a una descrizione come quella). Nel caso dei vv. 590 ss., invece, Clitemestra riporterebbe, addirittura in forma di discorso diretto, parole dei suoi avversari che non avrebbe udito. Ora, sembra difficile che Eschilo sollecitasse in modo così diretto gli spettatori a ricordare i vv. 475 ss. e al tempo stesso chiedesse loro implicitamente di non domandarsi come Clitemestra sia venuta a conoscenza di quelle parole.[70] D'altra parte, non è pensabile che il poeta intendesse attribuire alla donna una qualche capacità divinatoria: non è questo il terreno su cui si esplica la diabolica superiorità intellettuale di Clitemestra. Non credo dunque che si tolga nulla alla grandezza teatrale di Eschilo se si resta alla più semplice e realistica situazione per cui Clitemestra risponde alle parole del Coro perché era presente quando i Vecchi parlavano di lei alla fine del primo stasimo[71].

69 *Silences*, 92.

70 Non è pensabile che qui Clitemestra si riferisca allo scontro precedente con il Coro, avvenuto nel primo episodio. A parte i non ignorabili richiami verbali all'epodo del primo stasimo, la conciliazione avvenuta alla fine del primo episodio non potrebbe essere così bruscamente cancellata.

71 Poco peso mi sembra si debba dare anche all'argomento che i vv. 547-50, nei quali il Coro fa capire all'Araldo di aver paura di qualcuno, alludendo velatamente a Clitemestra, non potrebbero essere pronunciati in presenza della Regina (cf. Wecklein, *Curae criticae*, JClPh, Supplb. IX, 1877-1878, 164, Srebrny, 46 n. 42, Dettori, 86 n. 107). Piuttosto, è la presenza della Regina che giustifica la formulazione allusiva della risposta. Cf. Lloyd-Jones, 43: «the warning against her is not openly given, and although later tragedians might have arranged for her to be off stage during its delivery, I am not sure that Aeschylus would» e Judet de La Combe, I 153.

Il discorso relativo alla conoscenza di Clitemestra coinvolge un altro punto delicato del testo. Ai vv. 599-601, infatti, Clitemestra mostra di essere a conoscenza dell'arrivo di Agamennone in Argo ed esprime l'intenzione di attivarsi per preparargli una degna accoglienza. Tutto questo è perfettamente coerente con la presenza in scena di Clitemestra durante il racconto dell'Araldo[72] e del tutto adeguate a questa situazione appaiono le parole con cui la Regina impedisce all'Araldo di riprendere il racconto: καὶ νῦν τὰ μάσσω μὲν τί δεῖ σέ μοι λέγειν; / ἄνακτος αὐτοῦ πάντα πεύσομαι λόγον (vv. 598 s.). L'espressione «che bisogno c'è che tu mi faccia un discorso più lungo?» è comprensibile infatti come riferimento al discorso precedente dell'Araldo, nel senso che la Regina dichiara di non essere interessata ad un secondo resoconto più dettagliato delle vicende relative alla vittoria e al ritorno, che potrà avere direttamente dal marito[73].

Se Clitemestra non ha udito il discorso dell'Araldo, come ha saputo dell'arrivo del marito? Taplin di nuovo ricorre all'idea di una Clitemestra «almost omniscient», che sa chi è l'Araldo senza bisogno che nessuno glielo dica, e che non ha dunque bisogno di lui.[74] Resta però il fatto che il testo ci offre una sequenza lineare per cui Clitemestra,

72 Le parole di Clitemestra ai vv. 598-602 erano interpretate come un ragionevole indizio della sua presenza in scena prima del v. 587 da Klausen, e cf. anche Denniston-Page, 118. Wecklein, al contrario, riteneva i vv. 598 s. la prova dell'esatto contrario: «his verbis cum Clytaemnestram poeta causam, cur nihil ex praecone quaerat, afferentem faciat scilicet nolens repetere quae spectatores iam audiverunt, sequitur Clytaemnestram antea non in scaena fuisse» (*Curae*, 165). Tale conclusione fu opportunamente confutata da Könnecke, 665, che più correttamente intendeva «wozu ist es nötig, daß du mir den Hergang in noch größerer Ausführlichkeit (als du getan hast) erzählst?».

73 L'espressione τὰ μάσσω viene spiegata di solito con il riferimento all'espressione idiomatica τὰ πλείονα (nella quale si ha un uso 'generico' dell'articolo ben illustrato da Platnauer nella nota a *I.T.* 1233). C'è tuttavia una differente sfumatura che non appare irrilevante. Gli esempi rintracciabili di τὰ πλείονα λέγειν («dire di più», nel senso di «andare oltre nel parlare»: Soph. *Tr.* 731, *Phil.* 576, *OC* 36) mostrano che l'espressione è usata nel corso di un dialogo per bloccare il discorso che uno dei due interlocutori sta avviando (ad es. in *Phil.* 575 ss. Neottolemo comincia a spiegare al Mercante chi è Filottete, ma il Mercante lo blocca con le parole μή νύν μ'ἔρῃ τὰ πλείονα, ἀλλ' ὅσον τάχος / ἔκπλει). Τὰ μάσσω λέγειν contiene in più un riferimento alla maggior lunghezza del discorso rispetto ad un altro discorso che precede (per questo senso di μακρός cf. *Pers.* 708 ὁ μάσσων βίοτος ἦν ταθῆ πρόσω e *Ag.* 916 μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας). Questo appare del tutto appropriato se Clitemestra si riferisce alla narrazione dell'Araldo da lei udita. Altrimenti, l'espressione dovrebbe essere intesa, con Fraenkel, I 127, come una contrapposizione fra il resoconto lungo che l'Araldo dovrebbe farle e quello breve e chiaro dei segnali di fuoco, che l'hanno già informata della vittoria: «and at present, for the fuller story, what need is there for thee to tell me?».

74 Taplin, *Silences* 92. Su una linea affine ma leggermente diversa si pone Rosenmeyer, 72 secondo il quale il passo non è problematico perché Eschilo applicherebbe qui il procedimento narrativo tipico dell'epica omerica per cui un personaggio «may on occasion be expected to know as much as the audience knows, even if the dramatic version does not explicitly feature the imparting of the information» (gli esempi citati sono Λ 661, dove Nestore appare a conoscenza di fatti accaduti sul campo di battaglia dopo che lui se ne era allontanato, e I, dove Achille sa con quale spirito Agamennone gli ha fatto la proposta di riconciliazione). Il confronto suscita molta perplessità: il

dopo aver appreso del ritorno di Agamennone e aver avuto così la certezza che il suo piano si potrà compiere, gela tutti nel momento in cui il Coro, aspettandosi una reazione di gioia, invita l'Araldo a rivolgere il suo racconto direttamente a lei. E mi riesce difficile credere che tutto questo sia drammaticamente inferiore all'idea di una Clitemestra dotata di un'onniscienza quasi stregonesca[75].

Dettori ritiene invece che Clitemestra sia comunque sicura dell'arrivo di Agamennone già sulla base dei segnali di fuoco, che, come ella afferma al v. 316, le sono stati inviati dal marito[76]. Ma se non c'è difficoltà a credere che il v. 316 ἀνδρὸς παραγγείλαντος ἐκ Τροίας ἐμοί riveli la sicurezza della Regina che Agamennone è vivo, non c'è nulla nel verso da cui si possa ricavare che ella è anche certa del ritorno di Agamennone in Argo. Anzi, Clitemestra stessa allude nei vv. 338 ss. ai pericoli successivi alla conquista di Troia, e non si vede perché questi non potrebbero mettere in discussione anche il ritorno del re.

Ho lasciato per ultimo, al termine di questo lungo percorso, l'argomento che ha dato origine a tutta la controversia: il silenzio di Clitemestra. Taplin ha sostenuto la necessità di eliminare questo dato dall'*Agamennone*, facendo leva sulla profonda differenza che si può rilevare fra l'«excellent dramatic use» che del silenzio Eschilo fa nei *Persiani*, dove «the Queen's silence conveys both her aloofness and her even greater suffering», e il silenzio di Clitemestra nell'*Agamennone*, che secondo il suo giudizio «has no point, it tells us nothing; it is apparently a mere technical necessity»[77]. Ma può da un giudizio simile, quand'anche lo si ritenga giusto, discendere la conseguenza che Eschilo non possa aver congegnato la scena in quel modo, e che dunque si debba intervenire per eliminare la scomoda presenza silenziosa? L'interprete ha certo il dovere di cercare di spiegare la funzionalità drammatica delle situazioni che risultano dal testo; non di meno, la distanza che ci separa da Eschilo e le condizioni in cui ci è pervenuta la sua produzione devono indurci a lasciare un ampio margine di dubbio

dramma ha regole diverse dall'epos, e Rosenmeyer non apporta alcun parallelo drammatico per la sua teoria. Solo per completezza ricordo la bizzarra idea di H. Konishi, *The Plot of Aeschylus' Oresteia. A Literary Commentary*, Amsterdam 1990, 70-71, che l'Araldo sia un uomo prezzolato di Clitemestra che recita una parte, e venga da lei usato per mettere a tacere i dubbi del Coro proprio nel momento in cui essi si fanno più consistenti.

75 Una possibile alternativa potrebbe essere il pensare che Clitemestra conosca personalmente l'Araldo e deduca dalla sua identità che Agamennone è tornato (l'ipotesi è presa in considerazione da Dettori, 89, secondo il quale si potrebbe pensare a Taltibio, ben conosciuto dalla Regina). Nulla però nel testo conforta questa supposizione, se non il fatto stesso che dovrebbe essere spiegato attraverso di essa, e cioè che Clitemestra sa dell'arrivo del marito. Inoltre, non posso convincermi che la scelta di affidare ad un tratto marginale e sottaciuto quale l'identità dell'Araldo un'informazione importante come la comunicazione alla Regina del ritorno di Agamennone sia un procedimento drammaticamente più efficace di quello che si intende eliminare con l'attribuzione dei vv. 489 ss. al Corifeo.

76 Dettori, 89.

77 Taplin, *Stagecraft*, 87; *Silences* 80 e 92. Gli stessi argomenti sono ripresi da Rosenmeyer, 72 («in *Agamemnon* there is no ground for silence») e Dettori, 85-87.

circa la nostra possibilità di ricostruire che cosa per il drammaturgo antico potesse essere efficace e che cosa no, ed ancor più di decretare che una determinata situazione scenica non possa essere stata da lui concepita in quei termini (a meno di ricadere nell'idea dogmatica che il genio non può fare passi falsi, e che, se qualcosa non è perfetto, non può essergli attribuito). Non è però su questa strada che voglio portare il ragionamento. Intendo invece chiedermi se sia davvero impossibile individuare una motivazione drammatica accettabile anche per il silenzio di Clitemestra.

La scena è congegnata in modo da rovesciare la convenzione del λόγος ἀγγελικός, una situazione in cui i personaggi in scena manifestano di regola vivo desiderio di conoscere le notizie che il nuovo personaggio apporta. Eschilo disegna il personaggio di Clitemestra come forte, sovra-femminino, in possesso di fonti di conoscenza che la avvantaggiano sia sul Coro sia sull'Araldo, con i quali si pone apertamente in conflitto. La situazione che Eschilo aveva presentato anni prima nei *Persiani*, dove Atossa, dopo che il Messaggero aveva dato, rivolgendosi al Coro, la prima notizia del disastro, era avida di apprendere tutti i dettagli dolorosi della sconfitta, è del tutto rovesciata nel caso di Clitemestra. La Regina di Argo rigetta ai margini il ruolo dell'Araldo, un personaggio inserito nelle gerarchie del potere maschile, la cui funzione ella rifiuta di riconoscere se non in funzione strumentale, in quanto è il mezzo attraverso il quale ella celebra il suo trionfo sullo scetticismo dei Coreuti. Una volta che nei vv. 522 s. l'Araldo ha detto che Agamennone è tornato – e questo lo fa prima ancora di avviare il dialogo con i presenti, il che dispensa Clitemestra da una conversazione che disprezza – per la Regina ce n'è più che a sufficienza. Ebbene, non si può pensare che sia una soluzione drammatica efficace quella di far annunciare l'arrivo dell'Araldo in tono di sfida da Clitemestra, e poi farla restare in disparte, in un silenzio distaccato e sprezzante, che rimarca da una parte il suo disprezzo per il Coro, che ha bisogno di quelle informazioni, e dall'altro la sua freddezza verso l'Araldo, nel quale ella vede una manifestazione del potere del marito che le riesce insopportabile?[78] E poi, quando il Coro deve ammettere (di fronte a lei!) che le cose stavano proprio come aveva detto, farla intervenire con un discorso che riprende sarcasticamente le critiche di prima e completa il ridimensionamento del ruolo dell'Araldo, al quale la Regina nega provocatoriamente di esplicare la propria funzione, rovesciando la normalità fino al punto da essere lei, una donna, che invece di ascoltare, dà messaggi all'Araldo per il Re? Non può certo meravigliare, in un contesto simile, che il discorso della Regina dei vv. 587 ss. sia privo di qualsiasi riferimento a ciò che l'Araldo ha detto: è questo il presupposto essenziale per poter negare al messaggero anche il minimo riconoscimento del suo ruolo.

78 Si è visto sopra che Taplin, *Stagecraft*, 87 attribuisce al silenzio di Atossa in *Pers.* 249 ss. la funzione di esprimere «aloofness». Ad un atteggiamento dello stesso tipo credo si possa pensare anche per il silenzio di Clitemestra nell'*Agamennone*.

La conclusione cui mi ha portato l'analisi dei vv. 489 ss. dell'*Agamennone* è che gli svantaggi conseguenti alla modificazione delle sigle dei personaggi sono largamente prevalenti sui vantaggi. Clitemestra deve quindi restare in scena: sarà l'inevitabile prosecuzione del dibattito, mi auguro, a produrre l'approfondimento delle conoscenze sulla drammaturgia di Eschilo che potrà rendere possibile la piena comprensione di ogni risvolto di questo difficile testo teatrale.

Pisa Enrico Medda

IL CANTO VIRILE DELLE VERGINI: AESCH. *SUPPL.* 418-37

Mio proposito è studiare un breve corale delle *Supplici* di Eschilo (vv. 418-37), per tentare di mostrare in che modo le risorse della poesia lirica, comprese quelle più formali, come la struttura strofica e il ritmo, possano non solo rinforzare gli effetti patetici, espletando quindi la funzione attesa, ma anche corrispondere a cambiamenti nei modi della comunicazione e nell'azione, e al contempo contribuire alla caratterizzazione dei personaggi.

Questo coro si inserisce nella lunga scena di supplica, in cui le vergini figlie di Danao, che dall'Egitto hanno raggiunto l'Argolide per sfuggire ai figli di Egitto, si sforzano di convincere il re di Argo ad accoglierle e a proteggerle dagli inseguitori. Dopo l'autopresentazione dei due gruppi l'uno in presenza dell'altro, del re in una *rhesis* e delle figlie di Danao in un dialogo con lui, la supplica propriamente detta è occupata da un *Kommós* (tecnicamente definito, senza riferimento alcuno alla tematica, come uno scambio tra il coro e un personaggio in scena), dove il coro delle supplici canta supplicando il re, e questi risponde in 'parlato'. Dopo un sistema di tre coppie strofiche (vv. 348-417) concludentesi con una risposta più lunga del re, che enuncia il suo bisogno di riflettere per prendere la propria decisione[1], il coro, mentre il re riflette, canta un breve ensemble composto da due coppie strofiche (vv. 418-37), di cui così suonano testo e traduzione:

Χο. φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως [στρ. δ.
εὐσεβὴς πρόξενος·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
τὰν ἔκαθεν ἐκβολαῖς
δυσθέοις ὀρομέναν·

μηδ' ἴδῃς μ' ἐξ ἑδρᾶν πολυθέων [ἀντ. δ.
ῥυσιασθεῖσαν, ὦ
πᾶν κράτος ἔχων χθονός.
γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων
καὶ φύλαξαι κότον.

μή τι τλᾷς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν [στρ. ε.
ἀπὸ βρετέων βίᾳ δίκας ἀγομέναν

[1] Nelle prime due coppie strofiche, così come nella prima strofe della terza, l'intervento del re è di cinque trimetri giambici (str.1: vv. 354-58; ant.1: vv. 365-69; str.2: vv. 376-80; ant.2: vv. 387-91; str.3: vv. 397-401), mentre il suo intervento alla fine dell'antistrofe della terza coppia è di undici trimetri (vv. 407-17). Alcuni (O. Schroeder, *Aeschyli cantica*, Lipsiae 1916, 5) ritengono che si tratti di fatto di dieci trimetri, l'undicesimo rappresentando una domanda che serva da introduzione al breve *ensemble* corale seguente. Ciò appare più soddisfacente per il conto del numero dei trimetri pronunciati dal re nel sistema di tre coppie strofiche, dove esso interviene (5, 5, due volte 5). Ma, allo stesso tempo, l'undicesimo trimetro (v. 417), che termina con φροντίδος σωτηρίου, forma una composizione ad anello con il primo (v. 407), che si conclude con φροντίδος σωτηρίου.

ἱπποδὸν ἀμπύκων,
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἐμῶν.

ἴσθι γάρ· παισὶ τάδε καὶ δόμοις, [ἀντ. ε.
ὁπότερ' ἂν κτίσῃς, μένει Ἄρει κτίνειν
ὁμοίαν θέμιν.
τάδε φράσαι· δίκαια Διόθεν κράτη.

428 τλᾷς τὰν Wellauer: τ' ἀαισταν M (-ΤΛΑΙΣΤΑΝ) 431 ἱπποδὸν ὅσσ· ἱππηδὸν (εξ -ών) M 432 πολυμίτων Turnèbe · -μήτων M 435 Ἄρει κτίνειν Seidler · δρεικτείνειν M (-ΑΡΕΙΚΤΙΝΕΙΝ).

«Medita e sii
giusto protettore che i numi teme.
Non tradire la fuggiasca
da empia caccia sospinta
in lunga corsa,

non tollerare di vedermi strappata
via dai sacri altari, o tu che intero
imperio hai su questa terra.
Riconosci la dismisura dei maschi!
Evita la collera di Zeus!

Non accettare di veder la supplicante
via dai simuacri a forza trascinata
come cavalla per le frontali bende,
presa feroce di variegati pepli.

Sta' pur certo che ai figli ed alle case vostre
toccherà poi di versare ad Ares
il giusto conto dell'agire tuo.
Medita tu. Giusto è l'imperio di Zeus»[2].

Questa parte lirica è presentata nelle edizioni sia come un'ode indipendente (Mazon[3] usa una numerazione da 1: Str.1, Ant.1; Str.2, Ant.2) sia come il seguito del *commós* (West indica str.4, ant.4; str.5, ant.5)[4]. Senza prendere una decisione nel merito, io parlerò, per comodità, di *commós* per designare le prime tre coppie strofiche, e di ode per riferirmi alle ultime due. In realtà, la divergenza nella numerazione dipende dal fatto che, al contempo, esiste a più livelli continuità e rottura nell'ode in rapporto al *commós*. E sono queste continuità e rotture che vorrei studiare dapprima in relazione alle modalità della comunicazione, con le conseguenze che ciò implica rispetto alla funzione drammaturgica di questo passaggio, e in seguito in relazione al ritmo

2 Trad. di F. Ferrari, *Eschilo. Persiani, Supplici, Sette contro Tebe*, Milano 1987, 265.
3 P. Mazon, *Eschyle* I, 2e éd. (1931), tirage revu et corrigé, CUF, Paris 2000, 2.
4 M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, Stutgardiae, Teubner 1990, 149-50.

dell'ode, insieme al significato che i cambiamenti di ritmo in rapporto al *commós* comportano per la caratterizzazione del coro.

Dal punto di vista della comunicazione, nel dialogo c'è apparente continuità: i marcatori sintattici del dialogo si prestano infatti ad un'immediata comparazione. Tanto nell'ode quanto nel *commós* il coro si rivolge al re per supplicarlo, e se in entrambe le occasioni il re viene interpellato (*commós*: v. 349 Πελασγῶν ἄναξ, «re dei Pelasgi»; ode: vv. 424 s. ὦ πᾶν κράτος ἔχων χθονός), in ciascuna frase dell'ode i verbi sono sia degli imperativi sia dei divieti in seconda persona. In questo breve blocco si contano sei imperativi (v. 418 φρόντισον, «rifletti»; 418 γενοῦ, «sii»; 426 γνῶθι, «prendi coscienza»; 427 φύλαξαι, «guardati»; 434 ἴσθι, «sappi »; v. 437) e tre divieti (v. 420 μὴ προδῷς, «non abbandonare»; v. 423 μηδ' ἴδῃς, «non sopportare di veder(mi)»; v. 429 μή τι τλῇς, «non tollerare»). Orbene, nel *commós* si incontravano, a partire dall'inizio, degli imperativi espressi in seconda persona (str.1: v. 438 κλῦθί μου, «ascoltami»; v. 350 ἴδε με, «volgi su di me lo sguardo»; ant.1: v. 361 μάθε, «impara»; str.2: v. 375 φυλάσσου, «guardati»; ant.2: v. 381 ἐπισκόπει, «considera»); non si registravano divieti, bensì un desiderio alla prima persona (str.3: v. 392 μὴ... γενοίμαν, «possa io non essere»), che equivaleva a un divieto rivolto indirettamente al re. Questi vocativi, questi imperativi, questi divieti o questo desiderio negativo costituiscono altrettanti indicatori della retorica della supplica. Il coro si rivolge sempre al re, colui che viene supplicato, perché non abbandoni le supplichevoli fuggiasche e le accolga nella sua città, proteggendole contro i maschi che le perseguitano. Gli ordini e i divieti corrispondono alle domande delle supplici e agli argomenti impliciti ed espliciti che le giustificano. L'ode riprende così alcuni temi già presenti nel *commós*. Come spiega il commento di H. Friis-Johansen e E. W. Whittle[5], «This short choral ode repeats in concentrated form all the main motifs of the preceding amoibaion». Ad esempio, sia nell'ode che nel *commós* il coro non cerca solamente di attirare la pietà sulla propria condizione, ma ricorda al re i valori da rispettare (giustizia e pietà) e lo ammonisce circa la collera di Zeus, dio della supplica. Non solo sono ripresi i temi, ma vengono riecheggiate anche le espressioni. Nella pietosa evocazione della sua sorte, l'espressione τὰν ἱκέτιν φυγάδα («la supplice fuggiasca»), con cui il coro si designa dall'inizio della supplica (*commós*, str.1, v. 350), è ripresa, divisa in due, nel finale lirico: τὰν φυγάδα occorre di nuovo nell'ode alla str.1 (v. 420) e τὰν ἱκέτιν alla str.2 (v. 429). Analogamente, nel quadro degli ammonimenti, la messa in guardia contro il rancore fatta nell'ode (v. 427), καὶ φύλαξαι κότον, non riceve tutto il suo significato se non grazie al riferimento all'avvertimento più esplicito espresso precedentemente nel *commós* (v. 385): «il

5 H. Friis-Johansen-E.W. Whittle, *Aeschylus. The Suppliants*, II, Copenaghen 1980, 330. Il commento rileva i parallelismi tra 418 s. e 362-64, 395 s., 405 s.; tra 420-22 e 350-53; tra 425 e 370-75; tra 427 e 385 s.; infine tra 433-37 e 402-06.

rancore di Zeus protettore dei supplici dura», μένει τοι Ζηνὸς Ἱκταίου κότος. Mentre nell'ode l'espressione τὰν ἱκέτιν φυγάδα del *commós* era frammentata, come abbiamo appena notato, in due frasi, la messa in guardia dell'ode, καὶ φύλαξαι κότον, al contrario, riunisce in una sola espressione due passaggi del *commós*, poiché riprende non solamente il passo sulla collera di Zeus protettore dei supplici, ma fa ugualmente eco ad un'altra espressione del *commós*, ἄγος φυλάσσου (v. 375), «guardati da un'empia colpa». C'è dunque continuità nella funzione drammatica di questa argomentazione lirica, destinata a convincere il destinatario della supplica. E questa argomentazione avrà un'efficacia reale, giacché il re riprenderà l'argomento della collera di Zeus, non solamente nella decisione alla fine della scena (vv. 478 ss.: «Ciononostante è necessario rispettare la collera di Zeus protettore dei supplici», Ὅμως δ' ἀνάγκη Ζηνὸς αἰδεῖσθαι κότον Ἱκτῆρος), ma anche nel suo discorso davanti all'assemblea del popolo, come riferisce Danao ai vv. 616 ss. («invocando la possente collera di Zeus protettore dei supplici», Ἱκεσίου Ζηνὸς κότον μέγαν προφωνῶν).

Si constaterà, allo stesso tempo, una progressione nella forza argomentativa. Benché il finale lirico sia più breve dei precedenti interventi, qui l'appello risulta più pressante, poiché gli imperativi sono più numerosi e i divieti sono rivolti direttamente al re, mentre questo non accadeva nel caso dell'aspirazione negativa espressa in prima persona nel *commós*. Si potrebbe inoltre scorgere un'altra progressione nell'evocazione della sorte delle supplici, quando esse parlano di se stesse per impietosire il re. Se quelle, all'inizio della supplica, evocano il rifugio in cui si trovano dopo la loro fuga, alla fine esse fanno riferimento, per due volte, alla possibilità che vengano catturate e trascinate via come schiave (vv. 423 s. ἐξ ἑδρᾶν... ῥυσιασθεῖσαν, «strappata via dal santuario», e vv. 429-32 ἀπὸ βρετέων... ἀγομέναν, «trascinata lontano dai simulacri»). È, senza alcun dubbio, una progressione nel patetico, ma è anche un annuncio della scena in cui l'araldo degli Egittiadi arriverà effettivamente a trascinarle con la forza prima che il re possa accorrere alle grida del coro per mettere fine alla violenza degli inseguitori (vv. 825-910). L'ode lirica finale riveste allora una funzione drammatica che non possedeva all'inizio della supplica nel *commós*.

Ciononostante, malgrado la progressione della funzione drammatica di questa argomentazione lirica, si verifica un cambiamento nella modalità della comunicazione fra l'inizio dello scambio lirico e la fine. Questa modificazione scaturisce dal fatto che nell'ode non c'è un vero dialogo, perché se il coro si rivolge al re, il re non lo ascolta e non gli risponde poiché è immerso nei propri pensieri, per riprendere lo splendido paragone con il tuffatore (v. 408 δίκην κολυμβητῆρος, «come un tuffatore»), impiegato dallo stesso re al fine di trovare φροντίδος σωτηρίου, «una riflessione che porti salvezza» (vv. 407 e 417). Il canto lirico occupa quindi il momento di silenzio durante il quale il personaggio riflette. Collocato all'interno di un episodio (in questo

caso, nel primo, vv. 176-523), il canto corale gioca un ruolo drammatico negativo comparabile a quello di uno stasimo, cioè occupa il tempo necessario allo svolgimento dell'azione. In generale, lo stasimo occupa la scena mentre l'azione si sviluppa nell'invisibile spazio extrascenico. Per esempio, è presumibile che lo stasimo successivo alla grande scena di supplica (in questo caso, il primo stasimo, vv. 524-598) si tenga mentre l'azione si svolge non più davanti all'altare comune degli dei, bensì nello spazio invisibile della città argiva verso cui Danao, scortato da guide del luogo, è partito per deporre i rami dei supplici sopra gli altari della città (v. 503), e dove il re, poco tempo dopo, è ripartito per convocare l'assemblea degli Argivi che deve esaminare la supplica (v. 523). La fine di questo stasimo corrisponde allo stesso momento in cui Danao ritorna mentre il popolo ha preso la sua decisione di onorare la supplica (vv. 600 ss.). Qui, allo stesso modo, mentre il coro canta l'ode, l'azione si sviluppa in uno spazio invisibile; tuttavia non è uno spazio geografico invisibile, ma, cosa eccezionale, lo spazio invisibile dell'intimo di un personaggio nel quale il pensiero è immerso come in un mare interiore. C'è dunque rottura nella modalità della comunicazione giacché, mentre il pensiero del re riemergerà dopo l'immersione riflessiva (v. 438), le sue parole non faranno alcun riferimento alla precedente argomentazione del coro; poiché, laddove il coro vedeva una scelta semplice in favore del bene contro il male, il re scorge un dilemma senza soluzione che comporta una guerra per la città.

Certo, l'arte di Eschilo si sforza di attenuare questa rottura stabilendo dei nessi, all'inizio e alla fine del canto conclusivo, con le parole pronunciate dal re. All'inizio, la sutura è naturale, poiché il coro continua a rivolgersi al re come nel dialogo precedente. Ecco perché l'imperativo φρόντισον (v. 418), pronunciato dal coro nell'esordio dell'ode, riprende il sostantivo φροντίδος (v. 417), che il re ha pronunciato appena prima del suo silenzio riflessivo. Per converso, la sutura alla fine dell'ode è più sorprendente, se è vero che il re si è raccolto per riflettere e non ha sentito il canto del coro. Pertanto, un legame oggettivo esiste: l'ultimo imperativo impiegato dal coro alla fine della sua ode corale, φράσαι, «rifletti» (v. 437), trova un'eco nella prima parola del re dopo il suo silenzio riflessivo: καὶ δὴ πέφρασμαι, «orbene, ho riflettuto» (v. 438). Questa eco non è della stessa natura di quella precedente. Non si tratta esattamente di una risposta al coro, come è detto nel commento di Friis-Johansen e Whittle[6], a meno di supporre che al momento in cui il pensiero del re tornava in superficie egli abbia avvertito le ultime parole del coro. Il legame è estetico piuttosto che psicologico. Ma, malgrado questi punti di contatto, esiste una rottura parziale della comunicazione, nella misura in cui questa non è più reciproca, poiché il re, mentre riflette, non proferisce in risposta alcun verbo. Questo cambiamento nelle modalità

6 Commento *ad* 438 (I, 343): «καὶ δὴ πέφρασμαι: 'well, I have considered', answering 437 φράσαι».

comunicative si produce al momento del cambio della struttura formale, vale a dire nel passaggio da un sistema di tre coppie strofiche, in cui si inseriscono gli interventi parlati del personaggio, a una sequenza di due coppie cantate in continuità senza intervento del re. Il rapporto fra i due cambiamenti non è evidentemente fortuito.

Questa modificazione nell'organizzazione delle coppie strofiche è raddoppiata da un cambiamento nel ritmo metrico, che ora dobbiamo studiare nel tentativo di coglierne il significato. Nei sei interventi del coro durante il dialogo lirico propriamente detto, il ritmo che domina in modo schiacciante è quello che in tragedia traduce l'agitazione più forte, quello docmiaco (base: ⏑ – – ⏑ –). Il corale finale comincia invece su un ritmo diverso, il cretico (base: – ⏑ –)[7], così come la prima coppia strofica di quest'ode (vv. 418-27) è costituita unicamente da cretici. Al contrario, nella seconda coppia, dopo tre cretici, si ritorna al docmio. La serie di cretici nella prima parte dell'ode è assolutamente rimarchevole: si ha infatti una successione ininterrotta di 25 cretici (ripartiti in str.1: 3+4x2; ant.1: 3+4x2; str.2: 3). Se nella tragedia i canti costituiti da cretici sono rari, nell'ambito del dramma attico non se ne trova un'altra sequenza così lunga: essa è un *unicum*. Il cambiamento di ritmo è dunque assolutamente eccezionale. Certamente, non si tratta di una reale e sensibile inversione ritmica, poiché il cretico, così come il docmio, è un ritmo ascendente, se si individua nel docmio di base una tripodia giambica sincopata in inizio di secondo piede e nel cretico una dipodia giambica sincopata in inizio del primo. Esiste poi fra i due metra un'ulteriore affinità di ritmo, perché la fine del docmio, quando non c'è soluzione, corrisponde ad un cretico. Ma ciò che costituisce un contrasto rilevante fra i due ritmi è la grande regolarità del cretico, che si oppone alla grande varietà del ritmo docmiaco, ben conosciuto per il gran numero di soluzioni possibili. La regolarità del cretico è particolarmente sensibile all'inizio del cambio di ritmo nella prima strofe dell'ode (vv. 418-22), dove le sostituzioni sono assai rare e ogni cretico corrisponde alla fine di parola, non soltanto alla fine di ciascun trimetro o dimetro, ma anche all'interno del verso. Il ritmo, di conseguenza, risulta particolarmente martellante.

Qual è l'*ethos* del cretico, vale a dire l'effetto prodotto da questo ritmo? Si sa che il canto 'cretico', la cui denominazione è antica, visto che appare presso il comico Cratino nella sua commedia *Trofonio* (fr. 237 K.-A. *PCG* IV: ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος, «risveglia dunque ora, Musa, il canto cretico»), è originario di Creta ed all'origine si inscrive in un contesto maschile e guerriero. Strabone (10.4.16), a questo riguardo, nel suo racconto sulla costituzione cretese,

7 Sul docmio e sul cretico v. in particolare D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968, 170 ss. (docmio) e 111 ss. (cretico). In merito all'analisi metrica del *commós* e dell'ode vedi, oltre a Schroeder *cit.*, A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses*, BICS 21, 3, 1983, 10 s. e West 477.

ripreso da Eforo, ci precisa che l'educazione dei giovani cretesi per accrescere il loro coraggio comprendeva, fra altri esercizi guerrieri, i canti di ritmo cretico. Ecco l'importante passaggio:

ὡς δ' αὕτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς Κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ᾠδὰς συντονωτάτοις οὖσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, «è per lo stesso motivo che essi (*scil.* i giovani cretesi) usano nei loro canti i ritmi cretici, ritmi particolarmente tesi, di cui fu inventore Taleta».

Questa tensione maschile del ritmo cretico è sottolineata da Aristofane. Se il ritmo cretico è particolarmente raro nella tragedia greca, il Comico mostra all'opposto di apprezzarlo. Il suo intrinseco carattere virile è decisamente netto nell'ode (vv. 65-75) e nell'antode (vv. 692-701) della parabasi degli *Acarnesi*, di cui seguono testo e traduzione:

Δεῦρο Μοῦσ' ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔ– Στρ.
χουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική.
Οἷον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων φέψαλος ἀν–
ήλατ' ἐρεθιζόμενος οὐρίᾳ ῥιπίδι,
ἡνίκ' ἂν ἐπανθρακίδες ὦσι παρακείμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,
οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαρὸν
ἐλθὲ μέλος εὔτονον, ἀγροικότονον,
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

«Vieni qua, ardente Musa d'Acarne, che hai
veemente forza di fuoco: come scintilla che salta
da carboni di leccio, eccitata dal soffio propizio
del mantice, quando è in padella il pesce fritto,
e c'è chi rimescola la salsa tasia dal luccicante diadema,
e chi impasta la farina, così, con un canto impetuoso, gagliardo,
di campagna, vieni da me, tuo compaesano».

Ταῦτα πῶς εἰκότα, γέροντ' ἀπολέ– Αντ.
σαι πολιὸν ἄνδρα περὶ κλεψύδραν,
πολλὰ δὴ ξυμπονήσαντα καὶ θερμὸν ἀπο–
μορξάμενον ἀνδρικὸν ἱδρῶτα δὴ καὶ πολύν,
ἄνδρ' ἀγαθὸν ὄντα Μαραθῶνι περὶ τὴν πόλιν;
Εἶτα Μαραθῶνι μὲν ὅτ' ἦμεν, ἐδιώκομεν,
νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονηρῶν σφόδρα δι–
ωκόμεθα, κἄτα πρὸς ἁλισκόμεθα.
Πρὸς τάδε τίς ἀντερεῖ Μαρψίας;

«È giusto far morire un vecchio canuto presso la clessidra?
Un uomo che partecipò a tante lotte, che si asciugò tanto
sudore caldo e maschio, che a Maratona valorosamente
si batté per la Città ? E poi: a Maratona eravamo noi a
inseguire; ora, invece, senza tregua siamo... perseguiti

da disonesti, e, per giunta siamo condannati. A ciò quali obiezioni potrà muovere un Marpsia?»[8].

La strofe in ritmo cretico è un appello pieno di fuoco e ardore alla Musa degli Acarnesi, e si configura come un'allusione scherzosa al fuoco che scaturisce dal carbone fabbricato dai demoti di Acarne. Al contempo, è significativo che tanto questa Musa che il suo canto siano qualificati come ἔντονοι (rispettivamente, ai vv. 666 e 674). Questi aggettivi sono infatti da mettere in relazione con ciò che Eforo, riassunto da Strabone, dice dei ritmi cretici, che sono συντονώτατοι. Viene quindi sottolineata la tensione, vale a dire tutto ciò che si oppone alla mollezza. E nell'antistrofe è evocato l'altro aspetto degli Acarnesi, il coraggio in guerra di questi vecchi combattenti di Maratona. L'*ethos* vigoroso e guerriero del ritmo cretico, evidenziato in Strabone, è perfettamente illustrato in questa coppia di ode/antode della parabasi degli *Acarnesi*.

Se si ritorna, dopo questa digressione, al canto delle *Supplici*, si comprende tutto ciò che ci può essere di paradossale nell'impiego del ritmo cretico. Se il re si trova nell'indecisione, le vergini innalzano un canto pieno di energia per fargli forza ed incitarlo a prendere una decisione coraggiosa: essere un devoto prosseno, ciò che implica per lui di opporsi eventualmente con la forza alla violenza dei maschi che perseguitano le vergini. Questo *ethos* del metro cretico, raramente impiegato nella tragedia, troverà tuttavia un parallelo in Eschilo nel corto ritornello dell'inno minaccioso delle Erinni nelle *Eumenidi* (vv. 329-34):

Ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπά,
παραφορὰ φρενοδαλής
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ-
μικτος αὐονὰ βροτοῖς,

«E per la vittima questo canto,
delirio, follia,
che devasta la mente,
inno d'Erinni
che gli animi incatena,
voce senza cetra
che gli animi dissecca»[9].

Il canto delle Erinni, sicuramente dee femminili, ma che perseguitano le loro vittime con accanimento, contiene delle minacce proferite con vigore in cretici, per lo più soluti

8 Trad. di G. Mastromarco, *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983, 165 s.

9 Trad. di M.P. Pattoni, in *Eschilo. Orestea. Agamennone. Coefore. Eumenidi*, a c. di V. Di Benedetto, E. Medda. L. Battezzato, M.P. P., Milano 1995, 497. Vedi inoltre nello stesso canto i mesodi, vv. 354-59 e vv. 372-76.

nella sillaba iniziale (⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –), con una segmentazione delle parole corrispondente ai cretici e producente, in qualche caso, assonanza, così da contribuire al martellamento del ritmo. Questo *refrain* delle Erinni è evidentemente più minaccioso di quello delle supplici. Esso ha un potere magico di ammaliamento, come indica perspicuamente l'aggettivo δέσμιος, «che incatena». Ciononostante, il martellamento del ritmo cretico ha anch'esso un potere persuasivo nel canto delle vergini. Indubbiamente, il canto virile delle *Supplici* si conclude con un ritmo docmiaco (5 do, vv. 430-32=vv. 435-37) che riprende quello dominante del *commós*: ciò significa che le esse si lasciano nuovamente vincere dall'emozione femminile, come nell'esordio della supplica. Nondimeno, il ritmo cretico precedente rivela la natura profonda di queste donne del coro, che non sono così passive come si potrebbe credere. All'inizio il padre, immediatamente prima dell'arrivo del re, ha prescritto loro una condotta prudente, ed esse hanno approvato questi consigli (vv. 197-206). Ma nel corso della supplica le vergini hanno via via acquistato sicurezza e adesso, all'inizio del canto, moltiplicano i consigli e gli avvertimenti al re: loro che con sottomissione osservavano i consigli del padre, ora danno consigli energici al sovrano argivo, mentre il loro genitore resta in silenzio. È la forza della disperazione? Si osserverà che questa forza si manifesta di nuovo alla fine della scena in cui il coro avanza il suo ultimo argomento nel dialogo parlato fra il re ed il coro (vv. 455-67), prima in forma enigmatica, poi in una forma chiara, cioè la minaccia di suicidarsi impiccandosi ai simulacri degli dei. La potenza dell'argomento è implicitamente paragonata dal re alla violenza di una frusta (v. 466: Ἤκουσα μαστικτῆρα καρδίας λόγον, «ho udito un discorso che flagella il cuore»). Ma una volta che il re, dopo aver ascoltato quest'ultimo ed estremo assunto, prende la sua decisione di onorare la supplica nel rispetto di Ζεύς Ἱκτήρ (cf. vv. 478 ss.), il rapporto fra lui e le donne diventa normale: esse sollecitano le istruzioni del re (vv. 504 ss.) e sono nuovamente colte dalla paura (v. 513), mentre lo stesso re, libero dalle angosce della riflessione, si prepara ad agire come 'devoto prosseno', conformemente alla domanda del coro: si appresta a convocare l'assemblea del popolo per avanzare in essa la loro richiesta (vv. 517-19).

In conclusione, l'ode delle vergini che vogliono scappare alla persecuzione dei maschi, inserendosi nella lunga supplica delle Danaidi, cominciata sotto forma di *commós*, di cui è il prolungamento, presenta trasformazioni formali che hanno un significato più profondo: in primo luogo, la struttura continua delle due coppie strofiche cantate dal coro senza l'intervento del personaggio corrisponde ad una particolare forma di dialogo, dove lo scambio è interrotto perché il coro si rivolge al personaggio come se quest'ultimo sentisse, mentre il re è immerso nei suoi pensieri e non risponde. Questa forma spezzata di dialogo non è priva di esempi nel resto del

teatro greco[10], ma non sembra aver attirato l'attenzione dei critici ed essere stata annoverata tra i procedimenti drammaturgici e letterari. In secondo luogo, il cambiamento di ritmo, con il passaggio dal docmio, predominante nel *commós*, a una sequenza di cretici abbastanza lunga, la cui ampiezza è eccezionale nella tragedia greca, offre un bel esempio di una significativa scelta di ritmo, non solamente per accentuare la progressiva elevazione del tono, ma anche per caratterizzare i personaggi, le vergini, che sono capaci di accenti maschili.

Un'ultima annotazione sull'esecuzione di questo canto. Benché l'ode sia costruita in sistemi strofici, essa non poteva essere danzata con evoluzioni del coro, poiché in quel momento il coro è salito sul rialzo in cui si trova l'altare comune, dal quale indirizza la sua supplica al re. Perché il coro canti e danzi lo stasimo che segue (vv. 524-99), dunque, bisognerà che ridiscenda dal sopralzo nell'orchestra. È la ragion d'essere dei consigli dati dal re alla fine di questa lunga scena di supplica (v. 508): Λευρὸν κατ' ἄλσος νῦν ἐπιστρέφου τόδε, «ora volgiti verso il sacro bosco». Quando il coro pronuncia l'ode, non si trova ancora su un terreno pianeggiante dove possa svolgere le proprie evoluzioni: doveva dunque cantare le due coppie strofiche restando sul posto. Anche in ciò quest'ode, che era cantata senza essere danzata, presenta una sua originalità.

Paris Jacques Jouanna

10 Vedi ad es. nel *Filottete* di Sofocle l'inizio del *commós* che occupa il posto del terzo stasimo (vv. 1081-162), dove l'omonimo eroe prosegue la sua deplorazione cantata, senza tener conto degli interventi del coro. Il dialogo propriamente detto si stabilisce soltanto a partire dai vv. 1169 ss.

RIFLESSIONI SULLE *COEFORE* DI HERMANN*

Nel capitolo finale della *Einleitung in die griechische Tragödie*[1] Wilamowitz, nel tracciare una mappa degli studi sulla tragedia greca a partire dalla Rinascenza, mette a fuoco naturalmente anche la personalità e il contributo di G. Hermann. Dopo avere stroncato gli studi grammaticali e metrici di Hermann, per dogmatismo e astrattezza teorica, e dopo aver decretato che molte delle sue opere sono invecchiate, Wilamowitz afferma: «Ma non sono affatto invecchiate, anche se purtroppo sono meno lette le edizioni dei tragici» e Wilamowitz informa che esse erano nate (specialmente quelle di Euripide e di Sofocle) per la necessità pratica di fornire testi per le lezioni di Hermann, edizioni cioè alla maniera di Aristarco: il substrato per la parola viva, che l'autore sicuramente doveva aggiungere. Chiarisce Wilamowitz che questo dà per la limitatezza di tali edizioni una sufficiente spiegazione e che il lettore ha ora realmente solo una parte di ciò che Hermann aveva dato. Wilamowitz continua ricordando che lo scopo dell'edizione hermanniana restava sempre la critica testuale, ché Hermann non si impegnava veramente nell'apprezzamento dell'opera d'arte: una nota di delusione per una filologia che non sapeva elevarsi dalla «limitatezza aristarchea all'universalità aristotelica». Sembra di avvertire l'eco della disputa tra *Sprachphilologie* e *Sachphilologie*, tra filologia alla maniera di Hermann e filologia alla maniera di A. Böckh e C.O. Müller[2]. E tuttavia proclama Wilamowitz che Hermann e Aristarco «sind keine maestri di color che sanno, aber sie sind Meister» e finisce con un elogio straordinario di Hermann come Sprachkenner: «Se si ha la testa confusa, per aver letto su un passo controverso ogni sorta di cose dotte e insensate e poi si vede cogliere nel segno senza molte cerimonie il vero conoscitore della lingua; se ci si è lasciati abbindolare dal bluff di un qualche imbroglione d'ingegno e poi con una parola, anche soltanto una traduzione delle parole del testo o della congettura, viene messa a nudo la vuotaggine in quanto tale; se per es. in Pindaro della spacconeria e della smania di misteri degli esegeti si sente ripugnanza e ci si ristora con una salutare sobria bevuta: allora si avverte il soffio dello spirito di Hermann».

Ciò non impedì a Wilamowitz di emettere un giudizio molto severo sull'edizione eschilea di Hermann: «In verità la grandezza di Hermann sussiste nonostante questo libro, non per merito di esso. Non è vero che egli abbia dato una audace restituzione

* Queste riflessioni sull'opera del grande rappresentante della Filologia formale sono dovute alla lettura delle intense pagine, vero testamento spirituale, in cui Enzo Degani rivendicò il valore fondamentale di "quel rigoroso approccio ai testi che resta e rimarrà alla base di ogni seria ricostruzione" del mondo antico (*Filologia e Storia*, Eikasmós 10, 1999, 279-314, 310).

1 Berlin 1889, 1895[2]; il capitolo , intitolato *Wege und Ziele der modernen Tragikerkritik*, alle pp. 220-58; il passo citato è alle pp. 236 ss. La traduzione è mia.

2 Ma ammiratore degli uni e dell'altro, Wilamowitz darà più tardi di quella disputa un giudizio pacato nella *Storia della filologia classica*, tr. it.Torino 1967[3], 114 s. (*Geschichte der Philologie*, Leipzig 1927, 58).

οἷον ἂν γένοιτο, perché là c'è molto che né Eschilo né in generale un Ateniese ha potuto dire. Avviene realmente in conseguenza di una insufficiente critica diplomatica, che sia preso come punto di partenza Triclinio invece della tradizione. La struttura metrica non viene quasi mai motivata, o ci sono sentenze invece di motivazioni; frequentemente la responsione sillaba per sillaba è arbitrariamente ottenuta a forza; nient'altro che giocoso arbitrio è la distribuzione delle parti corali tra i personaggi, e la percentuale delle congetture riuscite non è affatto favorevole. A stento meno dannoso è il gran numero di durezze del tutto incredibili che la interpretazione esige dal poeta e dal lettore»[3].

Osserva anche S. Timpanaro: «le sue edizioni sono fondate non sui codici, ma su edizioni precedenti, e i miglioramenti da lui apportati al testo dei poeti greci sono frutto di congettura o, comunque, di scelta basata solo su criteri interni»[4].

E tuttavia che Hermann si disinteressasse dei codici non sembrerà interamente vero a chi ne esplori sistematicamente le *adnotationes*[5]. Vanno semmai rilevate le difficoltà materiali in cui si trovò ad operare e tra queste per es., riguardo alle *Coefore*, l'impossibilità di una esplorazione autoptica del codice più significativo, cosa che lo ha talvolta tratto in inganno.[6]

Quanto alla percentuale delle congetture riuscite, il giudizio di Wilamowitz è forse troppo severo. E per restare alle *Coefore*, mi limiterò a rilevare che il nome di Hermann ricorre più di ottanta volte per es. nell'apparato critico di West[7]. Non sempre naturalmente le soluzioni proposte da Hermann sono adottate nel testo di West, ma anche quando non lo sono, esse sono sempre ritenute degne almeno di segnalazione, e cioè di rispettosa attenzione. Ritengo però doveroso sottolineare sin d'ora che, salvo errori o omissioni, sono non meno di cinquanta le proposte di Hermann accolte nel testo di West. E le congetture di Hermann accolte nel testo delle *Coefore* di Wilamowitz del 1914 , sono una quarantina[8].

3 *Einleitung*, 245.

4 *La genesi del metodo del Lachmann*, Firenze 1963, 27 (= Padova 1981², 35).

5 Un giudizio più sereno sull'argomento Wilamowitz diede anni dopo in *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914, VII-VIII: «fateor me ipsum senem demum recte eum aestimare didicisse, hoc est non ex emendationibus nedum e canticorum discriptione. Hermannus in conquirenda codicum memoria multum operae collocaverat. diligentissime enim quos in vicinia nancisci poterat libros ipse contulerat... praeterea autem ... codicum Italicorum ... excerpta acceperat etc.»

6 Per es. al v. 23 delle *Cho.* annota Hermann: «Libri πρόπομπος. Emendavit accentum Vict(orius)». Ma προπομπὸς è proprio la scrittura di **M**, solo che Hermann non ne ebbe conoscenza diretta. Sui codici utilizzati da Hermann per le *Coefore* vd. appresso.

7 M.L. West, *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, Stuttgart 1990, 1998².

8 Salvo errori o omissioni, il nome di Hermann ricorre 36 volte nell'appar. crit. delle *Coefore* (vv. 54, 75, 121, 164, 207, 294, 330, 335, 360, 374, 389, 391, 418, 423, 424, 466, 474, 475, 490, 510, 546, 591, 613, 640, 642, 647, 713, 788, 811, 944, 960, 968, 970, 982, 994, 1048), ma in 3 casi (vv. 330, 647, 713) sono attribuite a Hermann congetture di altri studiosi e al v.75 la proposta di Hermann è ricordata, ma non adottata nel testo. Alle 32 congetture sicuramente di Hermann e come tali adottate nel testo vanno aggiunte altre 10 proposte di Hermann accolte nel

Ma le proposte segnalate negli apparati critici, pur nell'imponenza del loro numero, non sono che una parte dell'attività emendatoria di Hermann: le proposte, per così dire, cestinate dalla critica sono ben più numerose. Perché sono state cestinate? Quale il metodo seguito da Hermann per arrivare ad esse? Discuterò dapprima alcune di queste proposte, seguendo le osservazioni critiche di Wilamowitz, e fornirò in ultimo l'elenco delle proposte accolte favorevolmente dalla critica. Tutto ciò limitatamente alle *Coefore*.

L'Eschilo di Hermann fu pubblicato nel 1852 in prima edizione e nel 1859 in seconda edizione, a cura di M. Haupt[9]: Hermann era morto a Lipsia il 31 dicembre del 1848.

Com'è noto, le *Coefore* ci sono state conservate da un solo codice, il *Laurentianus Mediceus* XXXII, 9 (**M**) del X secolo, che ha subito la perdita di parecchi fogli, tra cui alcuni contenenti l'ultima parte dell'*Agamennone* (dal v. 1160) e l'inizio delle *Coefore*[10]. Di esso esistono tre copie: il *Laurentianus Marcianus* 222 (**Ma**) s. XIV in., il *Bononiensis Bibl.Univ.* 2271 (**Mb**) s. XV e il *Guelferbytanus Gudianus Gr.* 88 (**Mc**) s. XV ex.

Il testo delle *Coefore* dipende dunque da un *codex unicus*. Questo rende naturalmente le cose più complicate, essendo il testo di **M** assai corrotto e la scrittura eschilea notoriamente difficile.

Per la sua edizione Hermann potè disporre di *excerpta* di **M** procuratigli nel 1816 da B.G. Niebuhr e, successivamente, da Immanuel Bekker e da altri; ed inoltre della accurata collazione eseguita per lui a Firenze nel 1818 dal suo allievo K.F. Weber.

Hermann conosceva anche il *Guelferbytanus Gudianus Gr.* 88 e il *Laurentianus Marcianus* 222: del primo fece un'accuratissima collazione, del secondo potè disporre di pochi estratti dall'inizio dell'*Agamennone*, curati da Niebuhr. Ovviamente non gli sfuggiva che entrambi questi codici fossero copie di **M**[11].

Hermann disponeva anche delle edizioni: aldina, Venezia 1518 (*editio princeps*); di F. Robortello,Venezia 1552; di A. de Turnèbe, Parigi 1552; di P. Vettori (con note di H. Estienne), Ginevra 1557 e delle successive edizioni di Canter, Stanley, de Pauw,

testo, ma da Wilamowitz attribuite ad altri autori o citate anonime (vv. 64, 370, 373, 783, 815, 829, 854, 952, 963, 1000).

9 *Aeschyli Tragoediae* rec. G. Hermannus, I-II, Lipsiae et Berolini 1852, 1859^2. Nel t. I il testo, nel t. II le *Adnotationes*.

10 Sulla datazione e sulla storia del ms., pervenuto in Italia da Costantinopoli nel sec. XV, cf. A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choephori'*, Oxford 1986, LIV ss.; West, *Aeschyli Tragoediae*, IV ss. Le sigle dei codici sono quelle usate nell'ediz. di West. Per il *Guelferbytanus* Hermann usa la sigla G.

11 Queste informazioni si debbono a Moritz Haupt, nella sua *Praefatio* all'opera di Hermann, t. I, pp. III-XVII .

Schütz, Bothe, Porson ecc. Ma le congetture di Jean Dorat (Auratus) e di Giuseppe Scaligero annotate da Ezechiel Spanheim[12] gli mancarono proprio nelle *Coefore*[13].

In ciò che segue la numerazione dei versi tra parentesi è quella dell'edizione di Hermann (1859[2]) e il nome di Hermann è dato nella forma abbreviata 'H.'. Di grande utilità mi sono stati il commento di Garvie (che citerò solo con il nome dell'autore) e l'edizione di West.

La distribuzione delle parti corali tra i personaggi.

Nelle *Coefore*, com'è noto, una parte considerevole è affidata al grande kommòs, vv. 306-478.

Prima di esaminare il lavoro di H. su questa sinfonia per soli e coro, è opportuno precisare che, tranne 4 casi in cui è segnata la paragraphos ai vv. 332, 340, 345, 355 (la paragraphos apposta ai vv. 334 e 338 sembra chiaramente un errore), in tutto il rimanente non c'è nei codici alcuna *nota personae* che orienti, cosicché la distribuzione delle battute è stata dagli studiosi dedotta dal testo stesso, talora con l'aiuto degli scoli, la cui testimonianza non è però sempre certissima[14].

Il kommòs si articola in 4 sezioni:[15]

I sez., vv. 306-422: anap. - str. 1 (*Or.*). str. 2 (*Cho.*). ant. 1 (*El.*). - anap. - str. 3 (*Or.*). ant. 2 (*Cho.*). ant. 3 (*El.*). - anap. - str. 4 (*Or.*). str. 5 (*Cho.*). ant. 4 (*El.*). - anap. - str. 6 (*Or.*). ant. 5 (*Cho.*). ant. 6 (*El.*).

II sez., vv. 423-55: str. 7 (*Cho.*).str. 8 (*El.*). str. 9 (*Or.*). ant. 9 (*Cho.*). ant. 7 (*El.*). ant. 8 (*Cho.*)

III sez., vv. 456-65: str.10 (*Or. El. Cho.*), ant. 10 (*Or. El. Cho.*)

IV sez.,vv. 466-475 : str.11 (*Cho.*). ant.11 (*Cho.*) .- anap.

L'articolazione presupposta da H.[16] differisce da quella sopra rappresentata nel fatto che egli ritiene «anapaestos quoque, qui sunt in hoc carmine, esse antistrophicos» e precisamente nella I sez. gli anapesti dei vv. 340-44 (= 336-40) e dei vv. 400-04 (= 395-99) sono da H. definiti risp. str. γ ′ e ant. γ ′; gli anapesti dei vv. 372-79 (= 367-74) sono definiti «mesodo». Inoltre c'è qualche differenza nell'attribuzione delle battute di H. rispetto a quella sopra rappresentata. Anzitutto va segnalato che nella str.1, al v. 315 (= 312) H. annota: «Ορ. praefixum in **M** Turn. Personae notam non habent G(uelferbytanus) Ald.Rob.» Ma **M** non presenta alcuna nota e l'attribuzione a Oreste si deve a Tournebus. L'errata segnalazione sembra da addebitare alla mancata

12 Cf. Haupt, *ibid.*, XVI.

13 «In Choephoris caremus schedis Spanhemii» annota Hermann II p. 507 *ad v.* 24. Ricorda Haupt, *ibid.*, XVII: «Ioannem Auratum Hermannus multis eorum qui Aeschyli tragoedias emendare studuerunt praeferre solebat». Una preferenza che gli fu rimproverata da Wilamowitz nella *Storia della Filologia*, 60. Wilamowitz gli preferiva il Tournebus.

14 Cf. K.Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos*, Stuttgart 1988, 82-83.

15 Cf. per es. il testo di West.

16 Cf. II 526.

visione autoptica del codice. Va inoltre sottolineato che H. assegna la str. 4 vv. 380-85 (= 375-80) a *El.*, l'ant. 4 vv. 394-99 (= 389-94) a *Or.*, la str. 6 vv. 405-09 (= 400-04) a *El.*, l'ant. 6 vv. 418-22 (= 413-17) a *Or.* Nell'assegnare a *El.* il v. 380 (= 375) H. segue Robortello e Tournebus, ma anche gli scoli dove è suggerita questa attribuzione.[17] Anche la str. 6 è assegnata da H. a Elettra, sebbene sia dagli scoli assegnata a Oreste; qui avranno giocato ragioni di conformità con la str. e l'antistr. 4. Nella II sez. i vv. 423-33 (= 418-28) sono da H. attribuiti interamente al Coro e così anche i vv. 444-55 (= 439-49). Da O. Müller[18] i vv. 429-33 e 444-50 sono stati attribuiti a Elettra. A Elettra assegna H., con Robortello e Tournebus[19], i vv. 439-43 (= 434-38), che O. Müller dà al Coro. Ed infine in tutto il kommòs H. attribuisce le battute del Coro a due semicori A e B.

Come si può concludere, nella distribuzione delle battute H. ha tenuto d'occhio la tradizione di studi formatasi sin dai primi editori e la definizione di Wilamowitz («spielerische Willkür») non sembrerebbe adatta almeno alla articolazione hermanniana del kommòs delle *Coefore*. Va semmai sottolineato con Garvie che se nell'attribuzione delle stanze è stata raggiunta una ragionevole certezza, questo è opera di molti studiosi[20].

Wilamowitz osserva che la struttura metrica restituita da H. non è quasi mai giustificata o che si danno sentenze invece che motivazioni. È innegabile che lo stile di H. appare spesso di tipo oracolare: «scribendum est» o simili è la formula ricorrente nelle *adnotationes*. Questo non significa naturalmente che le motivazioni non ci siano; bisogna conquistarle. Spesso poi l'analisi di H. procede tra le costrizioni del metro e quelle della lingua.

Vorrei presentare dapprima un caso che mi sembra significativo per più versi:

317 (= 314) ἂν καθεν **M** : ἀν ἔκαθεν ΣM^{S} : ἄγκαθεν H. Questa proposta fu avanzata da H. nel 1802[21]. Senonché nell'edizione H. scrive ἂν ἔκαθεν e commenta

17 Cf. *adnot. ad vv.* 373, 375. Anche Robortello e Turnebus disponevano degli scoli; cf. Haupt nella prefazione dell'ediz. hermanniana vol. I, XVI e A.M. Galistu, *Le congetture eschilee di Adrien Turnèbe. Parte prima: l'Orestea*, Lexis 17, 1999, 156. È però da precisare che Robortello e Tournebus assegnano a *El.* solo i vv. 380-81 (secondo la numerazione dell'ediz. West).

18 Allgemeine Schulzeitung 1832 (2), 859-77 (= *Kleine deutsche Schriften I*, Breslau 1847, 470-87); devo questa informazione all'apparato critico di West.

19 Annota H. *ad v.* 434: «Electrae hanc stropham dederunt Rob.Turn.». Ma anche qui occorre precisare che Robortello assegna a *El.* i vv. 439-62 e Tournebus i vv.439-78 (secondo la numerazione di West).

20 Sui meriti di H. nella restituzione della struttura del kommòs cf. Sier, *Die lyrischen Partien* 66 ss.

21 In F. Vigeri, *De praecipuis Graecae dictionis idiotismis liber*, ed. et adnott. add. G.H., Lipsiae 1802, 724.784; traggo questa informazione dall'apparato critico di West. Il valore da H. assegnato a ἄγκαθεν (= ἀνέκαθεν, cf. *Cho.* 427) non è però esente da dubbi; cf. Garvie, 128.

ad v. 314 : «Recte libri ἂν ἔκαθεν ... Falsus olim sum, quum τύχοιμ' ἄγκαθεν οὐρίσας scribendum putavi[22]. Neque enim ἄν omitti potest. Emendandus potius erat versus antistrophicus». Il verso antistrofico è il 334 (= 330), così tramandato da **M**: δίπαις τοῖς ἐπιτυμβιδίοις e corretto in δίπαις τοί σ' ἐπιτύμβιος da H. nel 1798[23]. Il verso diventava così un normale gliconeo e in questa forma lo accolgono Page e West, dopo altri .Questa correzione aveva soddisfatto H. (che, come si è detto prima, nel 1802 aveva conseguentemente corretto il verso gemello della strofe), finché non si fu accorto che il verso 317 (= 314) per ragioni linguistiche non doveva essere toccato. Poiché però questo verso, se si mantiene la lez. ἂν ἔκαθεν, è un gliconeo col I elemento lungo del coriambo risolto, H. ritiene ora di dover adeguare a questo schema il v. 334 (= 330). Da qui l'ulteriore correzione di questo verso, che appare nell'edizione hermanniana del 1859 nella forma δίπαις δέ σ' ὅδ' ἐπιτύμβιος, un gliconeo col I elemento lungo del coriambo risolto. Il disagio di H. era giustificato: un ottat. potenziale con l'omissione di ἄν non è d'uso frequente[24]. D'altra parte un *gl* col I elemento lungo del coriambo risolto sembrerebbe difficile da ammettere in Eschilo[25].

Stretto tra le esigenze dell'*usus* linguistico e di quello metrico H. rispetta quello che ritiene norma linguistica, ma ritiene doveroso rispettare anche le esigenze del metro, o almeno il principio della rigorosa responsione, e modifica ulteriormente il testo tràdito al v. 334 (= 330): una proposta che non può ricevere consenso. Oggi si è generalmente meno corrivi alle manipolazioni testuali per ragioni metriche e per ciò che riguarda in particolare il v. 317 sembra prudente seguire piuttosto la tradizione.

Nella sua edizione West scrive ἂν ἔκαθεν[26].

Ed ora alcuni esempi del condizionamento metrico.

22-25 (= 22-25). Nella forma tràdita questi versi non rispondono metricamente agli antistrofici vv. 32-35 (= 31-34). Ritocchi sono ritenuti necessari nel primo verso dell'antistrofe, dove il tràdito Φοῖβος è sembrato estraneo al senso del passo; per contro la lez. φόβος sembrerebbe giustificata dagli scolii[27]: D'Arnaud suggerì τορὸς

22 L'apparato critico di West andrebbe così ritoccato: «ἄγκαθεν olim Hermann».

23 In *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798, 80-90; traggo anche questa informazione dall'apparato critico di West. La correzione τοί σ' è di Schütz.

24 Ma almeno nelle interrogative retoriche se ne danno alcuni esempi; cf. K.-G. I, 230, 6.a. Per la tragedia vd. W.S. Barrett, *Euripides, 'Hippolytos'*, Oxford 1964, *ad v.* 1186.

25 Cf. A.M. Dale, BICS Suppl. 21.2, 1981, 15, *ad vv.* 315 ss. che definisce la «resolution in 317 very ugly and hardly possible in Aeschylus; probably something wrong with emended text of antistrophe». Su tutto ciò vd. Garvie, 128 s.

26 Cf. anche di questo studioso *Greek Metre*, Oxford 1982, 116, che cita *Cho.* 317 come unico caso eschileo di soluzioni in *cola* eolici. Ma per le soluzioni nella cosiddetta 'base eolica' vd. *Ag.* 698/716, *Eum.* 330 = 343; cf. M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995, 247 n. 56.

27 Sulla questione vd. Garvie *ad vv.* 32-36.

φόβος γὰρ, Pauw propose la traiectio ὀρθόθριξ φόβος[28]. Se si accetta questo, allora il v. 32 risponderebbe al v. 22 (*2 ia*), il v. 33 al v. 23 (*3 ia*), il v. 34 πνέων ἀωρόνυκτον ἀμβόαμα || *2ia ba* risponderebbe al v. 24, come ritoccato da Stanley: πρέπει παρῆς φοινίοις[29] ἀμυγμοῖς 2 *ia ba*. La soluzione di Stanley, accettata tra l'altro da Porson, è però rifiutata da H. che obietta: «At in hoc versu spondei tolerari nequeunt, quum primi quattuor versus systema e puris iambis factum comprehendant» e propone πρέπει παρῆσι φοίνιος διωγμὸς, al costo di una pesante manipolazione testuale.

Il rifiuto della responsione ⏑ – ⏑ – – è una linea di tendenza costante. Per es.:

Ag. 197 (= 184) τρίβῳ κατέξαινον ἄνθος Ἀργεί- ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
ων·

210 (= 197) ῥείθροις πατρῴους χέρας πέλας βω- – – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
μοῦ·

v. 210 ῥεέθροις codd. praeter Neapolit. II F 31(Tr) qui ῥείθροις πέλας βωμοῦ Blomfield : βωμοῦ πέλας codd. H. non accetta questa responsione e al v. 210 (= 197) annota: «Βωμοῦ credibile est ab interprete profectum esse. Deleto hoc vocabulo et mutato verborum ordine usitatum metrum sic restitui : πέλας πατρῴους χέρας ῥεέθροις»[30]. La responsione ⏑ – ⏑ – è eliminata alla ricerca di un «usitatum metrum». Va sottolineato che Eschilo ha una predilezione per le sillabe brevi nelle posizioni ancipiti e che un anceps lungo è solitamente ripetuto in strofe e antistrofe. Anche in questo caso la preoccupazione di H. è legittima. E tuttavia della legittimità della responsione tràdita non si può dubitare[31]. Tra l'altro con l'eliminazione di βωμοῦ si oscura la forte opposizione semantica tra la sacertà del luogo e la contaminazione delle mani paterne: l'uso improprio del βωμός sottolinea l'orrore di quel sacrificio. Né si capirebbe poi la funzione del superstite πέλας. Il sostegno rassicurante dell'*usus* metrico provoca il costo di una pesante alterazione del testo.

77 (= 68) πατρῴων δούλιον ἐς ἄγον αἶσαν **M**[32]. H. annota : «Vitium in hoc versu arguit metri insolentia» e scrive πατρῴων τάνδ' ἐσᾶγον αἶσαν: *ba ith* è, certo, un colon caro ad Eschilo, ma qui conquistato di sicuro con una riscrittura testualmente

28 La proposta, accettata anche da Porson, non piacque però a H. che propose a sua volta τορὸς δὲ φοῖτος ὀρθόθριξ.

29 φοίνισσ(α) M. La proposta di Stanley è stata adottata da Wilamowitz, *Aischylos, Orestie* II, *Das Opfer am Grabe*, Berlin 1896, e sembra esser gradita anche a Garvie *ad vv.* 24-25. West ricostruisce diversamente, eliminando con Blass Φοῖβος del v. 32.

30 Al v. 197 (= 184) annota : «Libri Ἀργείων. Scribendum est Ἄργους». Si noti che al v.195 (= 182) in responsione con il v. 208 (= 195) (si tratta di *ia cr ba*), la lezione tràdita ναῶν, cui risponde τέκνον, è da Porson e da H. corretta in νεῶν.

31 Vd. E. Fraenkel, *Aeschylus, 'Agamemnon'*, Oxford 1950, *ad v.* 210.

32 Sull'analisi di questo verso, che è il terzo colon dell'epodo della parodo, e più in generale per le difficoltà, di lingua oltre che di metro, proposte da questo epodo cf. Garvie *ad vv.* e p. 356; M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990, 234 s.

costosa: l'eliminazione di una parola semanticamente importante. Al confronto τάνδ(ε) è banalmente piatto.

152-63 (= 145-58). Di questa breve sequenza lirica, che si ritiene astrofica, H. afferma nelle *adnotationes*: «Nisi aperte haec antistrophica essent, prorsus incerta fluctuaret emendatio». Questa intuizione lo induce ad analizzare i vv. 152-58 (= 145-51) come strofe e i vv. 159-63 (= 152-58) come antistrofe, in ciascuna di esse ravvisando una sequenza docmiaca («dochmiorum numerus restituendus erat»). A questo H. arriva procedendo alle seguenti modificazioni testuali: al v. 154 (= 147) scrive ἕρμα γᾶς al posto del tràdito ἔρυμα[33] e κεδνόν· κακῶν, invece del tràdito κακῶν κεδνῶν (κεδνῶν κακῶν già Schütz); al v. 159 (= 152-53) reduplica il lamento rituale ricavandone un altro docmio; al v.161 (=156) legge τε χερὶ invece di τ' ἐν χεροῖν di **M**[34]. A prescindere dal fatto che qualcuna delle forme docmiache ipotizzate da H. (~~~~~~~) è controversa e non sembrerebbe prudente introdurla nel testo per congettura, l'eccesso di correzioni testuali parla contro la loro verosimiglianza. Ma è significativo che la *divinatio* metrica sia stata assunta come guida per la ricostruzione del testo[35].

361 (= 356) πιμπλάντων **M** : πιπλάντων Heath che H. approva, mentre rifiuta la lez. tràdita «repugnante metro»[36]. West chiude tra le *cruces* πιμπλάντων, Page tutto il passo da πιμπλάντων a βάκτρον.

386 (= 381) ἐφυμνῆσαι γένοιτό μοι πευκήεντ' **M**: ἐφυμνῆσαι γένοιτό μοί *ποτε* / πευκήεντ' H. L'inserzione di ποτε sembra dovuta al tentativo di creare una responsione con il v. 410 (= 405) πέπαλται δ' αὖτέ μοι φίλον κέαρ (*ba lec*). Ma la modifica del v. 386 (= 381) comporta un accorpamento di πευκήεντ' nel colon successivo e costringe ad una ulteriore modifica del verso antistrofico 411 (= 406): *οἰκτρὸν* τόνδε κλύουσαν οἶκτον. West segna πευκήεντ' tra le cruces[37].

33 Per ἕρμα H. rimanda a Soph. *Ant.* 841 (= 848 delle edizioni recenti).

34 Precedenti modificazioni del passo adottate anche da H.: al v. 154 (= 148) δ' Butler: τ' **M**; al v. 157 (= 150) σέβας κλύ' ὦ Bamberger: κλῦε · σεβάσω **M**; al v.163 (= 158) ξίφη pro βέλη che H. attribuisce a Pauw («recte Pauwius ... ex scholio»).

35 Sui problemi metrici ed esegetici di questa difficile sequenza vd. l'esauriente discussione di V. Citti, *Aesch., Choe. 152-163*, Eikasmós 12, 2001, 63-76. Sul docmio con primo *anceps* soluto cf. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, 269.

36 Ma sull'emendamento di Heath ed altri possibili vd. Garvie e V. Citti, *Aesch., Choe. 360ss.*, Eikasmós 11, 2000, 73-76.

37 Le difficoltà del passo sono discusse da Garvie *ad vv.* e p. 358 s.; e da Sier, *Die lyrischen Partien*, 135.

391 (= 386) πάροιθεν δὲ **M**: πάροιθε H. È un tentativo di creare responsione con l'antistrofico v. 415 (= 410), ma i vv. 415-17 (= 410-12) sono davvero troppo guasti[38], ed Hermann li definisce «desperati versus». In queste condizioni le modifiche apportate ai corrispondenti versi della strofe presentano un più alto tasso di incertezza.

405 (= 400) ποῖ ποῖ **M**: τί ποῖ H. La responsione col baccheo iniziale del v. 418 (= 413) è all'origine della proposta di H. Migliore sembra πόποι di Bamberger.

406 (= 401) φθειμένων **M** (φθι- **M**^{s}): τεθυμένων H. La congettura cura il guasto metrico, ma non dà la parola attesa, vera o verosimile[39].

Ed ora alcuni esempi di proposte, determinate da esigenze di usus linguistico, non accolte dalla critica:

105 λέγοις ἂν εἴ τι τῶνδ' ἔχοις[40] ὑπέρτερον **M**. È questo l'ultimo verso della rhesis (84-105) attribuita da **M** a Elettra. A parere di H. l'improvviso passaggio dal plurale al singolare da parte di Elettra all'indirizzo del Coro «aliquid duri habet», ed inoltre questo verso sarebbe fuori posto al termine della rhesis di Elettra, perché «orationes, qualis haec est Electrae, quum generali sententia concluduntur, ea ipsa sententia finiri solent».

È questo il punto di partenza per una serie di considerazioni che conducono ad una riscrittura dei vv. 105-09 (= 95-100) e al mutamento nell'ordine di successione tràdito. Nel testo di **H.** la rhesis di Elettra si conclude con il v. 104 (= 94). Ed ecco come riscrive H. i versi successivi:

Χο.	αἰδουμένῃ σοὶ βωμὸν ὡς τύμβον πατρὸς	106 (= 95)
	λέξω, κελεύεις γάρ, τὸν ἐκ φρενὸς λόγον.	107 (= 96)
	λόγους ἂν οἵσπερ ἡδέσω τάφον πατρὸς	108 (= 97)
	στέγοις ἄν, εἴ τι τῶνδ' ἔχεις ὑπέρτερον·	105 (= 98)
	.....	
	φθέγγου χέουσα σεμνὰ τοῖσιν εὔφροσιν.	109 (= 100)

Ma il v. 105, ultimo della rhesis di Elettra, non va rimosso dal posto che gli assegna la tradizione, né va modificato, essendo preparatorio alla successiva sticomitia, dove l'uso del singolare all'indirizzo del Coro è normale[41].

38 Sul passo cf. West, *Studies* 245.

39 Per una nuova proposta cf. Sier, *Die lyrischen Partien*, 145.

40 ἔχεις Askew.

41 Cf. M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970, 211 ss., 215; Garvie *ad v.* Per le modifiche apportate al v. 108 (= 97) H. fa riferimento ai propri studi sulla particella ἄν.

129-31 (= 121 ss.). Nel primo di questi versi H. modifica il tràdito κἀγὼ: «Manifestum est scribi debere ἀγώ, quod pertinet ad praecedentia» (*sc.* ad εὐχάς del v. 126)[42].

E così trasforma il passo:

ἀγὼ χέουσα τάσδε χέρνιβας φθιτοῖς
λέγω, καλοῦσα πατέρ', ἐποικτείροντ' ἐμὲ
φίλον τ''Ορέστην .....
.....
φίλον τ''Ορέστην πως ἀνάξομεν δόμοις.

e lo interpreta: «Iubeo patrem, mei carique Orestis misertum, (providere ut vincamus) carumque Orestem aliquo modo in domum reducamus». Forse si è indotto a questa ardita manipolazione nell'intento di interpretare ἀνάξομεν come fut. di ἀνάγω piuttosto che di ἀνάσσω, che al futuro o all'aoristo non è documentato nell'uso tragico. O forse il ruolo ministeriale di Elettra faceva escludere una sua partecipazione al potere con Oreste. H. afferma solo che lo scoliaste chiosò «inepte» ἀνάξομεν con βασιλεύσομεν[43].

190 (= 185) δὲ **M**. H. difende la lez. tràdita contro γε di Porson (in realtà di Bourdelot, come informa West), ma ritiene che prima di ἐμὴ δὲ μήτηρ sia caduto un verso come: ἡ τοῦ μὲν αἰσχυντῆρος Αἰγίσθου δάμαρ. Ma l'ipotesi di una lacuna non sembrerebbe necessaria per difendere la lez. tràdita : ἐμὴ δὲ μήτηρ è in antitesi con ἡ κτανοῦσα; cf.Garvie *ad v.* West adotta nel testo il suggerimento di Bourdelot.

199 (= 195) εἶχε **M**. εἶτα scrive H., ma la giustificazione che ne dà difficilmente può riscuotere consenso: «Inepti illi qui εἶχε pro ἐδύνατο dictum putant. Ἔχω συμπενθεῖν non potest dici nisi ab eo qui materiam habet lugendi: ubi de facultate sermo est, necessario δύνασθαι dicendum est». Resta da aggiungere che H. al v. 197 (= 193) accetta la congettura di Erfurdt ἀλλ' ἦν σαφηνῆ.

201-04 (= 197-200). Annota **H**.: «Hos quattuor versus, qui vulgo Electrae continuantur, choro tribuendos esse censui». H. non aggiunge altro; è però da credere che egli abbia assegnato questi versi al Coro, perché solitamente il Coro interviene tra una rhesis e l'altra con versi di questo tenore (cf. per es. vv. 510-13). Ma è stato

42 Al v. 129 (= 121) βροτοῖς **M**: νεκροῖς **M^{s}YP** ; v. 130 (= 122) πάτερ **M**; ἐποίκτειρον τ' **M**: ἐποικτείροντ' G(uelferbytanus).

43 Sull'esegesi del passo vd. Garvie e V. Citti, *Aesch. Cho. 129ss.*,Vichiana 4 s., 2, 2000, 125-29. La lez. di **M** è πῶς ἀνάξομεν. La congettura φῶς τ' ἄναψον ἐν di Schneidewin è accolta da Page e (deleto τ') da West.

osservato che è proprio di Eschilo che un discorso finisca con una breve preghiera di questo tipo[44].

232 (= 228) εἰς δὲ **M** : ἠδὲ Tournebus. H. rifiuta la correzione di Tournebus e segna la lacuna di un verso dopo 232 (= 228), nel quale doveva trovarsi, a suo avviso, βλέψασα o qualcosa di simile. E aggiunge: «Undecim erant Orestae versus, ut mox undecim sunt Electrae». Forse la rarità dell'uso di ἠδέ in Eschilo[45] ha spinto H. alla ricerca della simmetria numerica.

255-63 (= 252-60) H. assegna questi versi a Elettra con questa motivazione: «Hos novem versus Electrae tribui, ut Orestes novem versus habuerat». Una motivazione questa che non trova il consenso di Garvie,[46] che tuttavia trova altri più validi motivi per giudicare seducente l'attribuzione di questi versi a Elettra.

279 (= 276) δὲ νω **M**, δὲ νῶν **M**^{s} : δ' αἰνῶν H., ma vd. *contra* Garvie[47].

350 (=346) ἐπίστρεπτον αἰῶνα κτίσσας **M** : κτίσας ἐπιστρεπτὸν αἰῶ H.[48]
Di questa modificazione non è data altra spiegazione che «scribendum erat». Ma il senso di questa traiectio sembra risiedere nel proposito di adeguare metricamente questo verso all'antistrofico v. 367(= 363) : κτανόντες νιν οὕτως δαμῆναι **M**, che H. così riscrive : κτανόντες οὕτω δαμῆναι. Su ciò vedi ai vv. 367-69.

363 (= 358) Τρωίας **M**: Τρωίοις H., forse perché Eschilo suole usare Τροία; ma qui potrebbe aver giocato il condizionamento metrico. L'emendamento di H. è adottato da Sier.

367-69 (= 362-64) πάρος δ' οἱ κτανόντές
νιν οὕτως δαμῆναι
<~ -> θανατηφόρον αἶσαν **M**

πέπρωσο πάρος δ' οἱ
κτανόντες οὕτω[49] δαμῆναι
θανατηφόρον αἶσαν H.

44 Cf. Fraenkel, *Agamemnon*, III, 817; l'osservazione era già di W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, 39.
45 Cf. Garvie *ad v.* 232.
46 *Ad v.* 255, cf. inoltre *ad vv.* 232, 1042-43.
47 È citato Fraenkel, *Agamemnon*, III, 703 n. 2. Sul passo cf. anche West, *Studies*, 241 s. e V. Citti, *Considerazioni sul testo delle 'Coefore'*, Lexis 17, 1999, 109-31, 116 ss.
48 αἰῶ Ahrens.
49 οὕτω Porson.

Va tenuto presente che l'integrazione πέπρωσο nasce dall'esigenza di fornire un verbo "ex quo infinitivi pendeant" (v. 366 = 361 τεθάφθαι; v. 368 = 363 δαμῆναι). Anche gli scoli avvertono: λείπει τὸ ὤφειλες. L'infinito in un desiderio irrealizzabile al passato è rarissimo, per non dire eccezionale[50]. La riscrittura di H. risponde dunque ad un bisogno reale, ma certo serve più a segnalare che a risolvere[51].

Dal punto di vista metrico, se il v. 367 (= 362) *πέπρωσο·*·πάρος δ' οἱ corrisponde al v. 349 (= 345) τέκνων τε κελεύθοις (così è tramandato da **M**), per contro la manipolazione del v. 368 (= 363) operata da H. coinvolge anche la manipolazione del v. 350 (= 346) della strofe (vd. sopra). Ne risulta una responsione sillaba per sillaba, ma il disegno metrico appare incomprensibile ed inoltre ne viene oscurata la lacuna al v. 369 (= 364)[52]. Stavolta sono le esigenze dell'*usus* linguistico che hanno messo in moto il processo emendatorio, ma il risultato non può trovare consensi.

445 (= 439) λέγεις **M** : ἔχεις H., che annota «λέγεις hic non aptum est». Va forse ricordato che H. dà i vv. 439-43 (= 434-38) a Elettra (invece che al Coro) e i vv. 445-50 (= 439 ss.) al Coro (invece che a Elettra).

447 (= 441) πολυσίνου **M** (ex πολυσίνους), quod H. recepit: «πολυσίνου autem satis tuentur Hippocratea κακοσινώτερος, κακοσινώτατα». Quanto però a πολύσινος Garvie annota che è forma documentata non prima del II sec. d.C.

451-52 (= 445-46) συντέτραινε **M**: σοι τέτραινε H., che annota: «Scholiastes τέτραινε agnoscit, quod interpretatur διατόρει, διακόμιζε». Il suggerimento dello scoliaste sembra aver liberato H. dalla necessità di assegnare una precisa funzione sintattica al preverbio συν- (che regge il dat. βάσει). Se si dà a βάσει il valore di un dat. strumentale , il preverbio appare superfluo ed è forse questo che avrà giudicato H. Nell'esegesi di Sier il termine βάσις è assunto col significato consueto in tragedia di 'passo', 'movimento'. Per l'altro significato di βάσις come 'base', 'piedistallo' (che

50 Le grammatiche citano solo un precedente analogo in ω 376 ss. su cui vd. P. Chantraine, *Grammaire Homérique*, Paris 1963, II § 462; Garvie aggiunge, ma *dubitanter*, Soph. *OC* 540-41. Per una diversa interpretazione vd. Sier, *Die lyrischen Partien*, 125 s.

51 H. nelle *adnotationes ad vv.* 361-63 traduce così il passo da lui ricostruito: «Utinam ne tibi sub Troicis muris cum aliis bellatoribus ad Scamandri fluenta sepeliri, sed prius eis, qui te occiderunt, ita perire fatum fuisset, ut procul aliquis eorum caedem audiret, expers horum laborum». E aggiunge: «Similiter πέπρωται dictum est in Prometheo v. 513». Ma naturalmente il suggerimento πέπρωσο è inaccettabile e tale da giustificare il malumore di Wilamowitz in *Einleitung*, 245 («denn sehr vieles was da steht, hat weder Aischylos noch überhaupt ein Athener sagen können»).

52 Sul passo vd. Garvie; West, *Studies* 242 s.

non appare documentato se non in epoca successiva) sembra optare Garvie[53]. West accetta la congettura di Jacobs βάθει.

471 (= 465) δώμασιν **M** : δώμασι δ' H. Da notare che i vv. 466-70 (= 460-64) e i vv. 471-75 (= 465-69) sono da H. attribuiti a due semicori.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma già da questi si può evincere che all'origine delle proposte testuali di H. c'è una non comune conoscenza della lingua e del metro.

Un caso davvero singolare è il seguente:

225-26 (= 221-22) αὐτὸν μὲν νῦν ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμὲ // κουρὰν δ' ἰδοῦσα M.

Le informazioni di cui dispone H. nelle *adnotationes* sono : «αὐτὸν μὲν νῦν **M**. Ald.Rob. αὐτὸν μὲν οὖν Turn. et hoc fuerat etiam in **G**(uelferbytanus) sed librarius ex οὖν fecit νῦν. Deinde ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμὲ **M**. Rob.Turn. (...) Schützius αὐτόν με νῦν ὁρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ. Eo non perficitur emendatio». Dopo una lunga discussione sull'ordine di successione dei versi seguenti H. dà la sua soluzione :

αὐτόν με νῦν ὁρῶσα δυσμαθεῖς· σὺ δὲ
κουρὰν ἰδοῦσα κτλ.

H. ha scelto come Schütz, forse perché suggestionato dalla lezione νῦν di **M**; perciò non prende in considerazione né la congettura οὖν di Turnebus né la testimonianza del *Guelferbytanus* , dove si accorge (nè ha conoscenza autoptica) che il «librarius ex οὖν fecit νῦν». E del resto la lettura αὐτόν με non sarebbe impossibile, anche se così verrebbe meno l'opposizione αὐτὸν μὲν / κουρὰν δ'. H. però non è soddisfatto interamente della proposta di Schütz: è da credere per la ripetizione del pron. pers. Da qui l'ulteriore modificazione σὺ δὲ (invece della lez. tràdita ἐμέ) e al verso successivo κουρὰν ἰδοῦσα.

Passiamo ora a una serie di casi in cui H., anche se non fa proposte nuove, tuttavia difende giustamente la tradizione o dà il suo consenso a buone proposte altrui :

23 χοὰς προπομπὸς **M**. La lez. è stata variamente sollecitata: χοᾶν Casaubon, προπομποῦσ(α) Lobel; ma il costrutto di un accus. in dipendenza da un *nomen agentis* è documentato, come annota Garvie, che cita *Pers.* 980, *PV* 904, *Ag.* 1090, Soph. *Ant.* 787 ecc. Dello stesso avviso già M. Untersteiner[54]. Bisogna solo aggiungere che anche H. adotta la lezione tràdita, annotando: «Defendi potest χοάς, pendens e προπομπός», anche se reputa verosimile χοᾶν di Casaubon.

53 Cf. Sier, *Die lyrischen Partien* 169; Garvie *ad vv.* 451-52.

54 Cf. *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, a c. di L. Belloni, V. Citti, L. de Finis, Trento 1999, 403.

23 κύπτῳ **M**. Si tratta di una *vox nihili* corretta in κόπῳ (Casaubon) o κτύπῳ (D'Arnaud). Page e West adottano la prima lez., ma Page in apparato segnala il proprio imbarazzo davanti alla difficile scelta («incertum utrum κόπῳ ... an κτύπῳ ...»). Eppure qualche ragione in più indurrebbe forse a optare per κτύπῳ[55]. E κτύπῳ è la lez. che H . adotta nel testo, accettando la correzione di George D'Arnaud[56].

240 (= 237) πατέρα τε **M** : πατέρα σε Schütz che Page accetta. H. conserva la lez. tràdita e annota : «Pergendum erat καὶ μητέρα καὶ ἀδελφὴν καὶ ἀδελφόν: sed in horum commemoratione mutatur constructio». Anche West conserva la lez. tràdita, ma al v. 239 corregge δ' in σ' con Blaydes; cf. inoltre Garvie.

245 (= 242) μοι **M** : σοι Portus. L'emendamento piace a H. e potrebbe avere una sua giustificazione, se il verso è attribuito a Elettra[57]. West accetta il suggerimento di Tournebus di mettere i vv. 244-45 in bocca ad Oreste.

250 (= 247) ἐντελὴς **M** : ἐντελεῖς Pauw. H. segue **M** perché «ad γένναν refertur» (anche gli scoli del resto spiegano così), ma aggiunge «eleganter tamen Pauw ... ἐντελεῖς». Senonché dopo τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους del v. 249 (= 246) ἐντελεῖς sembrerebbe più necessario che elegante. L'errore si spiega per omofonia.

266 (= 263) ἀπαγγείλῃ **M**: ἀπαγγελεῖ Porson. H. mantiene la lez. tràdita e dell'emendamento di Porson dice «... quo non opus est »[58].

278 (= 275) μειλίγματα **M**: μηνίματα Lobeck, che H. accetta («rectissime Lobeckius»), come fa da ultimo West[59].

55 Cf. su ciò le osservazioni di V. Citti, *L'entrata del Coro nelle 'Coefore'*, Philologus 146, 2002, 199-216.

56 H. non menziona la congettura di Casaubon e sarebbe quindi possibile pensare che non la conoscesse. Ma considerato il fatto che egli menziona di Casaubon la congettura χοᾶν del medesimo verso (entrambe facevano parte dei «marginalia in exemplari Cantabr. Bibl. Univ. Adv.b.3.3, c.1600»: devo questa informazione all'apparato di West) e considerato inoltre che la congettura κόπῳ è attribuita anche ad altri autori più o meno contemporanei di Casaubon, è più verosimile che H. conoscesse tale congettura e che però non la prendesse in considerazione.

57 Ma vd. *contra* V. Di Benedetto, *Aesch. 'Choeph'. 1 ss., 243-245*, Hermes 121, 1993, 29-34.

58 L'emendamento di Porson sembra un adeguamento al precedente futuro πεύσεται. Ma per l'alternanza di modi e tempi vd. la documentazione di Garvie e di West in apparato critico. Quanto al *Canon Dawesianus* secondo cui ὅπως μή non introduce un aor. I cong., oggi non vi si crede più; cf. W.W. Goodwin, *Syntax of the Moods and Tenses of the Greek Verb*, London 1889, §§ 363, 364.

59 Sul passo cf. Garvie e Citti, Lexis 17, 1999, 116 ss.

313 (= 310) δράσαντι **M**: δράσαντα Pauw. Ma la lez. di **M** è stata riabilitata[60]. H. legge δράσαντι.

Anche questa rassegna non è e non vuole essere esaustiva, ma intende solo segnalare i meriti di H. nella difesa della tradizione o delle congetture di altri. Questo naturalmente non esclude che H. difenda talvolta una tradizione o una lezione congetturale di altri che sembrano meno persuasive, per es.:

177 (= 171) ἥ **M**: ἦ Guelferb., lezione che H. difende contro ἦν di Scholefield, ma vd. Garvie.

180 (= 174) H. corregge πατρός di **M** in πατρί con Tournebus, ma vd. Garvie.

181 (= 175) εὐδάκρυτα **M** : αὖ δακρυτά Emper che H. accetta; vd. Garvie.

Concludiamo con l'elenco delle proposte di H. favorevolmente accolte.

L'inizio del prologo, come si è detto sopra, è lacunoso. A partire da Guglielmo Canter se ne recuperano alcuni versi desumendoli dalle *Rane* o ricavandoli dagli scoli alla *Pitica* IV di Pindaro e all'*Alcesti* di Euripide[61]. A questi versi recuperati Hermann nelle *adnotationes* ne aggiunse altri due desunti ancora da *Rane* 1142-43. La proposta è stata accolta da West, che ha adottato nel testo quei versi come fr. 3[62].

54 (= 49) ἀδάμαντον **M** : ἀδάματον corr. H.

69 (= 61) βρύειν del. H.1798 et West : serv. H.1859.

121 (= 112) ἁπλῶστι **M** : ἁπλωστὶ H., che è accettato per es. da Page e West, anche se non sembrerebbe attestato. Garvie ritiene preferibile ἁπλῶς γε di Thomson.

124a (= 115) κῆρυξ μέγιστε[63] τῶν ἄνω τε καὶ κάτω è in **M** tramandato dopo il v.164, dove è però fuori posto. H. lo collocò all'inizio della rhesis di Elettra e questo è stato generalmente accettato dagli editori.

129 (= 121) βροτοῖς **M** : νεκροῖς **M**^{sγρ} : φθιτοῖς H[64].

60 Vd. Garvie e West in apparato critico.
61 Ar.*Ra.* 1126-28; 1172-73 ; schol. Pind. *Pyth.* 4. 145 ; schol. Eur. *Alc.* 768.
62 Cf. inoltre West, *Studies* 229-33.
63 μεγίστη M, corr. Portus.
64 Sulla buona probabilità di questa correzione cf. Garvie *ad v.*; Citti, Vichiana 2, 2000, 125.

208 (= 204). Dopo questo verso H. segna lacuna, perché ritiene che Elettra, avendo notato le impronte di Oreste e quelle di Pilade, avrebbe dovuto dire che le une erano simili alle sue, e le altre dissimili: «... dolendum ... quod unus pluresve versus exciderunt. Nam quum duorum vestigia cerni dicat Electra, altera Orestis, altera comitis cuiuspiam, quis dubitabit, praesertim quum etiam ad orationis integritatem aliquid desideretur, quin alterius istorum vestigia suis dissimilia, alterius similia esse dixerit?» Dopo altri anche West segna lacuna dopo il v. 208[65].

224 (= 220) τάδ' ἐγώ σε προυννέπω **M**: γάρ σ' ἐγὼ προσεννέπω (σ' ἐγὼ προσεννέπω Auratus) corr. H. e spiega «γάρ admirantis est», citando Eur. *Or.* 483. Page e West adottano la proposta di Hermann[66].

294 (= 291) δέχεσθαι **M**: δέχεσθαι δ' corr. H.

334 (= 330) ἐπιτυμβιδίοις **M**: ἐπιτύμβιος H.

360 (= 355) ἧς **M**^{s}: ἣν **M** et H.; ἔζης **M**: ἔζη corr. H. Ineccepibile la spiegazione di H.: «Secundas personas posuerunt qui haec Oresti continuata legebant», se, come sembra e come indica lo scoliaste, questi versi sono da attribuire al Coro. Il Coro infatti non si rivolge direttamente ad Agamennone, se non a partire dal v. 459.

370 (= 365) πρόσσω **M**: πρόσω corr. H.

374 (= 369) φωνεῖ· ὁ δυνᾶσαι **M** : φωνεῖς· δύνασαι corr. H. (φωνεῖς Turn.).

384 (= 379) τλήμονι **M**: τλάμονι corr. H. nelle *adnotationes* .

390 (= 385) θεῖον **M**: οἷον corr. H.[67]

392 (= 387) καρδίας **M**: κραδίας H.

418 (= 413) τύχοιμεν ἂν **M**: τύχοιμεν corr. H.

423 (= 419) ἄρειον **M**: Ἄριον corr. H.

65 Cf. inoltre West, *Studies* 239-40.

66 Per una soluzione più attenta al testo tràdito (come per es. γ' ἆρ' ἐγώ σε προυννέπω di Lowe) propende Garvie.

67 Diversamente emenda e spiega Sier, *Die lyrischen Partien* 136.

424 (= 420) ἰλεμιστρίας **M**: ἰηλεμιστρίας corr. H.

462 (= 456) ἐνδίκως **M**: ἐνδίκως "δίκας" H. Sulla probabilità di questa congettura vd. Garvie.

466 (= 460) ἰὼ **M**: ὦ H.

467 (= 461) ἄτης **M**: ἄτας corr. H.

474 (= 468) αιωμαναιρειν **M**: διώκειν ἔριν H. Qui ἔριν fu suggerito a H. dagli scoli ed è comunemente accettato; ma al διώκειν di H. si preferisce δι' ὠμὰν di Klausen.

475 (= 469) θεῶν **M**: θεῶν τῶν H., che nelle *adnotationes* rivendica questo emendamento: «Deinde meae sunt emendationes διώκειν ἔριν et θεῶν τῶν, commemoratae in Annalibus Heidelbergensibus a. MDCCCIX. vol. I. p. 287». L'emendamento appartiene dunque a H., essendo anteriore all'analogo emendamento di A. Wellauer, *Aeschyli Dramata* I-II, Lipsiae 1823-4, citato in apparato da West.

490 (= 484) δέ τ' **M**: δέ γ' H[68].

510 (= 505) ἀμόμφητονδετινατὸν **M**: ἀμεμφῆ τόνδε Canter, ἐτείνατον H.1814[69]: ἐτεινάτην Blomfield quod H. 1859 rectius putavit.

589 (= 583) βροτοῖσι **M**: βρύουσι corr. H. West; aliter Sier.

597 (= 590) τλημόνων **M**: τλαμόνων H. 1798[70] (sed H.1859 τλημόνων).

613 (= 604) δέ τιν' **M**: δ' ἐστὶν corr. H. West; aliter Sier.

641 (= 630) σοῦται **M**: οὐτᾷ corr. H.

651 (= 638) κλυτὴ **M**: κλυτὰ H.

[68] Ma vd. V. Citti, *Quattro luoghi delle 'Coefore'*, Prometheus 28, 2002, 41-51, 47.

[69] *De versibus spuriis ap. Aeschylum*, diss. Lipsiae 1814 (= *Opuscula* II, 1827, 76-86), 5 s./79; devo questa informazione all'apparato critico di West.

[70] *Observationes criticae in quosdam locos Aeschyli et Euripidis*, Lipsiae 1798, 101; traggo anche questa informazione dall'apparato critico di West.

751 (= 738) post hunc versum lacunam statuit H.1798[71], quod recepit West. E tuttavia H.1859 non segna lacuna e nelle *adnotationes* spiega: «Nihil mutandum esse videtur, neque quicquam excidisse ...Negligentior est oratio, sed magna arte facta etc.».

783 (= 770) παραιτοῦμεν ἐμοὶ **M**: παραιτουμένῃ μοι Turn.: – μένᾳ μοι H.

789-93 (= 777-80). Osserva West che la responsione tra questi versi e i vv. 826-30 (= 813-16) è stata riconosciuta da H., che ne fa risp. la str.2 e l'antistr.2.

801 (= 789) νομίζετε **M**: κομίζετε H.1798[72], quod recepit West. Ma H.1859 scrive ἐνίζετε (Seidler), perché difende la lez. tràdita ἐπιφοριώτατος dell'antistrofico v. 813 (= 800), citando Th. 3. 74.

811 (= 798) ὄμμασι **M**: ὄμμασιν ἐκ H.

816 (= 803) κρυπτὰ post χρῄζων del. H.

827 (= 814) L'espunzione di πατρὸς ἔργῳ, lezione che sarebbe nata da μέρος ἔργων del verso precedente, è una proposta di H. accettata da West.

833 (= 818) φίλοισιν **M**: φίλοις H.

854 (= 840) φρένα **M**: φρέν' ἃ<ν> H. eodem anno quo Monk et Elmsley idem scripserunt .

864 (= 850) post πολισσονόμους lac. stat. H. et West.

884 (= 872) δίκην an δίκης **M** incertum : δίκην Guelferb.: δίκης H.

901 (= 889) δ' **M**: τ' H.

930 (= 918) κάνες γ' ὃν **M**: ἔκανες τὸν vel ὃν H. 1823[73]: κάνες servato τὸν recepit West : ἔκανες ὃν H.1859. Nelle *adnotationes ad v.* 918 H. scrive: «... non

71 Ibid., 111.
72 Ibid., 115, 118.
73 *Euripidis 'Bacchae'*, rec. Godofredus Hermannus, Lipsiae 1823, XX.

potest probari Pauwii κανοῦσ' ὂν ... Recepi quod in praef. ad Eur. Bacchas p.XX proposui, ἔκανες ὂν οὐ χρῆν»[74].

952 (= 940) ἐν **M**: ἐπ' H. et West: contra Sier.

963 (= 957) δόμοις **M**: δόμοι H. et West; cf. Garvie.

967 (= 961) πᾶν **M**: ἅπαν H.

968 (= 962) καθαρμοῖς **M**: καθαρμοῖσιν H.

994 (= 996) τ' ἤτ' **M**: γ' ἤτ' sscr. **M**: γ' εἶτ' H.

995 (= 997 θίγουσαν ἄλλον **M**: θιγοῦσ' ἂν Rob.,Turn., <μ>ἄλλον H. et West; cf. Garvie.

1000 (= 980) δ' **M**: τ' H.

1069 (= 1066) τε Θυέστου del. H.

Per concludere : delle proposte di H. molte hanno avuto buon esito, moltissime no. Ma anche quelle che non potevano trovare consenso dimostrano, paradossalmente, una straordinaria conoscenza dell'*usus* eschileo, sia linguistico che metrico. E se anche, com'è nella natura delle cose, l'ulteriore approfondimento degli studi successivi sull'*usus* consente o di dissipare molte delle preoccupazioni di H., lasciando inalterato il testo tràdito, o di produrre altre soluzioni, questo non deve però farci dimenticare che spesso porre un problema può essere meritorio almeno tanto quanto risolverlo, perché se un problema non è percepito e posto, non sarà neanche risolto. Molte proposte di H., che non possono essere accolte, vanno però giudicate con rispetto per il loro valore diagnostico, anche se non terapeutico.

Wilamowitz dedicò la sua edizione eschilea del 1914 «memoriae Godofredi Hermanni». Con gli anni aveva appreso a valutare la grandezza di Hermann: «senex demum, quantum Hermannus praestiterit aestimare didici»[75]. Vorrei concludere questo

74 Nelle *Baccanti*, p. XX scrive: «... neminem hodie fore spero, qui, quod Porsonus edidit, ἔκανές γ' ὂν οὐ χρῆν, potius, quam aut ἔκανες τὸν οὐ χρῆν, aut ἔκανες ὂν οὐ χρῆν reponendum censeat».

75 *Aeschyli Tragoediae*, XXXII-XXXIII. Sembra un'onorevole ammenda del duro giudizio che Wilamowitz aveva formulato venticinque anni prima. Condivido l'opinione comunicatami daVincenzo Di Benedetto, che su quel giudizio possa aver pesato l'avversione di Wilamowitz

studio con le parole di Sebastiano Timpanaro: «... egli riuscì moltissime volte a risolvere in modo definitivo difficoltà testuali fin allora insuperate: giacché conoscere a fondo la lingua e lo stile di un autore rimane pur sempre la condizione prima ed essenziale per ristabilirne il testo»[76].

Catania — Giuseppina Basta Donzelli

contro l'eccesso di attività congetturale che aveva screditato la filologia nella seconda metà del secolo; cf. *Einleitung*, 245.

76 *La genesi*, 27 (= Padova 1981[2], 35). Sulla posizione di Timpanaro anche nei confronti di Hermann vd. ora l'importante, documentato studio di V. Di Benedetto, *La filologia di Sebastiano Timpanaro*, in *Il filologo materialista.* Studi per Sebastiano Timpanaro (a cura di R. Di Donato), Pisa 2003, 1-89.

PSEUDO-AESCHYLUS: *AGAMEMNON* 1630-73; *EUMENIDES* 24-26

The present paper has been prompted by two contributions to the Trento 2000 conference which can be found printed in Lexis 19 (2001). One was by Dr. Medda, on the attribution of lines at *Agam.* 1649-54 and such notorious problems as that of the λοχῖται who are sprung on us so unexpectedly at v. 1650. The other was by Prof. Miralles, who considered a passage so much less notorious that its oddity has passed unobserved by almost every one, but is none the less real for all that, namely «What is Dionysus doing in the prologue to the third play of the *Oresteia*?». Each of these scholars has taken the entirely responsible attitude: «This is what the text says; it is difficult, and it needs explanation. Here then is the explanation I offer», and each of them has done all that could possibly be done to surmount the problems they confronted. What I offer now is a more drastic solution: to cure, at a single stroke, many of the ills in the two passages concerned, by suggesting that what we are looking at is not the work of Aeschylus at all, and so should not be judged by the ordinary canons of Aeschylean language and technique.

* * *

Curious things happen at the end of *Agamemnon*. We know from Klytaimestra's own lips, and we see with our own eyes (1379 ff.), that it was she who dealt the fatal blows which killed the King. Now, at the end of the play, the chorus speak to Aigisthos, accusing him not of committing the murder, but of plotting it: the role of a woman (1625 ff.). So far, no problem: Klytaimestra has done the deed like a man, and Aigisthos has fulfilled the function of a woman. But now the roles are suddenly reversed. Is this simply for reasons of characterisation - to depict Aigisthos as a vainglorious coward? And do we then acquiesce in watching Klytaimestra stand by without saying a word by way of correction? Or is there another explanation?

Before we make up our minds, let us see what else catches us by surprise. We may start with 1631 f.: ἐξορίνας has no object. If νηπίοις ὑλάγμασιν were in the accusative case, we would have perfectly normal Greek. Metre rules out any such possibility. So Denniston-Page write «Sc. τὸν ἀκούοντα». That is quite a big *scilicet*. Schneidewin's idea that πάντα (1630) is the object is grammatically, but only grammatically, a much more plausible explanation. We may add two other points which we borrow from Fraenkel: 1. ἐξορίνειν is unique. 2. Even ὀρίνειν is unknown to tragedy.

An unfortunate beginning, but it gets worse, for immediately we face ἄξει in the sense, we are told, 'take into custody'. «As so often», says Fraenkel, citing *Sept.* 340, ἄλλος δ' ἄλλον ἄγει, φονεύει, τὰ δὲ πυρφορεῖ. The model is Hom. I 594, as Prof. Zimmermann's paper (pp. 191 ss.) reminds us. Were it not for that model we

might be quite perplexed, since so far as tragedy is concerned, or even Pindar for that matter, we have no parallels. Herodotus often uses ἄγω of people being led off into captivity, as in the Homer passage, but always in a context which makes the meaning plain (*ex. gr.* 3. 21. 2 ἐς δουλοσύνην ἀνθρώπους ἦγε), and often accompanied by words like λαβών, ξυλλαβών, ζωγρήσαντες... ἀφέλκοντες (6. 91. 2). The aged chorus are hardly the prizes of war. Even if they were, the way this passage is laid out is extremely peculiar. Let us pretend we have a fragment. It begins «Your voice is the opposite of Orpheus's, for *he* used to ἄγω everything by his delightful voice, but *you* with your silly yapping...» then what? We expect something like, in a more poetic form, «just alienate people», and ἐξορίνας seems to confirm that expectation. But then what we get is «will be ἄγω». It seems as though some contrast is intended between Orpheus as a sort of precursor of the pied piper of Hamelin, and the chorus as twelve of the rats. But the contrast simply does not work, even though by using ἡμερώτερος the poet has still got the idea of animals being tamed in his mind - as if the chorus had up to now been behaving as savage beasts who need to be κρατῶ. Lastly, within this confused passage we have the strange phraseology of ἀπὸ φθογγῆς χαρᾷ. It is not surprising that scholars in the past, taking the words as genuine Aeschylus, have found them hard to swallow. But if they are not by Aeschylus... ?

In 1634 f. we will accept without enthusiasm the double negative, and contain our surprise that the obvious correction to τό γ' ἔργον was apparently not made before Lobel. But consider the logic. Aigisthos threatens the chorus with disciplinary action. The chorus sneer «As if you are going to be the tyrant over the Argives». Well, who else is going to be? Sarcasm is doubtless intended, but it fails because Aigisthos certainly will be the tyrant. Aigisthos's response to the jibe is also peculiar. He has been accused of plotting Agamemnon' s murder, but of lacking the nerve to execute it. This corresponds with the facts of the play as we have seen it develop. So what reply should Aigisthos make to this taunt? That is not an easy question to answer, but the reply which he does make is a complete *non sequitur.* «Trickery was clearly a woman's role; as for me, I was a suspect enemy from long ago». Fraenkel does not face the difficulty. Denniston-Page do, and explain that δολῶσαι «does not, as the word itself would suggest, refer to the *planning*, but to the fact that the *deed* involved the use of trickery».

That comes close to saying that δολῶσαι does not mean δολῶσαι. In what way was trickery involved in the deed as opposed to the planning? The deed involved primarily the use of an axe. True, at *Cho.* 1003 the other item, the net, is called a δόλωμα, but only after it has been called a number of other things. Nor is our sentence improved by σαφῶς as its last word. If this line had been deficient in its final two syllables, and suggestions for filling the gap been invited, any modern critic

who suggested <σαφῶς> would be greeted only by embarrassed smiles. The word is tagged on at the end, and is doubly unfortunate in a context where secret, covert planning is the subject.

The gap in thought between 1637 and 1638, between feminine wiles and male reluctance to act on the one hand, and the utilisation of Agamemnon's wealth as a basis for wielding political power on the other, well merits Hermann's comment: «nimis abrupta opum Agamemnonis mentio». Fraenkel swallows Klausen's defence that as tyrant Aigisthos's prime need was for money for his minions. So it may have been, if we consider the matter as one of *Realpolitik* in ancient Argos following an assassination. But our concern is not with what the political situation might have been in the real world, but with the language actually used in the passage before us, which leaves unsaid the things that would need to be said if there is to be a smooth and natural transition from feminine plotter/executioner + suspect male enemy of the royal house to the latter's exploitation of seized financial assets. The disjunction of themes is made all the more noticeable by the «great rarity» (Denniston-Page) of the word order ἐκ τῶν δὲ τοῦδε χρημάτων for ἐκ δὲ τῶν..., and by the abnormal use of οὐ μή with an epithet, not a verb. Not that we should lay too much stress on that second objection, for μή as a possible corruption of μήν belongs to the category of the routine, and routine corruption is not proof that the passage in which it is embedded is not authentic.

It is significant that the chorus take no notice of the threat which has just been directed at them, and at 1643 f. revert to the male/female aspects of the murder. «Why didn't you kill this man here yourself» or «by yourself»? In itself this might be used as an argument that if 1643-48 prove that 1638-42 are spurious, then 1643-48 must itself be authentic. However, we may have to reckon with not one interpolator, but more than one, just as we do at the end of *Oedipus Rex.* Alternatively we may simply say that the quality of the interpolated passage is poor and ill thought out. I prefer the latter explanation because, unlike the end of *Oedipus Rex,* the style is uniform throughout - uniformly bad, that is. We will find that verdict justified if we look at the detail of what is said.

We start with 1643. «Why did you not kill this man yourself *in the cowardice of your heart?*» (So Fraenkel). But «the cowardice of your heart» answers the very question put. You could legitimately say 'You *shrank from* killing him in the cowardice of your heart', but if you are going to formulate a question with this ἀπο idiom, you should be writing not ἀπὸ ψυχῆς κακῆς but something like ἀπ' εὐτόλμου φρενός as in 1302: why did you not have *the courage* to kill him yourself?

Then in 1644 we are bound to have misgivings over Denniston-Page's defence of ἀλλὰ σὺν γυνή. «Aegisthus has claimed full credit for the deed». But he hasn't. At

1604 he called himself only the ῥαφεύς, and explicitly said that he was θυραῖος, absent, from the actual commission of the deed. It is the chorus who say at 1613 ἐκὼν κατακτανεῖν, but then instantly modify their words to «alone plotted this murder». Comparison with other adverbial occurrences of σύν listed in *LSJ* s.v. c) shows just how odd the present example is: the nuance is always «and ... as well», never «but together with». Spanheim gave us what logic requires, νιν for σύν, and Page cites this in the sparse apparatus of the Oxford text. West does not include it in his own edition, doubtless feeling the force of Denniston-Page's perfectly justified comment that the change is «in itself unlikely». This kind of *impasse,* where the text can just about be swallowed, but only with much misgiving and by a massive effort of will, meets us many times in the closing scenes of *Agamemnon,* and leaves us with the feeling that it is incompetence, rather than corruption, that is staring us in the face.

An *impasse* of a different kind, where there is no fault in logic, and *may* be none in linguistic usage, immediately follows. How are we to construe v. 1645, χώρας μίασμα καὶ θεῶν ἐγχωρίων? The *impasse* this time takes the form of forcing us to choose between elegant style and normal grammar. If v. 1645 is in straight apposition to γυνή, all runs smoothly. There is no difficulty in having a person described as a μίασμα: cf. Soph. *OT* 97, 241. But it does mean that the description is given in hindsight, for it is too vigorous to be a mere condemnation of Klytaimestra's previous adulterous conduct. She is only a μίασμα after she has done the murder. So although linguistically unproblematic, in sense this interpretation is inferior to the one preferred by Fraenkel, taking v. 1645 as being in apposition to the whole sentence; which boils down to saying that the act ἔκτεινε is what constitutes the μίασμα χώρας. Stylistically this is the more elegant way of taking the sentence. The snag is, as Fraenkel himself sees, having the appositional phrase 1645 in front of the verb to which it stands in apposition is highly abnormal.

That was a problem which the scholarly mind may solve by spinning a coin. The same cannot be said of 1646-48. We begin with ἆρα. This either introduces a question (Fraenkel) or a statement (Denniston-Page). In support of the latter we are referred to *Cho.* 435, ἀτίμωσιν ἆρα τείσει. But there ἆρα meets Denniston's criterion (*Greek Particles*, 45) of «marking realization of the truth, or drawing a conclusion». There, in *Cho.* 435, we have «The whole tale you have told is one of dishonour; well then, she shall pay for that dishonouring». There is no such inferential tone here in *Agamemnon.* ἆρα must introduce a question, as West prints it. For the question to work I would take που as 'perhaps' not as 'somewhere', notwithstanding the suitability of 'somewhere' as a precursor to δεῦρο. «Is Orestes perhaps alive ... » is a question to unsettle the would-be tyrant. However, all that is by the way, and does not impinge on the question of authenticity.

What does impinge is the clause ὅπως... γένηται in 1647 f., on which there is no note in the current editions. There should be, for it is a *final* clause, whereas what we need is a consecutive clause. «Does Orestes perhaps enjoy the light of the sun (=is he still alive) *in order* that he may with luck come back and kill this pair?» is inept. «Is Orestes perhaps alive, *and so* may come back and kill this pair?» is much more the sense required. The author must have meant to say this, but he has not in fact said it.

In 1648 we must look askance at the third person «this pair here» for the more obvious second person «the pair of you». Commentators do the only thing possible, and allege that the words are not spoken directly to Aigisthos, but are an aside to be heard only by the audience. Well, which words? From 'Orestes' (1646) onwards, says Fraenkel. But can we think of any place in Greek tragedy where the first two syllables of an iambic line are addressed to some particular person, and the rest to an audience (or to themselves, which amounts to the same thing), while the previous addressee is struck by a sudden and convenient deafness? The lines are in any case much more effective as a threat than as abstract musing, and it is indeed as a threat that Aigisthos, not deaf after all, it appears, seems to take them in 1649, ἀλλ' ἐπεὶ δοκεῖς τάδ' ἔρδειν καὶ λέγειν, γνώσῃ τάχα.

But with 1649 we move into even murkier waters. First there is τάδ' ἔρδειν, 'to do this'. To do what? The chorus are doing nothing. Then γνώσῃ τάχα. What is the object of γνώσῃ? It does not need one, say the commentators, and we are referred to Eur. *Her.* 65, *Suppl.* 580, and Theocritus 22. 63 and 26.19. The first runs: «You won't take me or these people away by force». γνώσῃ σύ – «you are evidently not much of a prophet». The second: «What kind of a warrior can come from a dragon?» Answer: «You 'll find out the hard way» - γνώσῃ σὺ πάσχων. In both cases what is to be supplied with γνώσῃ is immediately obvious from the context. The Theocritus examples are no different. Now there may be a lacuna in our texts at 1658 f., as West supposes, and if we wanted to make 1649 f. conform to what we apprehend to be good style and grammar, we could easily imagine one here too, as some scholars have done in the past (Fraenkel, 780 n. 3). The omission of a line beginning with εἰ, preceding two other lines beginning with εἶα, is certainly a possibility. But on the face of it we must add γνώσῃ to our list of things which are not totally unintelligible, but which fail to speak to us in impeccable Greek.

In 1650 εἶα δή is unique (except for its immediate repetition) in tragedy. It is with such slips that interpolators give themselves away; compare the injudicious δηλαδή at *OT* 1501. In the same line the question of who the λοχῖται may be is one to which Dr. Medda has addressed himself. He has rightly expressed dissatisfaction with every theory so far advanced on who these worthies may be, and urges us to believe that they are an hitherto invisible force on whom Aigisthos may call. Doubtless in real life such a man would have his own bodyguard, but even in *Choephoroe* and

Sophocles *Electra* (v. 36) they are only a notional body of men, not actual persons on stage. And one must wonder why Aigisthos, of all people, should address his followers in so genial a fashion as to call them φίλοι. To be set against these we have the equally hitherto invisible force of honest burghers on whom the chorus can call at this moment of crisis, persons who are comprehensively addressed as πᾶς τις. It is a pity that they were unavailable at the time of the king's murder when the chorus ineffectually wring their hands at 1346-71. The question of who the λοχῖται and who the πᾶς τις people may be is bound up with the attribution of lines; and on that topic I have nothing to contribute beyond an expression of surprise that it has apparently not yet been suggested (but surely it must have been, by some one, somewhere) that 1650 and 1651 are alternative versions of the same line, like those that we find several times, particularly in the early part, in Sophocles *Trachiniae*.

Springing two shadowy bands of men on us at the very end of the play is as implausible as the old idea that the old men of the chorus suddenly start waving swords about. As Dr. Medda has pointed out, they were on their own admission physically pretty feeble ten years before. Implausible, that is, if we continue with the tacit assumption that these are lines written by Aeschylus. Tragic convention seems to be flouted. But is there anything in the actual words which points to non-Aeschylean authorship? Dr. Medda has acutely observed something odd in 1651: πᾶς τις is never found with imperatives or hortatory utterances. It belongs rather to γνῶμαι. From the whole of Greek tragedy Dr. Medda has only been able to find three contrary instances. One is from a spurious play *(Rhesus* 687); another is from a play which is very heavily interpolated, and from a section labelled by Dr. Diggle as certainly not by Euripides *(IA* 1598 f.); and the third, in a modified form, πᾶς ὅστις at Soph. *Ai.* 1413 f., comes in a part of the play which for a multiplicity of reasons has been condemned as spurious, and is printed as such in the Teubner edition. If you believe that a line is to be judged by the company it keeps, you will not struggle to retain 1651 as the work of Aeschylus.

πρόκωπος (1652) is doubtless corrupt, but in any case has no bearing on the question of authenticity. The next line, however, seems once again to face us with the problem that the sense intended is clear enough, even if we do not know for sure who is speaking to whom; the scope for emendation is very limited; but the line fails to match up to our expectations of Aeschylean Greek. At the end of a long note Fraenkel says that the literal sense cannot be other than «You say you have been killed». Denniston-Page agree, resorting to the ignominious solution of writing γε for σε: «We accept the omen when you say θανεῖν». (That proposal was made by a pair of unlikely bedfellows, Edgar Lobel and Archibald Campbell). Blaydes had a solution worth considering: θανεῖσθαι meets the objection of tense, eliminates the unwelcome σε, and presupposes the phonetic confusion of αι and ε, just as in Dorat's

αἱρούμεθα for ἐρούμεθα in the same line. Though Dorat must be right, where does his correction actually get us? τὴν τύχην δ' αἱρούμεθα is justly called «this obscure phrase» by Denniston-Page, who in essence, if not in fact, translate as «we choose this hazard» (sc. of any sword-play to come), though the sense we probably expected to find was a restatement of the first half of the line, something like «We seize upon this omen which a happy chance has offered us». Unfortunately Fraenkel's appeal to v. 685 is of no real help - γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων - because there the thought that Helen is the right name for her, and the one who gave her that name hit the mark, is plainly not far from the surface. None the less one may suspect that the sense which we have said we probably expected to find was indeed the sense which the interpolator thought he had expressed.

We may make the same diagnosis of a mismatch between intention and execution in 1655. Many have itched to detach πολλά from ἀλλὰ καὶ τάδ' ἐξαμῆσαι and to link it instead with δύστηνον θέρος, as if it were much like σφόδρα. But such a use is unknown. However, the alternative, «Even these are many to reap, a harvest of misfortune» (Fraenkel), involves a predicative use of πολλά which is equally unparalleled, and seems especially objectionable coming as the last word in its phrase. Predicates like to come early.

Now 1656. Denniston's words (*Greek Particles*, 155) are that δέ... γε is «weakly adversative, or purely continuative. There are a few apparent examples in tragedy, almost all of them suspicious». (We are ignoring, for obvious reasons, the other section on the use of δέ... γε as strongly adversative) . Suspicious indeed, for example, is Soph. *Ai.* 1409, which is found in the same section, teeming with anomalies, as the πᾶς ὅστις discussed above. *Electra* 548 looks sound: φαίη δ' ἂν ἡ θανοῦσά γ', εἰ φωνὴν λάβοι. But when Denniston translates as «Aye, and the dead maid would say so» he is needlessly trying to account for a δέ... γε which is more apparent than real. The γε there stands on its own merits: It is not just I who say this: *the dead girl* would too, if she could talk. Not adversative, and not continuative, but just an ordinary δέ with a γε underlining the one word θανοῦσα.

As for μηδὲν αἱματῶμεθα, Dorat' s change to μηκέθ' is a real help for those who wish to restore some sanity to the proceedings. Fraenkel rejects it because it involves Klytaimestra making a direct reference to the murder of Agamemnon. But any one hearing Klytaimestra say «Let us not have any bloodshed» might instantly and reasonably retort: «Klytaimestra dear, there are two dead bodies in the house, and you are responsible for both of them. Do you not think you have left it a little late?» Defenders of Aeschylean authorship should accept this emendation, and because it is so easily made we cannot fairly insist on keeping μηδέν and then using the word as further proof of sub-standard writing.

1657 αἰδοῖοι γέροντες, the respectable old men, is an emendation «so neat palaeographically that we may be tempted to overlook its deficiency in sense: it is in the highest degree improbable that Clytaemnestra should address her enemies by this exceptionally respectful term» (Denniston-Page). That deficiency in sense is not the only one in this line. There are the «fated homes», the δόμους πεπρωμένους. One has every sympathy with West's desire to follow Madvig in giving us πεπρωμένοις / πρὶν παθεῖν εἴξαντες, but there is no evidence that the plural perfect participle passive is ever so used. We know of ἡ πεπρωμένη and τὸ πεπρωμένον and 'fated wars', but πεπρωμένα as equivalent to ἀνάγκη is something else again.

As we move ever closer to the end of the play we find the text becoming more and more corrupt, and that in turn deprives us of even *prima facie* evidence for determining authenticity or its reverse. But there are still two other places which meet our criterion of being a) not obviously corrupt, and b) unsatisfactory. The first is 1668 f.. The author of these lines has failed to bring out the contrast - if indeed he intended one - between ἐλπίδας σιτουμένους and πιαίνου. A σὺ δέ or equivalent would have been welcome in 1669, and at the start of that line πρᾶσσε, which seems an unduly vigorous precursor to 'grow fat', is not all that well defended by the citation of four passages from Greek literature, one of which has ἔρδω, two others δράω, and the fourth is not a parallel anyway because there πρᾶσσε has an object.

We may pass over 1670 ἄποινα τῆσδε μωρίας χάριν, for it can hardly be called offensive, though it remains true that normal usage would have dispensed with the χάριν - and indeed some editors do eliminate it in favour of a replacement; and come instead to 1672. προτιμῶ should take the accusative, as it does at *Eum.* 640, 739. Fraenkel tries to refute this by saying that a negatived προτιμῶ with the genitive is a peculiarly Attic construction. What he means is that Aristophanes *Plut.* 993 and Eur. *Alc.* 761 have οὐδὲν προτιμᾶν with a genitive, where the οὐδέν plainly makes a difference. The further citation of Thucyd. 8.64.5 is unconvincing, since if the sparse apparatus to the Oxford text is to be trusted, all manuscripts but one do in fact there offer the accusative.

Let us summarise the position. No one can deny that the end of *Agamemnon* suffers from serious corruption. But it also suffers from something else: a plethora of expressions which are not demonstrably corrupt, which offer translatable Greek of a kind, but which in some cases offend against normal Aeschylean practice, and which time after time leave us with a feeling of disappointment amounting to incredulity. On p. 789 in volume III of his commentary, Fraenkel has a footnote which quotes the following from Arthur Platt on v. 1653: «It does not altogether please me, but I see nothing better to be done. Had I been writing the line myself I would have said δεχομένοις θανεῖν ἔλεξας». Fraenkel comments: «This confession suggests wonderful possibilities of a verse-composition match of English schools against

Aeschylus of Athens, and is at the same time so delightful in its self-mockery that I cannot forbear to quote it». The ponderous Fraenkel is anxious not be accused of a lack of humour. But in a way Platt has put his finger on what is characteristic of the shortcomings of the end of *Agamemnon*. If the portion of the play which we have been reviewing were submitted as an entry for the Porson prize at Cambridge University, kindly examiners might take the candidate to one side and tactfully explain why they were unable even to award him an honourable mention.

If we ask ourselves whether we can think of anywhere else in the texts of Greek tragedy where we are assailed by misgivings of an exactly similar kind, the answer is yes, we can. The end of *Oedipus Rex* is the culprit, which like the end of *Agamemnon* begins to go off the rails in its iambics, but only reaches the full flower of its incompetence in its trochaic tetrameters. Fraenkel in his note on 1649 ff. had observed: «In all that remains to us of Greek drama the only parallel to be found - and it is a very close one - is in the final scene of the *Oedipus Rex*». When Fraenkel wrote those words, questions of authenticity were not in his mind. But in view of what he has said, if the end of *Oedipus Rex* is spurious, it must cast a shadow over the end of *Agamemnon* also. That the end of the Sophoclean play really is spurious is something long suspected, and I believe myself to have contributed to the proof of this in the article I published in RhM n.f. 144, 2001. But there is one important difference. At the end of *Oedipus Rex* we can discern a perfectly clear motive for the alterations, and that motive is to make the play end in a way that will be compatible with the presuppositions of the later *Oedipus at Colonus*, a necessary step if the two plays, with or without *Antigone* as a third, were ever to be staged together. For the doctoring of the end of *Agamemnon* one cannot so easily divine the motive, and I leave to the pleasing speculations of others how Aeschylus really intended his play to end.

* * *

There are a number of things which I find puzzling about the prologue to *Eumenides*, among them the enumeration of various deities after an apparently concluding formula in v. 20 τούτους ἐν εὐχαῖς φροιμιάζομαι θεούς after which Pallas is assigned the place of honour which the first two lines had assigned to Gaia (πρεσβεύω / πρεσβεύεται); the ἔπειτα in v. 29 is wasted on me; I cannot think of any reason why the prophetess should ask the divinities to grant her a *far better* entrance than she has ever had before; and I am taken aback by the unique form ἴτων in v. 32. My concerns have been felt by others before me, and if one consults Wecklein's *Appendix* one finds most notably Hermann, Hartung, and Weil proposing various lacunae and transpositions. All I want to do at present, however, is to concentrate on vv. 24-26 as they stand, regardless of whether they are in the right place

and whether or not they ought to have a lacuna marked before or after them. The old cry of οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον does not apply here, but rather its reverse: what is Dionysus doing in a play in which the principal deities are Athena and Apollo from the upper world, and the Furies from the world below?

Professor Miralles has given us the literary answer: as well as the enlightened, orderly world of Apollo, there is a darker world, from which the Furies come. Dionysus belongs to a less orderly world than Apollo, and he once led Bacchants who killed Pentheus just as the Furies would like to kill Orestes. This may very well be what the author of the lines intended us to infer, though he has left us with a considerable gulf for our imaginations to leap over. However, I concede at once that Professor Miralles is right to see the problem, and I doubt if any one could have given a more perceptive answer *provided we are sure that Aeschylus actually wrote the lines*.

Let us, as we did with Agamemnon, put the lines under the microscope. I list possible objections:

1) οὐδ' ἀμνημονῶ is ill-placed if it is intended to mean «and I do not forget to mention Bromios in my list of divinities». Where it stands it gives the force of «Bromios is the god of the place, and I am not forgetful, ever since he commanded the Bacchants». Weir Smyth's translation «Him I forget not» takes advantage of a useful ambiguity in the English language, whereby 'forget' can mean 'forget to mention'.The Budé translation «Je me garde de l'oublier» is even more explicit, but I see nothing in the lexicon to encourage us to believe that this is a permissible use of ἀμνημονῶ.

2) Bromios as a synonym of Dionysus is not to be found elsewhere in Aeschylus or Sophocles, and in the only ante-Aeschylus occurrence, namely Pindar fr. 75.10 τὸν κισσοδαῆ θεόν, τὸν βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν, the poet is still clearly using the word adjectivally.

3) ἐστρατήγησεν θεός is peculiar in more ways than one. It can only mean «the god commanded the Bacchants». The use of 'the god', where the god is the same as Bromios just mentioned, is anomalous. 'A god indeed' is how Weir Smyth tries to cope with the anomaly, but there is no 'indeed' in the Greek. «Sa divinité» is the Budé version, where the translator has again perceived the oddity of θεός, and copes with it by applying to the problem a mind accustomed to such periphrases of modern times as 'Her Majesty' when one means 'The Queen'. Then the verb itself needs scrutiny. It can only mean 'commanded'. It cannot mean what we would expect to see, 'marched against'. Again Weir Smyth elegantly slides around the problem with «headed the Bacchic host», while the Budé courageously mistranslates as «conduisait au combat». We may note in passing that the verb is the same as the one which appears in line 1 of

Sophocles *Electra*, ὦ τοῦ στρατηγήσαντος ἐν Τροίᾳ ποτέ, a line which most scholars now regard as spurious.

4) λαγῶ δίκην looks like a misuse of the δίκην = 'like' idiom. Everywhere else such employment of δίκην relates to the action of the person who is the subject of the verb, which would give us the nonsensical «after devising, as a hare might devise it, death for Pentheus». There is only one conceivable exception to the rule, and that is *Agam.* 919-20, μηδὲ βαρβάρου φωτὸς δίκην / χαμαιπετὲς βόαμα προσχάνης ἐμοί. The crucial point there is that the contemptuous language of v. 920 describes the behaviour to be expected of a servile Oriental, not the behaviour that might be adopted by a freeborn Greek *towards* an Oriental. Like the sentence which follows, it tells Clytaimestra what she should not be doing.

5) The aorist participle καταρράψας is unexpected. One does not expect 'having plotted' but 'to bring about' i.e. a future participle, or at least a present, 'encompassing', to follow the 'commanded' verb.

6) v. 26 has no caesura. We know that this is not impossible, but interestingly it was the only objection actually mentioned by Paley when he expressed his faint suspicion of the line and his even fainter suspicion of the two lines preceding it. «This verse, if not the two preceding, may possibly be an interpolation».

I would express myself rather more emphatically.

Cambridge R. Dawe

SULLA TRADIZIONE INDIRETTA E LA COMPOSIZIONE DEI VERSI 592-94 DEI *SETTE A TEBE* DI ESCHILO

Plutarco in due passi (*reg. et imp. apopth.* 131b e *Arist.* 3.5) spiega che, un giorno che ad Atene venivano recitati, in una occasione non precisata[1], i vv. 592-94 dei *Sette* (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει, / βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος, / ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουλεύματα), il cui soggetto è nella scena Anfiarao, in teatro «tutti si volsero verso Aristide». Nel primo testo scrive ἄριστος, come recita unanime la tradizione diretta del v. 592; nel secondo, invece, scrive δίκαιος, e ripete «tutti si volsero verso Aristide»[2], aggiungendo «perché questa virtù gli si addiceva particolarmente» (ὡς ἐκείνῳ μάλιστα τῆς ἀρετῆς προσηκούσης). È chiaro dunque che in questo secondo testo la virtù in questione che rende giusto Aristide, è la giustizia. Platone nella *Repubblica* (361b), citando il v. 592, scrive κατ' Αἰσχύλον οὐ δοκεῖν ἀλλ' εἶναι ἀγαθὸν ἐθέλοντα, ma sia la ricorrenza nel contesto immediato dell'aggettivo δίκαιος sia il contesto più in generale - Glaucone contrappone la vita dell'uomo giusto a quella dell'ingiusto per concludere che l'ultima è preferibile, e per formulare questo si serve (362 a-b) dei versi 593-94 rovesciandone il senso - indicano che Platone pensava a δίκαιος.

L'argomento, risalente a Wilamowitz e spesso ripetuto[3], che proprio dalla citazione e dall'uso platonico di questi versi derivano sia δίκαιος nella tradizione indiretta del testo di Eschilo sia l'aneddoto del pubblico che, sentendoli, pensò spontaneamente ad Aristide, conosciuto come uomo giusto, risulta non verificabile e sembra invertire l'interpretazione innanzitutto più logica, nel senso che una testimonianza così prossima ed esplicita come quella di Platone si sarebbe potuta prendere piuttosto come prova dell'antichità e genuinità della lezione δίκαιος.

Andrebbe nello stesso senso la testimonianza rappresentata dal v. 8 del fr. 97 K.-A. di Filemone, che non appare nell'apparato di West ma è stato generalmente riconosciuto come citazione del v. 592 dei *Sette*, almeno dall'edizione di G. Hermann[4]. Di fatto, i vv. 7-8 del comico si riferiscono probabilmente ad Eschilo (ἀλλ' ὅστις

1 Ma che, se Aristide vi assisteva, dovrebbe essere la prima, dell'anno 467, e nessuna delle riprese posteriori, alcune delle quali potremmo collocare cronologicamente se accettassimo il criterio di Radt (T 1), secondo cui le allusioni in Aristofane a tragedie di Eschilo costituiscono testimonianze della rappresentazione di queste tragedie ad Atene, a pochi anni di distanza.

2 Πάντες ἀπέβλεψαν εἰς Ἀριστίδην, e non πάντες εἰς Ἀριστίδην ἀπέβλεψαν, come invece si legge nel primo passo. Sulle citazioni eschilee in Plutarco, L. Di Gregorio, *Plutarco e la tragedia greca*, Prometheus 2, 1976, 151 ss.; Id., *Lettura diretta e utilizzazione di fonti intermedie nelle citazioni plutarchee dei tre grandi tragici*: I, Aevum 53, 1979, 11 ss.; II, ibid. 54, 1980, 46 ss.; V. Citti, *La biblioteca di Plutarco*, in Atti del IX Convegno dell'*IPS* (Pavia 13-15 giugno 2002), Napoli 135-46.

3 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, I, Berlin 1893, 160.

4 G. Hermann, *Aeschyli tragoediae*, II, Berlin 1852, 316.

ἄδολον γνησίαν τ' ἔχων φύσιν / εἶναι δίκαιος κοὐ δοκεῖν εἶναι θέλει), perché il v. 7 potrebbe interpretare riassuntivamente proprio i vv. 593-94 dei *Sette*. Sia il v. 7 sia il contesto dell'intero frammento (vi si discute chi è giusto e chi no) confermano δίκαιος nel testo della tragedia.

Non occorre dubitare che in Eschilo il contesto generale sia la guerra, sempre presente in questo dramma considerato fin dall'antichità 'pieno di Ares'. Forse questo ha portato alcuni filologi, come Hutchinson[5], a ritenere che qui ἄριστος si riferisca all'eccellenza in guerra, alle virtù belliche di Anfiarao. Orbene, se ci si avvicina al testo, nel contesto immediato, quest'opinione è più difficilmente sostenibile. Il confronto con il v. 569, dove troviamo Anfiarao definito ἀλκὴν ἄριστον μάντιν, non dovrebbe farci propendere in favore di ἄριστος nel senso di coraggioso perché questo sintagma piuttosto conferma che l'eccellenza dell'indovino, che è stato appena detto «uomo dal molto senno» (ἄνδρα σωφρονέστατον) al v. 568, ha bisogno della specificazione dell'accusativo di relazione ἀλκήν perché ἄριστος possa essere riferito al suo coraggio, forza e ardire in combattimento, cosa che non sembra confermare la citata opinione di alcuni filologi secondo cui al v. 592 ἄριστος debba essere riferito in modo specifico al valore bellico.

Hutchinson afferma ancora che «δίκαιος is not relevant to the context»: tale affermazione a me sembra semplicemente erronea, ma lo porta a sostenere, per di più, che la nozione di giustizia è stata introdotta da Platone nel testo di Eschilo. La verità, però, è che non è necessario uscire dal contesto immediato di Eschilo per trovarvi la giustizia.

Certamente non possiamo sapere se, quando questi versi furono recitati nel corso di una rappresentazione dei *Sette*, gli Ateniesi pensarono ad Aristide e diressero lo sguardo verso di lui, così come afferma per due volte Plutarco. Ora è chiaro che Platone li ricordava come pertinenti in un contesto in cui il tema è la giustizia e, dunque, li associava a δίκαιος del v. 592, e possiamo essere certi anche per Filemone. Ma, inoltre, per ciò che riguarda Eschilo, Eteocle, nella sua risposta al messaggero, si riferisce ad Anfiarao come divkaioç (vv. 598, 605 e 610; cf. inoltre ἐνδίκως al v. 607) e generalmente, nella scena dei discorsi paralleli[6], risponde riprendendo l'informazione che gli ha fornito il messaggero e sovente anche i termini esatti di ciò che gli ha detto. Di conseguenza, non si può sostenere che δίκαιος non sia rilevante nel contesto, se non prescindendo dall'evidenza. Eteocle risponde parlando di Anfiarao in quanto uomo giusto e cercando di rendere chiaro che è un peccato che si sia alleato con gente empia (vv. 597 ss.), un uomo come lui, la cui presentazione il messaggero ha concluso dicendo che riverisce gli dei (v. 596). Così anche il contesto, come la testimonianza di

5 G.O. Hutchinson, *Aeschylus. Seven against Thebes*, Oxford 1985, 137.

6 Fr. Ritschl, *Der parallelismus der Seben Redenpaare in der Sieben gegen Theben des Aischylos*, Jahrb. Class. Phil. 77, 1858, 761 ss. (= *Kleine Schriften*, I, Leipzig 1866, 300 ss.).

Platone e quella di Filemone, inviterebbe a leggere δίκαιος, piuttosto che l'universalmente tràdito ἄριστος, al v. 592. D'altro canto, non è il coraggio ciò che caratterizza in special modo Anfiarao nei *Sette*, bensì la prudenza, il senno: egli è presentato come σοφόν al v. 382, di fronte alla follia rabbiosa di Tideo, e su questa qualità insiste il messaggero nel primo dei versi che gli dedica (568). Egli si contrappone quindi a Tideo e a Polinice nelle sue prerogative di uomo assennato e giusto che nega giustizia all'attacco di Polinice, perché questi vuole estinguere il getto della fonte materna - vale a dire, distruggere Dirce, frequente metonimia di Tebe (v. 584). Nello sviluppo della scena dei discorsi paralleli il fatto che Anfiarao, un uomo giusto dentro l'esercito ingiusto, neghi la giustizia dell'attacco alla città e si opponga a Polinice, è particolarmente significativo se pensiamo che quest'ultimo porta sul suo scudo Dike (vv. 642-46). La rappresentazione di Anfiarao come uomo giusto è un elemento fondamentale per la risposta di Eteocle, come dimostra la sua già segnalata insistenza. E, nello sviluppo della scena, permette ad Eteocle di prevenire la pretesa di Polinice di godere della guida della giustizia nel suo attacco a Tebe.

Ad ogni modo, sia la testimonianza di Platone sia alcune altre illustrano il fatto che un uomo buono, in senso generale, è colui che fa fruttare nel suo pensiero gli utili, nobili propositi che vi sono seminati come in un solco profondo[7]. In questo senso può essere pertinente la considerazione che per buona parte delle testimonianze la cosa importante non è che cosa si diceva di Anfiarao nei *Sette*, bensì la contrapposizione fra essere e sembrare per ciò che concerne la valutazione morale di un uomo. Ed è chiaro che una valutazione positiva, come in questo il caso, può essere espressa con molti aggettivi o anche concisamente. Di fatto, il ricorso a molti aggettivi per significare la virtù di Anfiarao era già stato adottato da Eteocle ai vv. 610 s., mentre il messaggero aveva usato piuttosto la concisione nel raccomandare che era necessario trovare uomini 'saggi e buoni' perché si potessero scontrare con lui (Anfiarao) con garanzie di successo (v. 595): è chiaro che dicendo così riassumeva concisamente con i due aggettivi (σοφούς τε κἀγαθούς), impiegati per definire gli eventuali antagonisti dell'indovino, le qualità di questo.

Ritroviamo questi due procedimenti nella tradizione indiretta. Il primo può essere illustrato ancora dal passo di Plut. *de cap. ex inim. util.* 88b, dove, se è ben certo che cita propriamente solo i vv. 593-94, come indica l'apparato di West, si riferisce al soggetto di καρπούμενον come un ἄνδρα δίκαιον - che potrebbe far supporre che aveva presente δίκαιος in Eschilo - ἀρτίφρονα χρηστόν, ἐν λόγοις εὐδόκιμον, ἐν πράξεσιν καθαρόν, ἐν διαίτῃ κόσμιον, parole che sembrano un chiarimento delle qualità più significative di un uomo καλὸς κἀγαθός, se ci si vuole esprimere più sinteticamente, con i termini adoperati poco prima dallo stesso

7 Cf. *schol.* 593-594a (βαθεῖαν ἄλοκα, ed. G. Morocho, *Scholia in Aeschyli Septem adversus Thebas*, León 1989, 141), che cita Platone ed espone la metafora vegetale dei versi qui studiati.

Plutarco. Questi illustrerebbe così anche il secondo procedimento, parimenti esemplificato dalla testimonianza di Libanio (*Epist.* 361.4), il quale riassume con l'aggettivo σπουδαῖος la virtù di un uomo buono.

D'altra parte, questa testimonianza prova anche il fatto che la cosa importante per lui è la contrapposizione fra essere e sembrare: egli dice, in effetti, che l'uomo di cui parla «vuole, d'accordo con quello che diceva Eschilo, essere più che non sembrare», ed è perciò che la vera saggezza risiede nella gravità e nella dignità di ciò che dice il saggio, non nel suo aspetto - nel fatto che porti barba o nell'abito che veste. Ugualmente Stobeo (2.15.3) cita i tre versi di Eschilo in questione come illustrazione «del sembrare e dell'essere, e del fatto che non bisogna giudicare l'uomo per ciò che dice, ma per quel che fa, giacché, se si lasciano i fatti a parte, ciò che si dice, tutto è magnifico». Vale a dire, dunque, che da un altro punto di vista la cosa importante in questi autori che si servono di questi versi continua a essere l'opposizione fra l'apparenza e la realtà, fra ciò che sono soltanto parole e i fatti - fra sembrare ed essere. Sempre a favore dell'essere, perché sembrare può escludere la saggezza o la bontà o la giustizia, come già aveva avvertito anche Eschilo[8].

Al contrario, il v. 592, che citato da solo o con i due seguenti può sembrare piuttosto assai generico, dice di fatto che quello che si trova sugli scudi è apparenza, ciò che sembra, mentre ciò che vale è colui che realmente porta lo scudo. Per questo quello di Anfiarao non ha insegna (v. 591), perché lui, che è uomo saggio sa bene che la giustizia o l'eccellenza nella virtù (compresa la giustizia) non risiedono nell'apparenza, in quello che sembra, bensì in ciò che ognuno è. Per questo (v. 592: γάρ) non vuol sembrare giusto, bensì esserlo: prova non è qualcosa dipinto sul suo scudo, ma la sua opposizione a Tideo, il superbo che ha consigliato male Adrasto, e a Polinice, che porta scritto nel suo nome ciò che davvero è (vv. 570 ss.). Quanto ai vv. 593-94, questi dicono appunto che se Anfiarao è una persona prudente, che ha pensieri utili e assennati, lo è perché trae profitto da quello che è stato seminato nella sua mente, come colui che raccoglie il frutto che germina da un solco profondo.

Eustazio nel suo commento all'*Iliade* cita tre volte il v. 594, per dimostrare che la metafora contenuta nei vv. 593-94 si riferisce alla prudenza, al senno, e non al valore, alla forza in guerra. In una delle citazioni (720.7) l'intenzione è di illustrare il verbo ἐνικλάω che si trova in Θ 408 per esprimere l'abitudine di Era di frustrare o impedire ciò che Zeus ha deciso. Eustazio spiega questo, dunque, e interpreta che si tratta di una metafora vegetale che paragona con due usi tragici del verbo βλαστάω / βλαστάνω, (il primo in un luogo di Sofocle che forse è *Ant.* 563 s. e il secondo in un verso di Eschilo, il nostro 594): cioè i pensieri di Zeus germinano ed Era li piega e ne

8 Cf. *Ag.* 787 s., dove viene detto che molti uomini, violando il giusto, amano piuttosto apparire che essere buoni.

frustra la crescita.

Anche se risulta evidente che Eustazio nel commento citato parla di pensieri partendo da una metafora vegetale, per illuminare i versi di Eschilo sono ancora più a proposito le altre due volte in cui se ne serve, perché in esse (78.44; 360.38) si riferisce a luoghi dell'*Iliade* in cui si parla proprio di guerre, di eroi, ma non del coraggio, bensì della prudenza che li caratterizza. In entrambi i casi (A 189; B 851) Eustazio utilizza il verso di Eschilo per spiegare l'aggettivo omerico λάσιον applicato a στῆθος o a κῆρ: sostiene che vuol dire πυκινόν o πυκνόν, ossia 'denso', 'solido', 'ben chiuso', come un frutto nella sua maturazione; e di qui 'prudente', 'sagace', φρόνιμον. Siccome λάσιον vuol dire 'peloso' e, applicato a un vegetale, 'pieno di spighe o di cespugli', Eustazio spiega che un λάσιον κῆρ è una ψυχὴ λασιουμένη τοῖς νοήμασι. Tanto i luoghi omerici di partenza, in cui si parla, rispettivamente, di Achille e di Pilemene, quanto in modo inequivocabile le glosse di Eustazio sono abbastanza espliciti sul fatto che è della prudenza di questi guerrieri che si tratta: del fatto che sono capaci di pensare prima di agire d'impeto, com'era sul punto di fare Achille.

La metafora ha richiamato ugualmente l'attenzione degli scoliasti[9] e dei lessicografi[10]. In generale, essi segnalano che βαθεῖαν ἄλοκα si usa per significare pensieri profondi, perché rimangono nascosti (φρένας τὰς κεκρυμμένας) finché, quando arriva la stagione, germinano come propositi o consigli utili e nobili (κεδνὰ... βουλεύματα). Sviluppando ulteriormente tale spiegazione questa metafora si deve mettere in rapporto con un altro verso, più avanti nei *Sette*, il 619, anch'esso di aspetto gnomico[11], dove Eteocle dice dell'indovino che è amico del tacere o del parlare quando ne è il tempo (φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια). Potrebbe darsi che Eteocle riprenda qui il senso della metafora vegetale perché mentre rimangono nascosti, come semi ancora non germogliati, i pensieri sono silenziosi, mentre invece quando giungono a maturazione, vengono alla luce, cioè sono formulati.

Sia questo il senso o no, ciò che è chiaro è che Eteocle riprende, insieme alla già vista attribuzione della qualità di giusto ad Anfiarao, l'immagine del portare frutti o di raccoglierli, espressa con il participio καρπούμενος del verso 593, che gli scoli glossano con τρυγῶν, 'raccogliere' o 'mietere', o semplicemente con ἔχων o κτώμενος, 'avere' o 'possedere'. In effetti, dopo aver riconosciuto la giustizia dell'indovino - legata nei versi di riferimento, come sappiamo per bocca del

9 All'edizione citata supra in n. 7 si aggiunga O.L. Smith, *Scholia in Aeschylum*, II 2, Leipzig 1982.

10 L'apparato dell'edizione di West (*Aeschylus. Tragoediae*, Sttutgart 1998²), da cui cito sempre in questo articolo, indica i luoghi pertinenti.

11 Cf. *Cho.* 582; fr. 351 Mette (= 208 Radt). «But the line may not be genuine», segna A.F. Garvie, *Aeschylus. Choephoroi*, Cambridge 1986, 201. I dubbi sull'autenticità di *Cho.* 582, secondo l'apparato di West, risalgono a J. Pearson (1612-1683).

messaggero, a frutti di pensieri proficui -, Eteocle introduce la riflessione che «in qualsiasi impresa, non c'è niente di peggio che la cattiva compagnia», per concludere che, se questo è così, «non se ne raccoglie frutto» (v. 600: καρπὸς οὐ κομιστέος): cioè proprio il contrario di καρπούμενος.

La discussione sulla ripresa dell'immagine del far frutto, fatta da Eteocle, che dovrebbe continuare con il v. 601 (ἄτης ἄρουρα θάνατον ἐκκαρπίζεται), si scontra però con la difficoltà che deriverebbe dal prendere in considerazione l'atetesi di questo verso che, proposta da Musgrave, è stata ben accolta dagli editori, ma questo ci porterebbe troppo lontano perché implicherebbe l'entrare a fondo nel tema non risolto dei *Redenpaare*. In effetti, se il verso venisse mantenuto - e da parte mia non vedo nessun inconveniente insuperabile -, il numero dei versi della risposta di Eteocle (597-625) sarebbe identico a quello dei versi riservati dal messaggero ad Anfiarao (568-96). Ora però, coerentemente con l'immagine del far frutto, credo che occorra segnalare che ἄρουρα riprende ἄλοκα e che Anfiarao debba raccogliere per frutto la morte, è una risposta alle parole del messaggero e corrisponde a quello che Eteocle stesso dice di Anfiarao nei vv. 618 s.: che l'indovino sa che deve morire in combattimento, perché la morte è il frutto (καρπός) dell'oracolo del Lossia. Vale a dire che Eteocle pensa che quello che raccoglierà Anfiarao non è il frutto della prudenza bensì il frutto, già annunciato dall'oracolo, del trovarsi in compagnia di malvagi - cosa che annulla la sua virtù -, e questo frutto è la morte.

Un altro fatto è forse da sottolineare. La cattiva compagnia che porterà Anfiarao alla morte, è presentata da Eteocle in termini di comportamento e di rapporto con gli altri e con gli dei: in termini politici, al massimo, non militari. Non occorre sostenere che la metafora della navigazione e dei marinai nei vv. 602-04 deve essere intesa necessariamente in chiave politica, ma è ben vero che non è inusuale che lo sia, né nella tradizione poetica né nei *Sette*[12]. Ora, per ciò che concerne i vv. 605-08, è certo che vi si specifica che il castigo risponderà all'alleanza con gente che non pratica l'ospitalità né si ricorda degli dei, e questa gente, caratterizzata da un comportamento tanto incivile, sono 'cittadini'. È da sottolineare che, in questo contesto, Eteocle definisce Anfiarao δίκαιος, perché la giustizia è la virtù più caratteristica del cittadino.

Tutto considerato, non è mia pretesa difendere la lezione δίκαιος al v. 592. Dai dati apportati vedo risultare, d'accordo con il contesto e con buona parte della tradizione indiretta, che il senso dell'aggettivo in questo verso di Eschilo non si deve cercare nell'eccellenza militare ma nella prudenza, nella rettitudine e nella pietà, qualità

12 F.J. Cuartero, *La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo*, BIEH II 2, 1968, 41 ss.; C. Del Grande, *L'allegoria della nave*, in *Studi in onore di L. Bianchi*, Bologna 1960, 61-70; G. Kirkwood, *Eteocles Oiakostrophos*, Phoenix 23, 1969, 9 ss; più recentemente, B. Gentili, *Allegoria della nave: Alceo fr. 208 V.*, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis* (in *Studi in onore di F.M. Pontani*), Padova 1984, 71-79.

oltre che personali, civili, di ordine politico, e che dunque la qualità espressa sembra essere la giustizia, mentre non ci sono ragioni per supporre che questa qualità derivasse, nel testo di Eschilo, da Platone (e ancor meno visto che Filemone nel citare il v. 592 usa il termine δίκαιος).

Partendo da questi dati, ἄριστος non è impossibile ma non sembra troppo opportuno. Ciò nonostante, la tradizione diretta unanime, e anche una parte dell'indiretta, ci riporta questa lezione, e ciò costituisce un elemento ecdotico di considerevole peso. Stando così le cose, vorrei presentare un altro argomento, a proposito di ἄριστος. Occorre riprendere la testimonianza di Plutarco secondo la quale gli ateniesi, all'udire i versi in questione, pensarono ad Aristide. Non è inusuale nella cultura greca, né in Eschilo, mettere in rapporto il significato di un idronimo (per es. *PV* 717) o di un toponimo (per es. *PV* 733) con le qualità o le caratteristiche, l'essenza dell'uomo o del luogo che portano quel nome. Nei *Sette*, per portare due paralleli alla nostra scena, il messaggero sottintende che quello di Polinice sia un nome parlante (vv. 576 ss.) e deve sottintendere che il pubblico sia solito stabilire questo rapporto, giacché l'avvisa che Partenopeo non ha niente a che vedere con le vergini che il suo nome rammenta (vv. 536 s.). Da questa prospettiva, da una parte l'ἄριστος della tradizione diretta potrebbe essere considerato un aggettivo con un senso più generale che quello di 'giusto', ma non incompatibile né con questo né con quello di 'prudente' e 'buono', dall'altra il suo uso qui si addice in modo particolare se il poeta voleva che il pubblico percepisse in questi versi un'allusione ad Aristide. Chi meglio di Aristide per essere e non per sembrare ἄριστος? Certamente, non sono la stessa cosa mettere in relazione il senso di un nome con le caratteristiche dell'eroe che lo porta, e mettere in relazione un aggettivo, usato nel dramma in scena per indicare le qualità attribuite a un personaggio, con un personaggio reale, che assiste alla rappresentazione. Ed è ancora un'altra cosa che la radice dell'aggettivo permetta, sul piano etimologico e fonico, questo rapporto. Il rapporto fra ciò che è detto nel testo e un cittadino che assiste allo spettacolo può averlo istituito spontaneamente il pubblico, gli altri cittadini, ma se l'aggettivo deve indurre a ciò, questo deve averlo previsto il poeta o il professionista che mette in scena il suo dramma - con meno probabilità si potrebbe trattare di una di quelle interpolazioni d'attore che in una certa epoca sembrava che potessero spiegare tutto[13]. D'altra parte i *Sette* devono essere stati rappresentati per la prima volta nell'anno 467 e, se la testimonianza di Plutarco si deve leggere in senso letterale, questo implica che Aristide era vivo e assisteva alla rappresentazione. Ma non esclude neanche che la prima volta gli ateniesi guardassero verso Aristide quando nei vv. 592-94 si pronunciava δίκαιος e che, in rappresentazioni posteriori, il poeta abbia sostituito δίκαιος con ἄριστος, come per un omaggio, una volta morto Aristide.

13 D.L. Page, *Actor's interpolations in greek tragedy*, Oxford 1934.

Sulle base degli elementi in nostro possesso, dunque, si può verosimilmente sostenere o che ἄριστος sia preferibile a δίκαιος o il contrario. Quello che però mi sembra postulabile è che il testo di Eschilo offriva prima del testo di Eschilo degli alessandrini entrambe le possibilità, che dovevano coesistere per iscritto e nella memoria dei professionisti e del pubblico, e che il testo di Eschilo degli alessandrini accolse ἄριστος - per ragioni che neanche sappiamo con certezza - e δίκαιος è rimasto, grazie alla celebrità di questi versi e alle citazioni che ne derivano, come esempio della *variance* sicuramente interrotta a causa delle copie di Licurgo e in seguito all'edizione canonica ellenistica[14].

Che la tradizione indiretta abbia potuto conservare indizi, forse sufficienti, di questa *variance* propria del testo di Eschilo fino a Licurgo e ai filologi ellenistici, non deve stupire perché nella citazione convergono delle particolarità di adattamento al nuovo contesto e di utilizzazione di fonti secondarie che lo rendono possibile[15]. Quanto al v. 592, ogni volta che viene citato, anche se con i due successivi, rimane separato dalla circostanza concreta in cui è detto in Eschilo, nel senso che nei nuovi contesti non risulta esplicito che, nei *Sette*, Anfiarao non porta, come gli altri eroi dell'assedio, lo scudo con l'insegna riferibile alle rispettive qualità di ciascuno, perché lui non vuole che la sua eccellenza corra il rischio di essere considerata solo apparenza. Il verso 592, quando viene citato solo o con i due successivi, illustra soltanto, in generale, che il valore di un uomo risiede non in ciò che sembra ma in ciò che è; e quel che è risulta dal senno, dalla prudenza che gli fa avere pensieri, propositi utili e nobili, che germinano nella sua mente come i semi diventano frutto da un solco profondo. Stando così le cose, l'autore che cita il v. 592 nella pratica può scegliere l'aggettivo che più gli convenga. Chi sceglieva tra un aggettivo e un altro all'epoca della *variance*, quando si trasmetteva un testo orale, contava per forza almeno su alcune limitazioni metriche - l'aggettivo doveva avere misura di baccheo - che chi integrava i versi in un contesto in prosa poteva risparmiarsi: così Platone glossava come abbiamo visto κατ' Αἰσχύλον οὐ δοκεῖν ἀλλ' εἶναι ἀγαθὸν ἐθέλοντα (361b), permettendosi vari cambiamenti nella sua appropriazione del v. 592 perché non lo citava in modo esatto, bensì ne integrava il senso all'interno del suo discorso.

Potrebbero essere addotti alcuni altri casi di *variance* lessicale. Per limitarci ora a uno solo, possiamo considerare *PV* 378 ὀργῆς νοσούσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι, dove ὀργῆς, che è la lezione di tutti i manoscritti, ha una variante ψυχῆς avallata anche da buona parte della tradizione indiretta. Dal punto di vista del senso è difficile scegliere fra una parola e l'altra perché, malgrado ὀργή sia più specifico, più concreto

14 C. Miralles, *Il testo di Eschilo?*, Lexis 17, 1999, 5 ss.

15 R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna 1988, 32 ss.; C. Miralles, *Le temps des textes*, in C. Darbo-Pechanski, *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Parigi 2000, 429 ss.

che ψυχή, in fondo entrambi i termini significano la stessa cosa, o i sentimenti e il modo di essere, che designerebbe ὀργή, o la sede dei sentimenti e del modo di essere, che indicherebbe invece ψυχή.

Le alternanze δίκαιος/ἄριστος in *Sept.* 592 o ὀργῆς/ψυχῆς in *PV* 378 possono essere interpretate semplicemente come conseguenza della libertà delle citazioni che abbiamo illustrato, ma senza che alterino la pretesa tradizionale della critica del testo di trovare la lezione genuina. Se, invece, fossero prese come indizi della *variance* del testo di Eschilo nell'età ellenistica, conservati dalla tradizione indiretta per le sue caratteristiche, allora implicherebbero almeno che la scelta di una lezione si potrebbe fondare solo su ragioni tecniche, di metodo, e queste ragioni sicuramente dovrebbero limitarsi alla riproduzione corretta del testo ellenistico di Eschilo.

Non so se in favore della *variance* si potrebbe considerare il fatto che molti dei versi in cui la tradizione indiretta ci ha conservato alternanze di questo tipo sono di indole gnomica e, per così dire, formulare. Si potrebbe anche invertire l'argomento e sostenere il contrario: siccome si tratta di versi di questo tipo, quando vengono citati, la libertà di chi lo fa favorisce le varianti. Ad ogni modo, torniamo ad esaminare i nostri versi da questa prospettiva. Di fatto, il v. 592 può essere considerato in qualche modo formulare perché è il punto di confluenza in una sentenza di tipo tradizionale di due luoghi comuni - il rapporto fra un eroe e la virtù; l'opposizione fra realtà e apparenza - con caratteristiche formali risultanti dal necessario adattamento della sentenza ad uno schema metrico e ad un contesto sintattico: i due luoghi comuni si possono riassumere in due infiniti che dipendono da un verbo di volontà, che qui è θέλω ma potrebbe anche essere un altro simile, come φιλέω (il rapporto dei due infiniti qui è avversativo, ma potrebbe essere comparativo, copulativo o disgiuntivo; qui la frase è negativa ma potrebbe ben essere positiva).

Per quanto riguarda il verbo, tanto alla terza persona singolare del presente indicativo quanto in altri tempi e persone, θέλω dà parecchie forme che sono bisillabi giambici e che, come avviene con quelle di altri verbi che hanno ugualmente una vocale radicale breve, troviamo sovente alla fine del trimetro. Una variante sintattica di questa struttura è che il verbo, nella stessa posizione, invece di transitivo sia copulativo, la qual cosa fa sì che, allora, gli infiniti siano soggetto invece di oggetto diretto (per es. *Sept.* 656 ἀλλ' οὐτε κλαίειν οὐτ' ὀδύρεσθαι πρέπει).

La 'formula' nella sua minima espressione sarebbe, dunque, questa voce bisillabica di θέλω che occupa la fine del verso preceduta da un infinito; la sua estensione varierebbe a seconda del fatto che l'infinito fosse anch'esso un bisillabo (per es. *Cho.* 222 γελᾶν θέλεις) o fosse al contrario un trisillabo (per es. *Pers.* 522 εὔξασθαι θέλω, *Cho.* 908 γεράναι θέλω) o un pentasillabo (per es. *Cho.* 499 ἀντινικῆσαι θέλεις). La 'formula' piena è quella rappresentata dal verso 592 e già descritta, con due infiniti. Tanto le particelle, congiunzioni, avverbi o pronomi quanto gli

enjambements permettono e determinano diverse possibilità di collocazione delle parole. Così, per esempio, nel trimetro *Ag.* 1403 (λέγω σὺ δ' αἰνεῖν εἴτέ με· ψέγειν θέλεις), il verbo θέλω continua a essere alla fine, ma sintatticamente la sua frase non finisce che con il trisillabo ὅμοιον nel verso successivo, mentre il bisillabo iniziale del v. 1403, λέγω, non ne forma parte. La formula vi è stata introdotta parenteticamente, senza coincidere con un verso, ma conserva nitida la struttura segnalata. Senza voler essere esaustivi, conviene menzionare, a questo punto, anche il paragone con *Eum.* 430, una recriminazione di Atena contro il coro, che dice κλυεῖν δικαίως μᾶλλον ἢ πράξαι θέλεις e costituisce un parallelismo ovvio col v. 592. Il paragone 'più che' è praticamente equivalente all'avversativa (non vuoi operare con giustizia bensì sentir dire che lo fai), vi si parla di giustizia e, benché non ci sia tradizione indiretta di questo verso né una variante consistente in un'altra parola, ci sono tuttavia diverse proposte di correzione dell'avverbio δικαίως edito da West e da lui difeso con alcuni paralleli sintattici più o meno vicini ad altri luoghi di Eschilo. Le forme dell'aggettivo δίκαιος (Dindorf) o δικαία (Wieseler), talvolta innecessarie come nota Sommerstein[16], convertirebbero la costruzione in una ancor più affine a quella di *Sept.* 592; la renderebbe meno particolare dal punto di vista sintattico, più prossima ad altri versi che anche si prestano a essere paragonati, come *Sept.* 411 αἰσχρῶν γὰρ ἀργός, μὴ κακὸς δ' εἶναι φιλεῖ. Quest'ultimo verso coincide con il 592 anche nella posizione metrica dell'infinito ei\nai, fatto che ha altri paralleli (per es. *PV* 772).

Dei vv. 593-94 si interessano o coloro che citano il 592, per completarne l'informazione paragonando la virtù dell'uomo buono con la germinazione fino al frutto d'un seme, o i filologi eruditi, per l'esigenza di spiegare metafore, come Eustazio, o per motivi più specificamente lessicografici. Del loro rapporto con il verso precedente ci siamo già occupati. Qualcosa potremmo forse aggiungere muovendo dal tratto di 'formularità' secondo cui è stato appena considerato il verso 592. Nelle *Supplici*, quando le Danaidi dichiarano di essere argive, Pelasgo se ne stupisce (vv. 277 ss.) e inizia una sticomitia fra il re e la corifea, con domande e risposte, nel corso della quale essa giustifica, esplicitamente in termini di lignaggio e di discendenza, la pretesa delle sorelle di essere argive. Il vocabolario che usa il poeta implica un paragone con la natura e il mondo vegetale, come quando dice (v. 312) che Zeus, toccando Io con la mano, φιτύει γόνον. Dunque, in questo contesto capita che appare, alla fine del v. 316, il participio καρπουμένη, e, nel v.317, il sostantivo βλαστημόν. Il participio καρπουμένη costituisce l'ultimo metron giambico di *Suppl.* 316, come καρπούμε-νος in *Sept.* 593, fatto che non risulta per niente inusuale (per es. *Ag.* 834 προσήμε-

16 A.H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989, 158.

νος) neanche se si tratta, come nei casi citati, di un quadrisillabo[17]. Quanto al sostantivo βλαστημόν, corrisponde al verbo βλαστάνει di *Sept.* 594 e costituisce con il participio καρπουμένη del verso precedente una sequenza paragonabile a καρπούμενος [...] βλαστάνει di *Sept.* 593-94. Nelle *Supplici* questi termini formano parte di un elenco di discendenze genealogiche, mentre nei *Sette* si applicano al modo in cui i propositi umani producono frutti di pensiero. Il paragone, quindi, illustra solo vagamente - per forza - l'esistenza di un repertorio tradizionale di termini e delle loro posizioni metriche, che potrebbe aver aiutato i poeti tragici nella composizione di opere e nel compito di insegnarle agli attori. Vale a dire, un repertorio che formava parte dei saperi che costituivano il mestiere del poeta tragico. Secondo un altro ordine di fatti, ma ancora in rapporto al testo dei *Sette,* può forse giustificare questa impressione il nesso τὰ κεδνα;... βουλεύματα del v. 594 (un trimetro giambico), che ritroviamo per esempio in *Pers.* 172, un tetrametro trocaico catalettico che quindi ammette in clausola lo stesso quadrisillabo βουλεύματα[18].

Tutto sommato, l'analisi di *Sept.* 592-94 è servita a dimostrare la possibilità che forme alternanti come ἄριστος/δίκαιος - fra le quali non è possibile scegliere se non ricorrendo a principi di metodo ed ecdotici - siano indizi di condizioni di flessibilità nella composizione e nell'esecuzione o rappresentazione dei drammi di Eschilo, prima che il testo fosse fissato nelle forme della tradizione diretta. In altri termini si può ipotizzare che, in diverse situazioni testuali, il poeta potesse servirsi di schemi metrici e sintattici e di repertori lessicali e metaforici, risorse sempre di natura orale che per tradizione appartenevano, in generale, al mestiere di poeta e, segnatamente, a quello di poeta tragico. D'altro canto, si è cercato di dimostrare l'importanza della tradizione indiretta delle opere conservate di Eschilo per segnalare ed intendere passi che possono essere indicatori di questi aspetti.

Barcelona Carles Miralles

17 In effetti, del participio alla fine del verso l'unica cosa importante, in termini di metrica, è già assicurata, e, pertanto, il participio può essere anche un pentasillabo (per es. *Sept.* 578 e *Ag.* 1379) o un esasillabo (*Sept.* 440 e *PV* 113).

18 Sui versi 170-72 e qualche altra caratteristica 'formulare' in essi riconoscibile, L. Belloni, *Eschilo. I Persiani*, Milano 1994², 113.

CONSIDERAZIONI SULLA 'LEGGE DI PORSON ALLARGATA' NEI GIAMBI LIRICI DI ESCHILO*

Una discussione sull'applicazione della 'legge di Porson' ai giambi lirici di Eschilo appare oggi di un certo rilievo, oltre che come contributo ad un chiarimento generale sul valore di tale legge, anche ai fini dell'ecdotica eschilea, visto che la più recente edizione del poeta fa ad essa più volte riferimento per scelte di testo e di colometria. Allo stesso tempo bisognerà, partendo da un'analisi esaustiva della lirica di Eschilo, riflettere sulla problematica relativa all'esistenza della cesura in ambito lirico: il gioco di un tale fenomeno viene infatti in genere chiamato in causa in rapporto alla 'legge' che vogliamo esaminare, ma è tutt'altro che pacifico che la lirica in generale, e tanto più una lirica così varia e, di volta in volta, 'unica' come quella della tragedia, sia sottoposta ad orizzonti di attesa fissi come quelli presupposti dalla cesura regolare dei versi non lirici[1].

1. Breve storia della questione

La storia della questione, come si sa, non nasce con Porson, che aveva scoperto la sua legge per versi non lirici: per la fine del trimetro giambico e del tetrametro trocaico catalettico[2] e anche, precedendo Havet[3] (come è stato dimostrato da G. Torresin)[4], per l'inizio del tetrametro trocaico.

L'estensione della legge a comprendere anche sequenze liriche si deve a P. Maas[5]: nella sua formulazione essa riguardava diversi metri contenenti il ritmo x – ⏑ – x e suonava: «nessuna parola[6] può terminare dopo un *anceps*[7] lungo, eccetto che in coincidenza con la cesura centrale del verso»[8]. I metri in questione, oltre al trimetro giambico e al tetrametro trocaico dei giambografi e dei tragici, erano altre sequenze

* Sono grata a Luigi Battezzato, Franco Ferrari e Lucia Prauscello, che hanno discusso con me molte delle questioni affrontate in questo lavoro e mi hanno dato vari, preziosi suggerimenti.

1 Si vedano i dati offerti da Pretagostini 1995, 187, a proposito della presenza nella tragedia di esametri lirici privi delle cesure e dei ponti dei loro corrispettivi non lirici, e le considerazioni teoriche dello studioso al proposito, sulla linea più volte sostenuta da L.E. Rossi (cf. in part. Rossi 1966, 195 ss., e ora Rossi 1998, 172 s. e n. 39) e di recente valorizzata anche da L. Lomiento (cf. Lomiento 2001, 24).

2 Cf. Porson 1802, XLI-LIV; LX.

3 Cf. Havet 1886, 104.

4 Cf. Torresin 1966, 184.

5 Cf. Maas 1927 e Maas 1966, § 48.

6 Come nota Parker 1966, 1 n. 4, si dovrebbe intendere, a rigore, «nessuna parola polisillabica».

7 Nel corso della mia trattazione userò costantemente questo termine, per motivi di omogeneità, visto che esso è stato normalmente impiegato dagli studiosi che si sono occupati della questione, anche se sarebbe più corretto parlare di «elemento libero» (cf. Rossi 1963, 67 ss., Martinelli 1997, 19).

8 Cito secondo la traduzione italiana (P. Maas, *Metrica greca*, traduzione e aggiornamenti di A. Ghiselli, Firenze 1979², 45 s.); qui si possono anche vedere, segnalate da parentesi uncinate, quali sono le modificazioni nella traduzione inglese (cf. Maas 1966, 34) rispetto alle precedenti edizioni della *Metrik*.

ıon liriche come la fine dei tetrametri giambici degli *Ichneutai* di Sofocle, i trimetri rocaici catalettici del *Giambo* XII (fr. 202 Pf.) e i pentametri trocaici catalettici del r. 399 Pf. di Callimaco, ma anche sequenze liriche come i 'dattilo-epitriti' di Bacchilide[9], i dimetri e trimetri trocaici del partenio del Louvre di Alcmane (*PMGF* 1), e infine «certi metri rari» - non ulteriormente specificati - «in cui peraltro il rispetto della regola può esser dovuto a mera coincidenza». Maas sottolineava come l'osservanza o meno della legge fosse legata al genere letterario (a proposito, naturalmente, del dramma attico e dei giambografi), ma anche al singolo poeta in composizioni dello stesso genere (si veda, ad esempio, il caso di Pindaro, inosservante rispetto a Bacchilide) e proponeva di mettere in relazione il fenomeno con la tendenza, riscontrabile già nell'esametro omerico, ad evitare fine di parola e di frase dopo il quarto *biceps* monosillabico, tendenza che diventerà legge rigorosa (il cosiddetto «ponte bucolico») in Callimaco.

A partire da Maas l'interesse degli studiosi si è rivolto in due direzioni: da un lato l'approfondimento del fenomeno nei 'dattilo-epitriti', e in particolare in quelli bacchilidei, dai quali lo stesso Maas, del resto, era di fatto partito, dall'altro il tentativo di trovare per la legge un'applicazione ancora più generale di quella proposta dallo studioso tedesco.

1.1. La legge di Maas nei 'dattilo-epitriti'

Il comportamento bacchilideo è stato oggetto di ulteriori indagini da parte di W.S. Barrett[10], che ha fatto rilevare come la 'legge' non sia osservata con ugual rigore in tutte le posizioni e come almeno in una di queste (**x** ***e*** **x** finale) si applichi con sicurezza anche all'*anceps* breve; si potrebbe dire, più precisamente, che le due posizioni in cui una fine di parola in coincidenza con *anceps* è evitata più rigorosamente sono quelle in cui essa isolerebbe il gruppo ***e*** **x** alla fine o all'inizio[11] di una sequenza[12] (essa è evitata con minor rigore quando isolerebbe un gruppo ***e*** finale; «quite common», invece, sono le eccezioni alla *lex maasiana* consistenti in casi di fine di parola coincidenti con *anceps* lungo nel gruppo **x** ***e*** **x** iniziale)[13].

Nel frattempo J. Irigoin[14] aveva proposto, per i 'dattilo-epitriti', nell'ambito della

9 L'estensione della regola ai 'dattilo-epitriti' bacchilidei era stata proposta già in precedenza dallo stesso Maas: cf. Maas 1904, 297 ss.

10 Cf. Barrett 1956, 251-53.

11 Per questa posizione, comunque, precisa correttamente Barrett (cf. Barrett 1956, 252 n. 4), i dati a disposizione non consentono di stabilire se Bacchilide avrebbe evitato fine di parola anche con *anceps* breve come la evita con *anceps* lungo.

12 I dati di Barrett sono relativi alle sequenze che nelle singole composizioni sono delimitate costantemente da fine di parola: in effetti, dato lo stato frammentario del testo, non è sempre possibile mettere in opera i criteri boeckhiani per l'identificazione sicura dei versi.

13 Come nota Barrett 1956, 252, anche se la documentazione a questo proposito è insufficiente, si potrebbe supporre che esse sarebbero non meno legittime in caso di *anceps* breve.

14 Cf. Irigoin 1953, 48 ss.

sua teoria relativa alla sinafia ricorrente come criterio-guida per l'analisi delle componenti di tali versi, una riformulazione della legge maasiana che potesse avere un carattere maggiormente generale e interpretativo (col dare rilievo alla continuità di gruppi metrici con quanto segue o precede), e allo stesso tempo dar conto delle apparenti eccezioni. Questa riformulazione suona: quando un verso inizia con una dipodia trocaica l'ultima sillaba di questa dipodia è legata all'elemento successivo (come si vede, qui la differenza con Maas consiste essenzialmente nel dare rilievo positivo alla continuità tra il gruppo trocaico, anche se chiuso da breve, e quanto segue); quando un verso, invece, inizia con una dipodia giambica, è la sillaba finale della dipodia e non, come dice Maas, quella successiva ad essere legata a quanto segue (questo consente di eliminare le eccezioni consistenti nei casi di **x** ***e*** **x** iniziale con coincidenza tra secondo *anceps* lungo e fine di parola)[15]. Ugualmente, nei versi di ritmo giambico o «anapesto-giambico», la prima sillaba di un *metron* giambico finale di verso è legata a quanto precede, mentre, secondo la legge di Maas, essa dovrebbe essere legata alla sillaba successiva (dunque non vengono considerati eccezioni casi come Bacchyl. I, 148, con il finale - | - ⏑ -). Lo stesso principio si applica a versi terminanti per *metron* trocaico o cretico, dove tali *metra* risultano sempre legati a quanto precede, e qui il fenomeno viene a coincidere (a parte la quantità dell'*anceps*) con la legge di Maas. La formulazione di Irigoin, ha notato Rossi[16], senza entrare nel merito della proposta, che anche qui non possiamo discutere nei particolari, «ha il pregio di staccare le sorti dei due versi recitativi (*sc.* il trimetro giambico e il tetrametro trocaico, oggetto della legge di Porson) da quelle dei dattilo-epitriti, che sono versi lirici». Rossi attribuiva poi a B. Snell il merito di essere stato l'unico ad aver formulato con chiarezza la necessità di distinguere nettamente i due gruppi di fenomeni, assegnando valore 'ritmico' alla legge di Maas (-Barrett)[17], che rivelerebbe una tendenza ad isolare alcuni gruppi ritmici a preferenza di altri, mentre, insieme con Irigoin[18], assegna valore 'prosodico' (cioè tendenza a non sovraccaricare una sillaba lunga in elemento libero facendola coincidere con fine di parola) alla legge di Porson.

In anni più recenti, nell'ambito di un'analisi volta ad isolare nei principali ponti della metrica greca le componenti ritmiche da quelle prosodiche, Devine-Stephens[19], sulla base di esami statistici relativi al modo di procedere di singoli poeti e alle caratteristiche dei vari tipi di strutture metriche, hanno invece messo in relazione le

15 Cf. Irigoin 1953, 49; si tratta di quei casi che saranno messi in rilievo, come si è appena visto, anche da Barrett (cf. Barrett 1956, 253).

16 Cf. Rossi 1966, 202 s.

17 Cf. Snell 1962, 43 e n.1, dove lo studioso, come aveva fatto anche nelle sue edizioni bacchilidee successive al lavoro di Barrett (cf. Snell 1961, 29*), accetta la versione della *lex maasiana* come modificata da quest'ultimo.

18 Cf. Snell 1962, 6 e n. 1, 11; Irigoin 1959, 68-70.

19 Cf. in part. Devine-Stephens 1984, 24, 31-38, 42 e 130.

restrizioni riguardo a fine di parola coincidente con *anceps* nei 'dattilo-epitriti' bacchilidei (che, secondo la loro analisi, sarebbero parallele a tendenze analoghe rilevabili anche nel trimetro e nel tetrametro recitati più severi) alla combinazione di un fattore prosodico con un preesistente fattore ritmico, la cui forza dipenderebbe a sua volta dal contesto metrico. Così, ad esempio, le restrizioni che riguardano fine di parola dopo *anceps* breve davanti a chiusa sia *blunt* che *pendant* (ma con maggior rigore per quanto riguarda quest'ultima) avrebbero motivazioni ritmiche simili a quelle che in altri tipi di verso inibiscono «false segmentations of the line» che interferirebbero con la cesura o con la fine del verso. Il fatto 'prosodico' che, nella stessa posizione, le restrizioni dopo *anceps* lungo sono maggiori rispetto a quelle dopo *anceps* breve troverebbe una spiegazione all'interno della teoria generale della prosodia greca proposta da Devine-Stephens[20]: nel ritmo della lingua greca, dominato dalla tendenza ad un'alternanza tra pattern ritmici 'forti' e 'deboli', una sillaba lunga posta tra altre due lunghe tenderebbe a diventare subordinata, nel senso di una sua minor durata, e potrebbe così realizzare gli elementi 'in arsi' (cioè *ancipitia* e *bicipitia*) delle sequenze metriche, ma un tale processo di subordinazione sarebbe più difficile nel caso di sillabe lunghe finali, dotate di una maggior durata.

Qualche tempo prima Sicking-van Raalte[21] avevano proceduto ad un esame dell'occorrenza di fine di parola in adiacenza con l'*anceps* nei 'dattilo-epitriti' bacchilidei, con un'analisi capillare a seconda del tipo di ritmo presente e delle sue variazioni, suddividendo il materiale fra versi che comprendono solo sequenze ***s***[22], versi che fanno registrare il passaggio da un gruppo ***d(d)*** ad uno o più gruppi ***s*** o viceversa, versi con due gruppi ***d(d)*** accompagnati o meno da uno o più gruppi ***s***, e versi con movimento da ***d(d)*** a ***s*** e di nuovo da ***s*** a ***d(d)*** o viceversa. I due studiosi riconoscono come «particularly desirable» per versi così lunghi la strutturazione in «word-groups», segnalando come le incisioni possano cadere o nello stesso punto in tutti i luoghi in responsione oppure, come avviene in alcuni versi stichici, alternarsi, ponendosi in questo caso o prima o dopo un particolare elemento del verso; tale fine di parola strutturale dipende dal tipo di verso e talvolta dal contesto ritmico, e viene a coincidere solo in casi particolari con l'*anceps*. La conclusione è che ogni tipo di verso, in queste composizioni, deve essere esaminato di per sé, e allora, se è vero che la risposta al problema della struttura dei 'dattilo-epitriti' bacchilidei si può ottenere dall'analisi separata di ciascuna ode, ne risulta che la regolamentazione di fine di parola nei 'dattilo-epitriti' di Bacchilide è ritmicamente molto più sottile e molto più interessante per la comprensione di una tale versificazione di quanto viene suggerito

20 Cf. Devine-Stephens 1984, 103 ss. La teoria era già stata enunciata in Devine-Stephens 1982 e sarebbe stata poi ripresa, con ulteriori precisazioni, in Devine-Stephens 1994, 85 ss.

21 Cf. Sicking-van Raalte 1981, in part. pp. 232 ss.

22 Nella terminologia degli autori, mutuata da Dale 1951, ***s*** corrisponde al maasiano ***e***, ***d*** a ***d***^{1} e ***dd*** a ***D***.

dalle regole generalizzanti che riguardano la fine di parola dopo *anceps*. Ancora più precisamente Sicking in *Griechische Verslehre*[23], nel contesto dell'affermazione relativa alla presenza di una cesura (fissa o 'alternante'), estranea a Pindaro, nei 'dattilo-epitriti' di Bacchilide, ribadirà la scarsa utilità, ai fini della comprensione di un fenomeno come questo, di un tipo di analisi come quello di Barrett, che si basa su conteggi complessivi e non sulla disamina dei vari tipi di verso. E allo stesso tempo si pronuncerà contro il tentativo di L. Parker di riportare ad un'unica spiegazione di fondo il ponte da lei proposto (per cui v. oltre), che varrebbe per tutti i generi poetici e per tutti i poeti, sostenendo da una parte che non si tratta di una *lex universalis*, dall'altra che in generi di composizione diversi dovevano valere principi diversi.

1.2. L'ulteriore estensione della legge

Sul versante di un'ulteriore estensione della 'legge', col nome appunto di «erweiterte *Lex Porsoni*», si colloca innanzitutto K. Rupprecht[24], che ha proposto la seguente formulazione: dovunque troviamo all'interno di un verso un molosso, la cui seconda lunga sia la realizzazione di un *anceps* o di un *biceps*, per questo molosso vale la regola - che nei poeti più severi assume il carattere di legge - per cui se ad esso fanno seguito una o due brevi, ...– ⏑⏑ –∪(∪)..., la sua seconda lunga non può essere finale di polisillabo. La sostanziale novità consiste, come si vede, nell'estensione della legge dall'*anceps* al *biceps* (in questo Rupprecht sembra sviluppare il suggerimento di Maas relativo alla relazione fra la *lex maasiana* e il ponte bucolico).

Su questa via si è posta anche L. Parker in un articolo del 1966, sul quale vorrei qui soffermarmi in particolare: non solo riguardo alla sua proposta di interpretazione generale, ma anche per le considerazioni in esso contenute relativamente ad una problematica del genere nella lirica della tragedia. Prima di procedere ad una formulazione generale della legge, la Parker studia in dettaglio l'incidenza di fine di parola dopo *anceps* lungo nella lirica e le violazioni della legge nella versione di Rupprecht. La fine di parola dopo *anceps* lungo è esaminata a seconda dei generi metrici: sequenze eoliche, 'dattilo-epitriti'[25], docmi, giambi e trochei. Se ne conclude rilevando una tendenza comune alla poesia greca ad evitare fine di parola dopo «long *anceps*» tranne che nella base eolica e «at regular caesurae and diaereses». Dopo l'esame del comportamento, riguardo alla fine di parola, dell'elemento *biceps*, focalizzato essenzialmente sui fenomeni presenti nei dattili lirici (in cui si rileva una

23 Cf. in part. Sicking 1993, 166 s. e n. 29.

24 Cf. Rupprecht 1949, § 36-38 e *passim*. Cf. anche Korzeniewski 1968, 50 e n. 50.

25 A parere della studiosa le restrizioni dopo *anceps* breve notate in questo tipo di versi da Barrett non sarebbero indicative di una particolare tendenza riguardante anche questa realizzazione dell' *anceps*: v. però a questo proposito le considerazioni di Devine-Stephens 1984, 35, oltre ai dati statistici da essi presentati alle pp. 31-34.

tendenza ad evitare fine di parola dopo *biceps* realizzato da lunga tranne che in inizio di verso e dove sia possibile un qualche tipo di pausa metrica), si arriva infine al momento della scelta fra le diverse formulazioni della legge.

La Parker, a questo punto, fa alcune altre osservazioni, notando alcuni «complicating facts» che vanno presi in considerazione riesaminando la formulazione di Rupprecht: i metri greci sono in genere costruiti in modo tale che un *anceps* o un *biceps* sono quasi sempre affiancati da *longa*, in altre parole, eccetto che nella base eolica e negli anapesti (che la studiosa considera interamente composti da *bicipitia*), long *anceps* e *biceps* compaiono quasi invariabilmente come secondo elemento di un 'molosso'. Viceversa, dove la sequenza ⏑ – – – – ⏑ ricorre nella metrica greca, la seconda delle tre lunghe è di fatto quasi sempre un *anceps* o un *biceps*. Fanno eccezione solo i casi in cui un *colon* con chiusa ⏑ – – è in sinartesi con uno di inizio – ⏑ e dove un baccheo inizia un verso giambico sincopato: il fatto che la fine di parola dopo bacchei iniziali non sia affatto rara potrebbe sì dipendere dal fatto che la seconda lunga del 'molosso' qui realizza un vero *longum*, ma anche dal fatto che la legge non si applica dove il segmento ⏑ – – – – ⏑ si ponga immediatamente all'inizio del verso. In base a queste osservazioni la Parker avanza infine la proposta che alla base della legge di Porson ci sia non tanto qualcosa legato alla natura dell'*anceps* o del *biceps*, quanto alla forma del segmento ...⏑ – – – – ⏑ ...; suggerisce allora di pensare che il ritmo ⏑ – – | abbia un carattere eminentemente clausolare: se realizzato nella forma ... ⏑ – – |– ⏑ ..., cioè con fine di parola dopo la seconda lunga, il segmento in questione darebbe l'impressione di arrivare ad una pausa e poi ripartire. La nuova formulazione proposta dalla studiosa è dunque la seguente: dovunque un segmento di forma ... ⏑ – – – – ⏑ ... compaia all'interno del verso, si evita fine di parola dopo la sua seconda lunga (... ⏑ – –^– ⏑ ...) eccetto che alla cesura centrale e alla dieresi. In questa formulazione la legge potrebbe estendersi agli anapesti.

2. Considerazioni sul contributo di L. Parker

A questo punto vorrei fare alcune osservazioni. Partirò dalla proposta generale della Parker (della quale la stessa studiosa riconosce comunque la funzione non tanto di soluzione del problema quanto di illustrazione di esso), per poi passare al tema della fine di parola dopo *anceps* lungo nei giambi lirici, oggetto, secondo la studiosa inglese, di restrizioni così severe da diventare rilevanti per la critica testuale e la colometria.

2.1. La nuova formulazione della legge

La proposta generale della Parker presenta diversi elementi di perplessità, sia che si guardi ai fatti concreti, sia dal punto di vista concettuale. La lista delle eccezioni ad

una tale 'legge', secondo la Parker, non sarebbe molto estesa: ai casi, già segnalati nel corso del suo lavoro, consistenti in *anceps* lungo o *biceps* monosillabico con fine di parola nelle posizioni 'proibite', se ne dovrebbero aggiungere solo pochi altri, nessuno dei quali, fra l'altro, rintracciabile con sicurezza in Eschilo. A quelli citati dalla studiosa, comunque, alcuni altri se ne potrebbero aggiungere già proprio nella lirica eschilea:

a) a proposito di sequenze a chiusa ⏑ – – seguite da sequenze a inizio – ⏑, con fine di parola dopo ⏑ – –, che sarebbero, in questa formulazione, evitate in interno di verso:
Pers. 130 s./136 s. ||⏑ – – – ⏑ – ⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ –|, **ba cr ba hem** (o **ba ith hem**, ma questo ai nostri fini è ininfluente: anche l'ultimo elemento dell'itifallico è un *longum*)[26]: in coincidenza con il secondo **ba** sinafia verbale nell'antistrofe, fine di parola nella strofe;
Suppl. 90/95 |– ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – ||| **cr ba hipp** (**o ith hipp**): in coincidenza con il **ba** sinafia verbale nella strofe, fine di parola nell'antistrofe;
Cho. 388-90/412-14, tre sequenze **cho ba** in sinafia tra loro (come dimostra la strofe e, per quanto riguarda la seconda, anche l'antistrofe): fine di parola al v. 412 che corrisponde a fine di parola con elisione al v. 388;

b) a proposito degli anapesti:
Sept. 879 ⏑⏑ – –| – ⏑⏑ – ⏑⏑ – (fine di parola coincidente con elisione).

Al di là di questo, comunque, le obiezioni più significative alla proposta della Parker come teoria di tipo generale mi sembra che siano quelle avanzate da Devine-Stephens[27]. Esse si riferiscono in particolar modo alla formulazione della sequenza sillabica che entra in gioco in tale teoria: una serie di forma bacchiaca (il cui carattere clausolare, fra l'altro, dovrebbe essere inteso, senza che peraltro se ne adducano prove indipendenti, come fatto linguistico e non puramente metrico, visto che essa non è metricamente clausolare in tutti i tipi di verso) davanti ad una di forma trocaica. Vi sono molti aspetti insoddisfacenti in questa formulazione: che la prima sillaba di questa serie debba essere breve è in contraddizione col comportamento concreto di alcuni metri, ad esempio dei dimetri anapestici catalettici tragici[28], dove il divieto di fine di parola al terzo elemento realizzato da lunga non si limita ai versi inizianti con anapesto puro, ma coinvolge anche quelli inizianti con spondeo; che la seconda sillaba debba essere lunga non è richiesto già dal ponte di Porson 'classico',

26 Cf. Pretagostini 1974, 279 ss.
27 Cf. Devine-Stephens 1984, 14 ss.
28 Cf. Rupprecht 1950, 23, e inoltre Parker 1958, 84 ss. e Martinelli 1997, 165.

la cui restrizione vale anche se questa sede è realizzata da due brevi[29]; quanto alla terza sillaba, l'esame dei fenomeni legati ai principali ponti di trimetro e tetrametro e alla legge di Maas-Barrett sembrerebbe dimostrare che vi sono restrizioni alla presenza in questa sede anche di una sillaba breve, non solo di una lunga, e, d'altra parte, Devine e Stephens fanno notare come non ci siano limitazioni alla fine di parola quando la terza sillaba sia la realizzazione di un *longum* piuttosto che di un *anceps*, come nei giambi sincopati: ritengono infatti insufficiente la spiegazione della Parker dell'ammissibilità di fine di parola dopo baccheo iniziale come «first metron laxity». Ugualmente insoddisfacente Devine-Stephens trovano, nella formulazione della Parker, la sequenza trocaica successiva al baccheo, dato che non darebbe conto delle restrizioni rintracciabili anche per una successione spondaica, ad esempio nei ponti che riguardano il secondo e il quarto *biceps* monosillabico dell'esametro.

La 'teoria della clausola', nella formulazione della Parker, si dimostra quindi inadeguata come teoria generale perché permetterebbe varie strutture che di fatto sono escluse e ne escluderebbe almeno una ('baccheo' non clausolare con fine di parola) che di fatto è permessa. Secondo Devine-Stephens queste incoerenze sarebbero sfuggite all'attenzione a causa di un'oscillazione, nella definizione della clausola, tra sequenza sillabica linguistica e pattern metrico, in altre parole tra la sequenza linguistica che viene assunta come clausolare e le strutture dei metri a cui essa si adatta[30].

2.2. Fine di parola dopo *anceps* lungo nei giambi lirici

Veniamo ora a parlare delle osservazioni della Parker relative alla questione della fine di parola dopo *anceps* lungo nei giambi lirici. L'analisi della studiosa procede per tipi di sequenze (di identificazione però, credo che vada detto subito, per lo più incerta, quanto a confini di verso): trimetri, tetrametri, dimetri. Presenterò dunque anch'io le mie osservazioni per i tipi di sequenza trattati.

Fondamentale, intanto, per il discorso della Parker è la presenza, nelle sequenze più estese, di una cesura, che giustificherebbe i casi di *anceps* lungo con fine di parola: questo vale per i trimetri 'completi', ma anche per quelli sincopati e catalettici, e per i vari tipi di tetrametri, completi o sincopati e catalettici, nei quali il *metron* in cui dovrebbe cadere la cesura sia completo (vengono citati *Hipp.* 169; *Trach.* 210). La 'cesura regolare' nei tetrametri sembrerebbe essere per la Parker quella dopo l'*anceps* del terzo *metron*, che sarebbe presente, oltre che nei due esempi tragici ora citati, in un frammento di Alcmane (*PMG* 15) e in uno di Alceo (fr. 374 V.). D'altra parte, il confronto con i tetrametri giambici non lirici degli *Ichneutai* (*TrGF* IV F 314, 298-328) sembrerebbe far pensare, sebbene la Parker non lo dica

29 Questo era già stato osservato da Sicking-van Raalte 1981, 232.
30 Per ulteriori dettagli cf. in part. Devine-Stephens 1984, 19-21.

esplicitamente, anche ad una possibilità di incisione alla fine del secondo *metron* giambico (dieresi mediana), presente, sia pure in maniera minoritaria, nei versi del dramma satiresco sofocleo per i quali il testo conservato permette di fare considerazioni in proposito, mentre la maggior parte di essi ha incisione dopo il terzo *anceps*, come i tetrametri lirici sopra ricordati, e vi è infine un caso (v. 306) con fine di parola dopo il secondo e il terzo elemento breve, che troverebbe un parallelo in Anacr. fr. 79 P.[31] E ancora, i versi degli *Ichneutai* sembrerebbero suggerire la possibilità di una ulteriore incisione dopo il secondo *anceps*, nel punto della pentemimere, come sembrerebbe avvenire, giustificandovi la presenza di fine di parola in *anceps* lungo, in alcuni tetrametri lirici tragici - Soph. *OC* 1077, *El.* 484-85, sincopato - e, forse, in alcuni frammenti della lirica arcaica ([Archil.] fr. 322 W.; Stesich. fr. 245 Davies; Alcm. fr. 2 (i) Davies: si tratta comunque, per lo più, di casi in cui non possiamo essere del tutto sicuri di avere a che fare con tetrametri)[32]. Al di fuori dei casi coincidenti con 'cesura', la Parker sembra riconoscere, nell'ambito dei trimetri e dei tetrametri, solo un caso di *anceps* lungo con fine di parola: Eur. *Alc.* 227 (tetrametro sincopato: – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – –); non viene preso in considerazione Aesch. *Suppl.* 785, κελαινόχρωc[33] δὲ πάλλεταί μου καρδία, dove in effetti, comunque, la collocazione di una pospositiva lunga davanti al cretico finale troverebbe paralleli nel trimetro tragico recitato[34].

Data la rilevanza, per il problema che ci interessa, della presenza o meno di incisione nei trimetri e nei tetrametri lirici, ho provato a fare una verifica sul tema nelle tragedie conservate di Eschilo.

I **trimetri** lirici[35], com'è noto, si presentano nella stragrande maggioranza con fine

31 La Parker osserva anche come il comportamento del tetrametro recitativo acataletto sofocleo assomigli molto a quello del tetrametro giambico catalettico della commedia, che presenta incisione dopo il secondo *metron* o dopo il terzo *anceps* (oltre che, meno comunemente, dopo il secondo *breve*).

32 A proposito del primo dei tre frammenti arcaici cf. West 1982, 44, che lo considera una struttura strofica composta da due versi autonomi; il frammento di Alcmane, come nota la stessa Parker, potrebbe far parte di una successione giambica non necessariamente tetrametrica.

33 Probabile correzione, che si deve a Lachmann, del tradito μελανόχρωc.

34 Cf. in part. Eur. *Tro.* 1182 (coι), *Phoen.* 885 (τιc), *Andr.* 230 (γάρ) e v. West 1982, 85, Martinelli 1997, 103 e n. 102 e, con particolare riferimento al caso eschileo, Maas 1966, 86 s., § 137. Quanto ai problemi del verso in relazione al precedente v. 784, di cui discutono lungamente Friis Johansen-Whittle *ad* 784-85, con ampia panoramica dei vari interventi proposti, ritengo che la soluzione adottata da Page sia la più economica e quella maggiormente in grado di estrarre un senso dai dati della tradizione.

35 Ne do un elenco, citando dalla edizione di Page, che ho scelto in quanto non sembra pregiudizialmente rigida sulla presenza di cesura (non ho riportato i versi delimitati da *cruces*, tranne in un caso per cui v. oltre n. 36): *Pers.* 1038/1046; 1054/1060, 1056/1062^; *Sept.* ^100, 103, 106^; 834/842^; ^848, ^850, 851^, ^855, 856, 857^, ^859; 876/882; ^961; 977=988^ (non condivido l'opinione, espressa da Page in apparato, che i vv. 961-1004 non siano da assegnare ad Eschilo; sui problemi di autenticità presentati dal finale della tragedia cf. Wilamowitz 1903, 436-50; Id. 1914b, 88 ss.; Fraenkel 1964a, 58 ss. e Id. 1964b, 268-71);

di parola dopo uno dei due luoghi interessati da incisione nei loro omologhi non lirici; il fatto non desta eccessiva meraviglia, vista l'abitudine a comporre intere serie di versi di questo tipo. Ma ci sono anche casi privi di una delle due incisioni suddette: alcuni con fine di parola dopo il sesto elemento ('cesura mediana'?): *Sept.* 851, *Ag.* 997, *Cho.* 66 (con elisione), 426, 427/449, *Eum.* 267 e 386 (con elisione), 924, e *Suppl.* 125 (sembra artificioso, come fanno, fra gli altri, Friis Johansen-Whittle e West, staccare a v. 115/125 il primo *metron*, una duplice interiezione - ἰὴ ἰή/ἰὼ ἰώ -, isolandola anche come verso autonomo, da quanto segue, che nell'antistrofe è ancora ἰώ e nella strofe ἰηλέμοιςιν); altri senza nemmeno questa: *Suppl.* 115, *Ag.* 984[36] (in responsione col sopra citato v. 997), per il quale West propone una lettura come **ia**| 2 **ia**, e, molto verosimilmente, *Sept.* 857[37] e *Eum.* 945[38] (in responsione col citato v. 924).

Suppl. ^112, ^115/125; 559/568; 580/588; ^592/597; 777/785, 778/786, 781/790^; ^792/800, 793/801^; *PV* 116, 118, 119^; 163/181; 586/606; *Ag.* 406/423; 478, 479, 485; 984/997^; 1082/1087; 1092/1097^; 1102/1109; 1116/1127; 1460; 1535/1565; *Cho.* 23/33; ^42/55, 48/60^; ^66/71, 67/72; 83^; ^423/444, 425/446, 426/448^, ^427/449, 428/450^; *Eum.* 144/150, ^147/153; 155/162; 169/174; 261, ^264, 267^, 269, 272^, ^273; 386/394; 554/562; 779=809^, 780=810, 785=815, 787=817; 924/945; ho sottolineato i casi sicuramente identificabili come versi secondo i criteri boeckhiani e ho messo un apice dopo quelli che sono chiusi da fine di verso e prima di quelli che sono preceduti da fine di verso. Non ho tenuto conto di casi stampati con indentatura da Page, quali *Cho.* 324/354 e *PV* 904, che sono in effetti rispettivamente in sinafia verbale e in elisione con quanto segue (e inoltre, per le incertezze nella colometria di quest'ultimo passo, cf. Pattoni 1987, 73), e *Ag.* 408/425, *Cho.* 430/452, in sinafia (verbale nel primo, secondo e quarto caso) con quanto precede. Per la scena di Cassandra dell'*Agamennone* seguo Denniston-Page e West (si vedano i rispettivi *conspectus metrorum*) relativamente all'interpretazione di quali tra i trimetri presenti siano da interpretare come lirici e quali come non lirici (anche se, effettivamente, lo statuto dei vv. 1082/1087, 1092/1097, 1102/1109, 1116/1127, e, d'altra parte, quello dei vv. 1138-39/1148-49, 1160-61/1171-72 resta difficile da definire: cf. Fraenkel 1950, III, 539, Denniston-Page 1957, 165).

36 Per la difesa (a parte la lieve correzione, dovuta a Casaubon e ora accettata anche da West, ξὺν ἐμβολαῖc) del testo di questo verso, messo tra *cruces* da Page insieme all'inizio del successivo, cf. Fraenkel 1950, *ad* vv. 983 ss., che isolava la corruzione nelle due parole iniziali di v. 985, come fa ora West (e come, del resto, sia pur assai dubitativamente, proponeva Page in apparato).

37 Il testo adottato da Page mi sembra ancora il più soddisfacente per questo verso, anche rispetto alla recente proposta di West (si veda l'edizione, e West 1990b, 121 s.): in particolare, per l'espunzione di ναύcτολον davanti a θεωρίδα, accolta anche da Maas 1966, 68, si veda Wilamowitz 1914b, 84 n. 1, per l'interpretazione di ἄcτολον cf. van Nes 1963, 93-95 e Hutchinson 1985, *ad* 856-60, e per la difesa di ἀμείβεται del v. 856 cf. Hutchinson *ad loc.*

38 Ritengo qui la collocazione della lacuna in sede finale, accolta dalla maggior parte degli studiosi, preferibile alla proposta di Verrall, recepita da West, di integrare <τε τῷ> dopo χρόνῳ e interpungere con virgola prima di quest'ultimo termine, assegnando la determinazione temporale al testo che segue, che andrebbe allora interpretato in riferimento alle messi: continuo infatti a ritenere migliore l'opinione più diffusa, risalente a Hermann, che qui il testo contenga un riferimento, sia pur espresso cripticamente, alle miniere del Laurio, vista la presenza di un aggettivo come ἑρμαίαν (per cui cf., ad es., Sommerstein 1989, *ad* 945-47), che non può che addirsi a doni casuali degli dei, mentre non è adatto ad un contesto che abbia al centro le messi, tanto è vero che lo stesso West sente il bisogno di sostituirlo con ἱκμαίαν, correggendo anche il τίοι del successivo v. 947 in πίοι.

Sulla base di questi dati, la percentuale di trimetri senza pentemimere o eftemimere[39] è del 12,61 %, di quelli con 'cesura mediana', del 9.01% contro il circa 2% della 'cesura mediana' nel trimetro recitato eschileo[40], di quelli senza cesura, del 3.60 %.

I **trimetri catalettici** che hanno al centro un *metron* giambico sono 13[41]: 11 hanno fine di parola in uno dei due punti cesurali del verso recitato, 1 (*Suppl.* 535)[42] ha 'cesura mediana', 1 (*Ag.* 1487) è 'senza cesura' (a meno di pensare a 'cesura mediana' dopo una prepositiva bisillabica, ma la strutturazione dei gruppi verbali sembra chiaramente corrispondere ai singoli *metra*)[43].

La percentuale di trimetri catalettici senza pentemimere o eftemimere è del 15.38%.

Nel trimetro **cho ia ba** che compare in *Pers.* 857/863^ c'è fine di parola nella posizione della eftemimere.

Per i trimetri, e soprattutto per quelli acataletti, il modo di comporre disponendo le parole secondo i punti di incisione più consueta sembra dunque prevalente; d'altra parte, però, anche alla luce dei numeri, credo sia improprio parlare in entrambi i casi di vere e proprie cesure.

Venendo ai **trimetri sincopati** che hanno al centro un *metron* giambico[44], ve ne sono:

3 di forma **ia ia cr**	1 con 'pentemimere' coincidente con *anceps* lungo (*Eum.* 266)	2 con 'cesura mediana'?[45] (*Suppl.* 905 e 908, inseriti in una compatta sezione di trimetri reci-

39 Per una discussione dei casi privi di incisione 'normale' in Euripide cf. Diggle 1991, 138 n. 18; Diggle 1994, 475 s. n. 158.

40 Cf. West 1982, 82 s.

41 *Sept.* 119^, 139 (non considero in responsione i due versi: cf. Ferrari 1983, 983 ss., in partic. 987), *Suppl.* ^528/535; *PV* 433, 566, 568, 570^, 690^; *Ag.* ^369/387; 1487/1511.

42 Per il testo cf. Friis Johansen-Whittle, *ad loc.*

43 Per il corrispondente verso della antistrofe, 1511, ritengo che non sia da accettare la correzione di Butler-Scholefield, accolta da Page, che comporterebbe anche qui un verso senza cesura o con 'cesura mediana' dopo ὅπου; per il testo di questo passo cf. Fraenkel 1950, *ad* 1511.

44 Non ho preso in considerazione la sequenza presente in *Sept.* ^975=986, interpretabile come **ba ia cr**, ma anche come dimetro docmiaco (così, ad esempio, Saenger 1976, 386 e Hutchinson 1985; docmi in effetti compaiono anche altrove, tra giambi, in questo brano lirico), e neppure la sequenza, di per sé interpretabile come **cr ia cr**, presente in *Cho.* 419 (il cui corrispondente strofico, 406, mostra corruzione nella sua parte finale), che si presta anch'essa ad una interpretazione (generalmente preferita - cf. Page, Garvie, West, Sier - pur nella differenza di scelte per il testo della strofe) come due docmi.

45 L'incertezza deriva dal fatto che, pur essendoci fine di parola al sesto elemento, la scansione verbale in entrambi i casi sembra corrispondere più chiaramente ai singoli *metra*.

		tati)
2 di forma **sp ia ia**	1 con fine di parola nel luogo che corrisponderebbe a quello della pentemimere in un trimetro non sincopato (*Pers.* 552)	1 'senza cesure' (*Pers.* 562, in responsione con il precedente)
2 di forma **sp ia sp**[46]	con fine di parola nel luogo che corrisponderebbe a quello della eftemimere (*Cho.* 382/396): è un caso di voluta ricerca di simmetria verbale fra strofe e antistrofe – –| ⏑ – ⏑| – – –	

1 di forma **mol ia sp**[47] con 'pentemimere' (*Suppl.* ^117 = 127)

A questi si può aggiungere la sequenza presente in *Eum.* ^321/334 (– ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –), anche se con qualche dubbio, causato dalla sua apertura con una serie di per sé ambigua tra giambi e trochei[48] e dal contesto (una stanza con molti cretici, un lecizio, e un *metron* trocaico al v. 324/337: d'altra parte, però, al v. 322/335 si trova una serie che può essere interpretata come **8 + ia**). Se interpretata come **cr ia sp**, essa ha 'eftemimere' nella strofe e 'cesura mediana' nell'antistrofe[49].

46 Incerta la presenza di una tale serie in *Suppl.* ^162, non tanto per motivi di testo (mi sembra eccessivo lo scetticismo di Page, che pone fra *cruces* le parole finali ἰὼ μῆνις), quanto per la difficoltà, dato il contesto, di scegliere tra l'interpretazione come **sp ia sp** (accolta da West) e **mol cr sp**. Nel primo caso, comunque, sarebbe presente fine di parola nel luogo corrispondente alla 'cesura mediana'.

47 Diversamente da Page, accetto qui, con Rose, Friis Johansen-Whittle e West la forma ἱλεῶμαι (per cui cf. Schulze 1934, 324 s.), che penso sia da scandire con sinizesi: la presenza del molosso e dello spondeo, già proposta da Schroeder 1916, 3, sembra raccomandata dal dettato metrico della sequenza successiva, **ia mol sp** (o **ia sp mol**).

48 V. oltre, p. 156 e n. 59.

49 Più chiaramente trocaica (**tr tr cr**) sembrerebbe (come più comunemente interpretato: così, ad esempio, Wilamowitz, Hutchinson, West) la sequenza presente in *Sept.* ^351/363 (di per sé scandibile anche come **cr ia ia**), data la sua immediata vicinanza con un dimetro trocaico (cf. v. 352: il testo dell'antistrofe, per cui West ricorre alle *cruces*, è assai problematico); se è così, allo stesso modo sarà probabilmente da interpretare anche il v. ^355/367, che compare poco più oltre, dopo due lecizi. In tutti e quattro i casi c'è fine di parola dopo il quarto elemento, 'pentemimere' in un'interpretazione giambica; nell'interpretazione trocaica essa potrebbe essere considerata come intesa, soprattutto al v. 351/363, prima sequenza di una sezione ritmicamente ben distinta dalla precedente, a stabilire il nuovo ritmo trocaico.

I trimetri **sincopati e catalettici** sono 4:

2 di forma **cr ia ba/mol**[50]

1 'senza cesure' (*Ag.* 977), anche se con il punto di sutura di un composto nel punto della 'cesura mediana'

1 con 'cesura mediana' (*Ag.* 990, in responsione con il precedente)

2 di forma **ba ia ba** con 'pentemimere' (*Cho.* 640/647)[51] da notare qui fine di parola dopo *anceps* lungo del **ia**

L'estrema rarità di questi casi e il comportamento di volta in volta diverso del poeta nella disposizione delle fini di parola mi sembrano far escludere anche per i trimetri sincopati una sensibilità per un'incisione fissa.

Più interessante ai nostri fini credo che sia l'esame dei **tetrametri**.
Per questa analisi, partendo ancora dall'edizione di Page, ho considerato possibili tetrametri le sequenze in cui i *cola* componenti si presentano in sicura sinafia fra di loro e vengono allora stampati con indentatura nell'edizione suddetta[52], oppure le sequenze riportate su un unico rigo interpretabili con maggior probabilità come

50 L'interpretazione giambica di questo verso mi sembra favorita, in mancanza di sicuri trochei nella stanza, dal trimetro giambico presente ai vv. 984/997. Per la scansione dell'ultimo *metron* cf. Martinelli 1997, 215 n. 19. Non ho preso in considerazione *Ag.* 182/190 perché in sinafia (verbale nell'antistrofe) con quanto segue.

51 Per la difesa della facile correzione προχαλκεύει al v. 647 di fronte al tradito προσχαλκεύει, contro la congettura (χαλκεύει) di Stinton 1975, 89 s., che, notando la singolarità di un *anceps* lungo in una sequenza di questo tipo, voleva eliminare la successione **ba ia**, cf. Garvie *ad loc.*, e Sier 1988, 195 e 17, da vedere anche per le considerazioni relative all'ammissibilità della, pur rara, successione **ba** iniziale + **ia**. Incerta mi sembra invece la presenza di un'ulteriore forma **ba ia** (stavolta con *anceps* breve) **ba** in *PV* 695^, vista la possibilità anche di una interpretazione in senso docmiaco (δ + reiziano), da prendere in considerazione vista la presenza di altri docmi nel contesto (cf. inoltre Griffith 1977, 54 s.). Nell'interpretazione giambica, comunque, la fine di parola sarebbe nel punto della eftemimere.

52 Ho preso in considerazione anche i casi in cui la sinafia è segnalata da elisione tra le due sequenze, per i quali invece Page non propone sempre una presentazione con indentatura, mentre non ho considerato quelli presentati con indentatura dall'editore ma in cui non si può accertare la sinafia tra i *cola* componenti (ad es. *Suppl.* 798 s./806 s.).

tetrametri. Per lo più, comunque, è difficile identificare queste serie come versi autonomi: segnalerò i casi di volta in volta.

Fra i tetrametri così individuati

ce ne sono 9 **acataletti** (*Suppl.* 134 s./144 s.[53]; *Ag.* 445 s./464 s., 766 s./ 776 s.; *Cho.* 24 s./34 s., 154 s.)[54]

con una delle cesure individuate dalla Parker nei tetrametri lirici sono: 7 (*Suppl.* 134 s./144 s., *Ag.* 445 s., *Cho.* 24 s./ 34 s., con fine di parola dopo il terzo *anceps*, in due casi - *Cho.* 24 s. e *Suppl.* 144 s. - realizzato da lunga [con elisione nell'ultimo luogo]; *Ag.* 766 s./776 s. con 'pentemimere' in elisione)

con 'dieresi mediana' (come nei tetrametri recitativi? v. sopra): 2 (*Ag.* 464 s., *Cho.* 154 s., quest'ultimo in elisione)

2 **catalettici** di forma **cho ia cho ba**: *Suppl.* 102 s./ 110 s.^[55]

Le due sequenze hanno fine di parola dopo quello che potrebbe corrispondere al secondo *breve* di un tetrametro giambico, possibile punto cesurale nei tetrametri giambici catalettici recitativi della commedia (e anche nei tetrametri acataletti degli *Ichneutai* e in Anacr. fr. 79 P. - v. sopra, p. 149 - in questi ultimi due casi, comunque, in concomitanza con fine di parola al terzo *breve*; in *Suppl.* 102 s./ 110 s. c'è fine di parola dopo il primo *longum* del secondo coriambo)[56].

53 Si tratta dell'unico tra questi tetrametri acataletti a presentarsi come sicuro verso autonomo: esso si trova infatti in apertura di stanza e presenta alla sua conclusione chiaro blocco della sinafia nella strofe e iato nell'antistrofe.

54 Bisogna notare, comunque, come *Ag.* 766 s./776 s. si presenti nell'edizione di Page con un testo rimaneggiato sia nella antistrofe che (piuttosto fortemente) nella strofe, peraltro affetta da profonda corruzione, e come il testo di *Cho.* 154 s., anche nella restituzione accettata da Page - che è assai vicina ai dati della tradizione e non oscura quello che sembra essere il dettato metrico del passo- resti, come nota lo stesso editore, di difficile interpretazione.

55 La sequenza conclude una stanza, ma non sono sicuri i suoi rapporti ritmici col precedente **cho ia.**

56 Nell'antistrofe il testo che segue la prima fine di parola ora segnalata viene posto tra *cruces* da Page, ma può essere facilmente corretto secondo la proposta di Westphal (ἄτας δ' ἀπάταν): l'incertezza, comunque, riguarda solo le desinenze dei due vocaboli.

22[57] **sincopati**

6 di forma **ia cr ia cr** *Sept.* ^290 s./307 s.[58], 889 s./901 s.; *Cho.* 431 s./ 453 s.

Solo *Cho.* 453 s. ha (con elisione) una fine di parola nel luogo (l'*anceps* del terzo *metron*) che la Parker segnalava come punto cesurale per un tetrametro lirico sincopato come questo (*Trach.* 210, di cui si è detto sopra): l'incisione più chiara, tuttavia, sembrerebbe essere qui quella alla fine del primo cretico (nel punto che corrisponderebbe alla 'dieresi mediana'). Quest'ultima incisione sembra la più evidente anche in *Sept.* 290 s. e in *Cho.* 431 s. (con elisione), che, d'altra parte, condividono con *Cho.* 453 s. anche una fine di parola (in prodelisione nei *Sette* col testo di Page) dopo il primo *longum* del primo cretico; in *Sept.* 901 s., che pure ha fine di parola sia alla 'dieresi mediana' che al primo *longum* del primo cretico (⏑ – ⏑ – –| ⏑ – |⏑ – ⏑ – – ⏑ –), è invece quest'ultima a presentarsi come incisione più evidente. *Sept.* 889 s. (⏑ – ⏑ – –| ⏑ – – – ⏑|– – ⏑ –) presenta, insieme a fine di parola (in elisione) al primo *longum* del primo cretico, fine di parola in quello che corrisponderebbe al terzo *breve* di un tetrametro completo (un luogo interessato, è vero, da incisione in mancanza delle cesure principali nel tetrametro degli *Ichneutai*, ma - al pari di Anacr. fr. 79 P. - in concomitanza, come si è detto sopra, con fine di parola al secondo *breve*, e, soprattutto, in uno solo tra i versi della scena). *Sept.* 307 s. ha fine di parola dopo il *breve* del primo cretico (⏑ – ⏑ – – –| – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –) nel punto che corrisponderebbe alla fine di parola dopo il secondo *breve* del tetrametro giambico degli *Ichneutai* di cui si è appena detto (e del tetrametro giambico catalettico della commedia).

2 di forma **ba cr ia sp** *Suppl.* 138 s./148 s.

Nelle due sequenze c'è fine di parola (con elisione nell'antistrofe) dopo il cretico ('dieresi mediana'), accompagnata da fine di parola dopo il 'terzo *breve*' in 148 s., dopo il primo *longum* del *metron* giambico in 138 s.

2 di forma **ia ia cr ia** *Suppl.* ^794 s./802 s.

Si tratta di un sicuro inizio di verso (iato nella strofe); meno certa la fine di verso dopo il **cr ia**.

Suppl. 794 s. ha fine di parola dopo il *breve* del cretico (un caso corrispondente al terzo *breve* del tetrametro acataletto?, v. sopra) e, prima, al primo *longum* del secondo *metron* giambico; il suo corrispondente antistrofico ha fine di parola dopo il primo *metron* giambico e dopo il primo *longum* del cretico.

57 Sui problemi relativi all'interpretazione di alcuni di questi tetrametri v. oltre n. 59.

58 La sequenza è ritmicamente separata da quanto precede, come dimostra il blocco della sinafia verificabile nell'antistrofe.

2 di forma **ia ia ba ia** *Suppl.* ^136 s./ 146 s.

Si tratta di un sicuro inizio di verso (blocco della sinafia nella strofe, iato nella antistrofe); meno certa la fine di verso.

Nella strofe c'è fine di parola dopo quello che corrisponderebbe al secondo *breve* di un tetrametro giambico (v. sopra) e poi dopo il primo *longum* del baccheo; la stessa situazione (con elisione nel primo punto) si presenta nell'antistrofe, dove però la porzione centrale del testo è incerta. Un tale schema di fini di parola è diverso da quello di Soph. *El.* 484-85, citato dalla Parker come esempio di fine di parola alla 'pentemimere' in un tetrametro molto simile (**ia ia ba cr**, nel quale poi un'ulteriore fine di parola si trova in coincidenza con il *breve* del baccheo).

Almeno 9, fra i 28 di forma – ⏑ – x – ⏑ – – ⏑⏑ – x – ⏑ –[59], verosimilmente da interpretare come **cr ia cr ia**: *Pers.* 116/121, **555/565**; *Suppl.* **157 s./171 s., 796 s./804 s.**, 1062 s./1068 s.; *Ag.* ^163 s./171 s., ^176 s./184 s. e ^681 s./699 s.; *Cho.* **46 s./ 58 s.**; *Eum.* 332 s.=345 s.^, 497 s./506 s.^, 515 s./524 s.^, **^782=812**, 999 s./1017 s., 1001 s./ 1019 s.^[60]

Per partire dai casi che presenterebbero fine di parola in uno dei luoghi segnalati dalla Parker per tetrametri lirici e non lirici: fine di parola alla 'dieresi mediana' si trova in *Pers.* 116/121 (in elisione nell'antistrofe), *Ag.* 163 s., 681 s. (in elisione), *Eum.* 999 s. In ***Pers.* 565**, ***Suppl.* 157 s.** e *Eum.* 1001 s. a tale fine di parola (in elisione nel primo luogo) fa seguito un'altra al 'terzo *breve*' (– ⏑ – ⏑ – ⏑ –| – ⏑| – ⏑ – ⏑ –). Una fine di parola in quest'ultima posizione si accompagna, in ***Pers.* 555** (dove è in elisione) e in *Eum.* 1019 s., a fine di parola dopo il 'secondo *breve*' (– ⏑ – ⏑ – ⏑| – – ⏑| – ⏑ – ⏑ –), e in ***Suppl.* 171 s.** (dove è in elisione), **796 s.**, *Ag.* 171 s., 176 s. e *Eum.* 332 s.=345 s. a fine di parola dopo il terzo *longum* (– ⏑ – ⏑ –|⏑ – – ⏑|– ⏑ – ⏑ –). Una fine di parola al 'secondo *breve*' si trova in

59 Propongo per completezza l'analisi di tutte queste sequenze (coppie di lecizi), pur nella consapevolezza della loro ambiguità giambo-trocaica (cf. Dale 1968, 93 ss.; Korzeniewski 1968, 191 n. 3), non sempre scioglibile in un senso o nell'altro, specialmente nelle stanze quasi uniformemente dominate dai lecizi, soprattutto *Pers.* 115 ss., *Suppl.* 1062 ss., *Ag.* 160-91 e i passi delle *Eumenidi*, a parte i vv. 778 ss., dove, insieme a docmi, sono presenti diversi giambi -che predominano in *Pers.* 548 ss., nella parodo delle *Supplici*, nei vv. 776 ss. della stessa tragedia, e in *Cho.* 44 ss.- e, d'altra parte, i vv. 490 ss., all'interno dei quali la coppia di lecizi segue immediatamente a un dimetro trocaico. Come si vedrà dall'analisi sopra riportata, comunque, anche nei casi che sembrano più verosimilmente da interpretare in senso giambico, che per comodità del lettore segnalo in grassetto, la collocazione della fine di parola risulta piuttosto varia.

60 Tra questi: *Ag.* 163 s./171 s. e *Eum.* 782=812 sono preceduti da fine di verso; *Ag.* 176 s./184 s. e 681 s./699 s. sono in inizio di stanza; *Eum.* 332 s.=345 s., 497 s./506 s., 515 s./524 s. e 1001 s./1019 s. in fine di stanza.

Eum. 506 s. e *Ag.* 699 s., accompagnata, nel primo caso da fine di parola al quinto e al sesto *longum* (⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑| – –| ⏑ –| ⏑ – ⏑ –), nel secondo da fine di parola al sesto *longum* (– ⏑ – ⏑ – ⏑| – – ⏑ –| ⏑ – ⏑ –). D'altra parte, una fine di parola al quinto *longum* si accompagna, in *Suppl.* **804 s.** e 1068 s., *Ag.* 184 s., *Cho.* **46 s.** (con elis.), *Eum.* 497 s., 524 s. e 1017 s., a fine di parola (con elisione in *Eum.* 524 s.) al terzo *longum* (– ⏑ – ⏑ – |⏑ – –| ⏑ – ⏑ – ⏑ –), in *Suppl.* 1062 s. a fine di parola al secondo e al sesto *longum* (– ⏑ –| ⏑ – ⏑ – –| ⏑ –| ⏑ – ⏑ –), in *Eum.* **782=812** al primo *anceps* (– ⏑ – ⏑| – ⏑ – –| ⏑ – ⏑ – ⏑ –). In *Cho.* **58**, infine, a fine di parola al terzo *longum* segue fine di parola al sesto *longum* (– ⏑ – ⏑ –| ⏑ – – ⏑ –| ⏑ – ⏑ –), e questo sembra anche lo schema più verosimile per *Eum.* 515 s. (che ha elisione al terzo *longum*).

1 di forma **cr ia cho ia** *Eum.* 358 s.^ (in fine di stanza)

Fine di parola dopo il primo *longum* del *metron* giambico (e poi dopo il primo *breve* del coriambo).

7 sincopati e catalettici

4 di forma **ia ia cr ba** *Ag.* 194 s./207 s.^; *Cho.* 644 s./650 s.^[61]

In un luogo (*Ag.* 194 s.) c'è incisione dopo il 'secondo breve' (v. sopra). Gli altri casi hanno 'incisione' dopo il primo *longum* del secondo *metron* giambico, ma presentano nella parte successiva una disposizione delle fini di parola sempre diversa (in *Ag.* 207 s. dopo il primo *longum* del cretico, in *Cho.* 650 s. alla 'dieresi mediana' e in *Cho.* 644 s. al 'terzo *breve*').

2 di forma **ba ia cr ba** *Ag.* 739 s./ 751 s.

Nella strofe fine di parola a 'dieresi mediana', nell'antistrofe al *breve* del cretico ('terzo *breve*') e, in precedenza, al primo *longum* del *metron* giambico.

1 di forma **cr ia cho ba** *Cho.* 792 s.^ (in fine di stanza)

Fine di parola dopo il primo *longum* del *metron* giambico e dopo il primo *breve* del coriambo.

Sulla base dei dati raccolti sembra difficile riconoscere la presenza di strutture cesurali fisse. Particolarmente vario risulta il comportamento dei tetrametri, soprattutto nelle loro diverse forme sincopate, così come si era notato nei trimetri di questo genere. Mi sembra dunque discutibile ricorrere alla categoria della cesura per 'giustificare' casi di *anceps* lungo con fine di parola.

Passando all'analisi dei **dimetri**, la Parker nota l'estrema rarità di fine di parola dopo secondo *anceps* lungo:

61 Sicura in entrambi i casi la fine di verso dopo il baccheo finale per la presenza di *brevis in longo* nell'antistrofe del luogo dell'*Agamennone* e di fine di stanza in quello delle *Coefore*.

per Sofocle si riconoscono cinque casi nell'*Edipo Re* (651, 1336/1356, 890/904) per i quali si propone come spiegazione il fatto che i dimetri potrebbero essere influenzati dalla prossimità di trimetri con cesura pentemimere e quindi ciascuno di essi potrebbe essere trattato come «a truncated trimeter».

Per Euripide vengono riconosciuti tre esempi in dimetri sincopati: *Hipp.* 1149, *El.* 480 (dove si suggerisce che il ritmo insolito potrebbe essere inteso a enfatizzare sinistramente il finale Τυνδαρίς), *Hyps.* fr. 64, 104 Bond = fr. 64 ii+91+115, 47 Cockle.

Per Eschilo si citano quattro casi: *Ag.* 140 (τόσονπερ εὔφρων ἁ καλά), *Pers.* 286 (στυγναί γ' Ἀθᾶναι δαΐοις) e il suo corrispondente strofico 280 come emendato da Hermann (ἴυζ' ἄποτμον δαΐοις), e *Suppl.* 808 (ἴυζε δ' ὀμφάν, οὐράνια), di cui si fa osservare come il corrispondente antistrofico sia corrotto; si ricorda poi che *anceps* lungo con fine di parola ricorre anche nel dimetro coriambo-giambico di *Suppl.* 109 (καὶ διάνοιαν μαινόλιν). Vengono infine discussi casi con problemi di testo e colometria coinvolgenti fine di parola dopo *anceps* lungo: per i giambi eschilei si tratta di *Sept.* 778-80/785-7 (con un dimetro interessato al problema) e *Cho.* 44-47/56-59 (lunga serie giambica sincopata secondo l'interpretazione di Wilamowitz, oggi generalmente abbandonata), per i quali si ritiene più opportuno proporre una colometria che non preveda il fenomeno in questione.

La conclusione della Parker, come si diceva sopra, è che nei giambi lirici della tragedia (come in quelli della lirica arcaica) le restrizioni sono così severe da assumere rilevanza in questioni di critica testuale e di colometria. Va sottolineata comunque l'osservazione finale della studiosa inglese, secondo cui, a proposito di metri lirici, e soprattutto di quelli del dramma attico, data l'immensa diversità dei fenomeni, bisogna osservare una grande cautela e la pura e semplice rarità di un fenomeno non può essere considerata prova della sua «objectionableness»: in ultima istanza «the individual passage must [...] still take precedence over the general observation». E così, ad esempio, per il vessato caso di *Ag.* 140 si fa notare come l'insolita struttura ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – sia immediatamente seguita da una sequenza che inizia con lo stesso segmento corrispondente alla pentemimere (⏑ – ⏑ – – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ – –).

Sulla via della eliminazione totale, in Eschilo, dei dimetri giambici con fine di parola dopo secondo *anceps* lungo si è invece posto M. West negli *Studies*[62]. Partendo, nella discussione, da *Ag.* 140, lo studioso contesta per questo luogo il testo di T F (ἁ καλά), sulla base della mancanza di un unico parallelo sicuro, nel poeta, del fenomeno in questione: rifiuta infatti, fra i luoghi citati dalla Parker, *Pers.* 280/286, per il quale ritiene preferibile un intervento di correzione che parta dalla strofe, e *Suppl.* 808, per lo stato di corruzione in cui versa il brano; ed inoltre cita, ma come ulteriori esempi «illusori», alcuni altri casi ricavabili dall'edizione di Page: *PV* 567

62 Cf. West 1990b, 177.

(εἴδωλον Ἄργου γηγενοῦς), verso per il quale propone la totale espunzione, *Sept.* 985 (δίυγρα τριπάλτων πημάτων), tra *cruces* anche in Page, e *Sept.* 169/177 (πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ'/ μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων), in effetti interpretabile (anche senza mutare la colometria, come fa West) come **δ + cr**[63]. Per *Sept.* 778-80/785-7, infine, nella sua edizione accetta, come la Parker, una divisione colometrica che non prevede il fenomeno contestato.

Ora, io non credo che tutti i casi segnalati da West siano ugualmente contestabili. In particolare ritengo ingiustificata l'espunzione del dimetro del *Prometeo* (opera forse citata da West, pure sostenitore della sua inautenticità, come pur sempre da assegnare ad un imitatore di Eschilo, che avrebbe allora condiviso le sue idiosincrasie, oppure non avrebbe comunque introdotto un fenomeno raro?); nel caso di *Suppl.* 808, pur in un contesto difficile, mi sembra inopportuno buttare a mare la responsione più che probabile con il dimetro giambico dell'antistrofe; quanto al brano dei *Persiani,* penso che il testo dell'antistrofe, per quel che riguarda i primi due *cola* (286-87), sia un punto di partenza migliore per affrontare i problemi, sia metrici che di senso, riconosciuti dallo stesso West, dei corrispettivi versi strofici, che essi vadano risolti nel senso di una correzione o, almeno per il v. 280, con la proposta di una responsione libera **(ia cr/ia ia)**[64] con il v. 286.

Partendo da questi presupposti credo che si possa fare qualche considerazione esaminando il comportamento eschileo riguardo alla realizzazione degli *ancipitia* del dimetro giambico e alla loro coincidenza con fine di parola, con particolare interesse, naturalmente, per il secondo *anceps*.

Per avere un'idea del comportamento generale di Eschilo nei dimetri ho preso in considerazione tutti i dimetri giambici stampati su un rigo separato nell'edizione di Page, che ho scelto in quanto, nelle questioni testuali, non è pregiudizialmente contraria a *long anceps* con fine di parola; non ho considerato i casi interessati da *cruces* e quelli la cui intepretazione come 2 **ia** è, a causa delle combinazioni sillabiche presenti e del contesto, incerta (si tratta di *Pers.* 262; *Sept.* 157/165[65], *Ag.* 1096[66], *Cho.* 152[67], e del già ricordato *Sept.* 169/177).

I dimetri esaminati sono allora :

Pers. **269/275, ^280/286, ^282/288, 550/560, 551/561, 1004/1010,^1021/1033, 1039/1047, 1040 = 1048 = 1066, 1041/1049, ^1042/1050, 1044/1052^, 1068**

Sept. 420/455, 740/748, **754/761, 769/775^, 779/786, 780/787,** ^837/845, 838/846, **962, 963, 968, 969/980, 970/981, 972/983, ^989, 990, 991, 992, 993**

63 Cf. Medda 1993, 183 s.

64 Sul problema, in generale, cf. Zuntz 1983, 275; per ulteriore bibliografia Martinelli 1997, 195 n. 16.

65 Cf. Medda 1993, 128.

66 Cf. Medda 1993, 129.

67 Cf. Medda 1993, 129 s.

Suppl. **59/64, 62/67^, 73/82, 114^,** ^134/144, *135/145^, **143=153, 584, 593/598, 780/789,** ^794/802, ^808/817, **819, 820, 812/821, ^895**

PV **117, ^160/178, 161/179, 162/180, 431**[68]**, ^567,** ^901, 902a, 903^

Ag. **120/137, ^140,** 220/230, 445/464, ***446/465,** 447/466, **486-7,** 766/776, ***767/777,** 768, 769, 1163/1174, **1408/1427, ^1485/1509, 1486/1510**

Cho. **^22/32,** 24/34, ***25/35, 28/38, 29/39, 49/61, ^50/62, 51/63,** 154, ***155, 424/445, 459/464, ^639/646, 648,** 644/650, **823/835^, 938/949, 964^**

Eum. **161/168^, 384/392, 385/393,** 919/940

Ho stampato in grassetto, distinguendoli anche nella tabella 1, i dimetri delimitati all'inizio e alla fine da fine di parola, rispetto a quelli che si presentano in sinafia verbale con quanto precede e /o segue e anche a quelli che, pur delimitati da fine di parola, si presentano in sinafia ritmica o ritmico-prosodica[69] con quanto segue (così *Suppl.* 808/817 e *PV* 901). Ho sottolineato i dimetri che si possono identificare come versi in base ai criteri boeckhiani[70]. Un apice posto all'inizio o alla fine indica sicuro inizio o fine di verso. L'asterisco indica i dimetri che nell'edizione di Page si presentano come secondi membri di tetrametri più o meno sicuri (nei quali il primo *anceps* con fine di parola risulterebbe, secondo le proposte della Parker, coincidente con un punto cesurale)[71]. Nelle tabelle 2 e 3 i casi in cui la fine di parola corrisponde con un monosillabo sono segnalati nei rispettivi specchietti.

68 Del fatto che questo dimetro costituisca l'inizio di una antistrofe in responsione con i vv. 425-30 dubita, pur stampandolo in questo modo, lo stesso Page: è infatti assai più verosimile che i vv. 425-35 costituiscano complessivamente un epodo: per questo, e per i problemi di autenticità di questi versi cf. Pattoni 1987, 77 ss.

69 Cf. Rossi 1978, 799 ss.

70 Merita qualche parola di spiegazione la scelta a proposito di *Pers.* 1040=1048 e delle sequenze limitrofe, e di *Sept.* 968. Ho considerato come verso autonomo *Pers.* 1040=1048, visto che la medesima sequenza verbale si presenta come ritmicamente autonoma a v. 1066, e di conseguenza ho considerato come ritmicamente autonomi 1039/1047 e 1041/1049, a loro volta ritmicamente separati rispettivamente da quanto precede e quanto segue. Quanto a *Sept.* 968, l'ho considerato un verso in quanto l'antistrofe, del cui testo iniziale Page dubita, aveva comunque probabilmente un inizio vocalico, come suggerisce lo stesso Page in apparato, e dunque si trovava in iato con la sequenza precedente.

71 Quanto alla valutazione della quantità delle sillabe interessate, ho scandito con *correptio Attica*, secondo l'uso più comune in tragedia, sia i casi in cui il nesso occlusiva + liquida o nasale compare in inizio di parola, sia quelli in cui esso compare al suo interno (segnalo comunque i casi di quest'ultimo tipo a proposito del secondo *anceps*, più significativo per la mia indagine: *Sept.* **972**, *Suppl.* **114^, 593**, *Cho.* **^32, 938**). Ho scandito: sempre come breve, come di consueto tra i giambi, lo *iota* di ἰώ; la prima sillaba di αἰαῖ come lunga all'inizio di *Sept.* 787, come breve in αἰαῖ αἰαῖ, *metron* iniziale di *Pers.* 1039. Quanto allo *iota* delle forme del verbo ἰύζω (*Pers.* 280, 1042, *Suppl.* 808), lungo in Omero, e che in Eschilo compare sempre ad occupare un *anceps*, l' ho scandito come breve sulla base del sicuro caso di Soph. *Trach.* 787.

	Pers.	Sept.	Suppl.	PV	Ag.	Cho.	Eum.	Totali
Tot. dimetri	**24**	8 + **22** = 30	8 + **18** = 26	3 + **9** = 12	16 + **10** = 26	8 + **24** = 32	2 + **6** =8	45 + **113**=158
Tot. ancipitia	**48**	16 + **44** = 60	16 + **36** = 52	6 + **18** = 24	32 + **20** = 52	16 + **48** = 64	4 +**12**=16	90 + **226**=316
Anceps 1 BREVE	**16**	7 + **17** = 24	6 + **12** = 18	3 + **7** = 10	13 + **9** = 22	6 + **23** = 29	2+**4**=6	37 + **88** =125
Anceps 1 LUNGO	**8**	1 + **5** = 6	2 + **6** = 8	0 + **2** = 2	3 + **1** = 4	2 + **1** = 3	0+**2**=2	8 + **25** = 33
Anceps 1 breve con FDP[72]	**1**	0 + **3** = 3	1 + **0** = 1	0 + **2** = 2	2 + **0** = 2	1 + **1** = 2	1+**0**=1	5 + **7** = 12
Anceps 1 lungo con FDP[73]	**0**	0 + **0** = 0	1 + **0** = 1	0 + **0** = 0	1 + **0** = 1	1 + **0** = 1	0 + **0** =0	3 + **0** = 3
Anceps 2 BREVE	**20**	7 + **18** = 25	6 + **17** = 23	3 + **8** = 11	16 + **9** = 25	6 + **23** = 29	2 + **6** = 8	40 + **101** = 141
Anceps 2 LUNGO	**4**	1 + **4** = 5	2 + **1** = 3	0 + **1** = 1	0 + **1** = 1	2 + **1** = 3	0 + **0** =0	5 +**12** =17
Anceps 2 breve con FDP[74]	**5**	2 + **5** = 7	0 + **7** = 7	1 + **4** = 5	3 + **4** = 7	3 + **3** = 6	0 + **4** = 4	9 + **32** = 41
Anceps 2 lungo con FDP[75]	**3**	0 + **1** = 1	1+ **0** = 1	0 + **1** = 1	0 + **1** = 1	0 + **0** = 0	0 + **0** =0	1 + **6** = 7

Tabella 1: totale dimetri giambici

72 I casi in questione sono: *Pers.* **^1021**; *Sept.* **970** (con elisione), **^989, 990** (con elisione); *Suppl.* *135^; *PV* **^160, 162**; *Ag.**446, 769; *Cho.* *35 e **63** (con elisione); *Eum.* 919.

73 I casi sono: *Suppl.** 145^, *Ag.* 447 (entrambi con elisione); *Cho.* *25.

74 Si tratta di: *Pers.* **269/275** (quest'ultimo con elisione), **^1033, 1044^, 1049**; *Sept.* ^837, 846 e **754/761, 779, ^989, 991**; *Suppl.* **59/64, 143=153, 598, 812** (con elisione), **819, 820**; *PV* 903^ e **117, 161** (entrambi con elis.)/**179, ^178**; *Ag.* 466, 766/776 (entrambi con elisione) e **137, 1408/1427, 1510**; *Cho.* *25/ 35, 34 e **49**, **^62, 445**; *Eum.* **161/168^, 392, 393**.

75 Si tratta di *Pers.* **^280/286** e **^282**; *Sept.* **780**; *Suppl.* ^808; *PV* **^567**; *Ag.* **^140**.

	Pers.	Sept.	Suppl.	PV	Ag.	Cho.	Eum.	Totali
Tot. dimetri	0	8 (^2)	8 (^6,*2^)	3 (^1, 1^)	16 (*4)	8 (*3)	2	45 (^9,1^, *2^,*7)
Tot. ancipitia	0	16	16	6	32	16	4	90
Anceps 1 BREVE	0	7 (^2)	6 (^5, *1^)	3 (^1, 1^)	13 (*4)	6 (*2)	2	37 (^8, 1^, *1^, *6)
Anceps 1 LUNGO	0	1	2 (^1, *1^)	0	3	2 (*1)	0	8 (^1, *1^, *1)
Anceps 1 breve con FDP[76]	0	0	*1^	0	2 (* 1)	*1	1	5 (*1^, *2)
Anceps 1 lungo con FDP[77]	0	0	*1^ (con elisione)	0	1 (τὸν δ') (con elisione)	*1	0	3 (*1^, *1)
Anceps 2 BREVE	0	7 (^2)	6 (^4, *2^)	3 (^1, 1^)	16 (*4)	6 (*3)	2	40 (^7, 1^, *2^, *7)
Anceps 2 LUNGO	0	1	^2	0	0	2	0	5 (^2)
Anceps 2 breve con FDP[78]	0	2 (^1)	0	1^	3 (2 con elisione)	3 (*2)	0	9 (^1, 1^, *2)
Anceps 2 lungo con FDP[79]	0	0	^1	0	0	0	0	^1

Tabella 2: dimetri in sinafia con quanto precede e/o segue

76 I casi in questione sono: *Suppl.* *135^; *Ag.* *446, 769; *Cho.* *35; *Eum.* 919.
77 I casi sono: *Suppl.* *145^; *Ag.* 447 (entrambi con elisione); *Cho.* *25.
78 Si tratta di *Sept.* ^837, 846; *PV* 903^; *Ag.* 466, 766/776 (entrambi con elisione); *Cho.* *25/ 35, 34.
79 Si tratta di *Suppl.* ^808

	Pers.	Sept.	Suppl.	PV	Ag.	Cho.	Eum.	Totali
Tot. Dimetri	24 (8, ^8, 2^)	22 (5, ^1, 2^)	18 (1, ^1, 3^)	9 (^3)	10 (^3)	24 (4, ^6, 3^)	6 (2^)	113 (18, ^22, 12^)
Tot. ancipitia	48	44	36	18	20	48	12	226
Anceps 1 BREVE	16 (7, ^5, 2^)	17 (2, ^1, 2^)	12 (1, 1^)	7 (^2)	9 (^3)	23 (4, ^6, 2^)	4 (2^)	88 (14, ^17, 9^)
Anceps 1 LUNGO	8 (1, ^3)	5 (3)	6 (^1, 2^)	2 (^1)	1	1^	2	25 (4, ^5, 3^)
Anceps 1 breve con FDP[80]	^ 1 (τί)	3 (cú) (2 con elis.) (1, ^1)	0	2 (τίc) (^1)	0	1 (τὰ δ') (con elisione)	0	7 (1, ^3)
Anceps 1 lungo con FDP	0	0	0	0	0	0	0	0
Anceps 2 BREVE	20 (8, ^4, 2^)	18 (4, ^1, 2^)	17 (1, ^1, 3^)	8 (^2)	9 (^2)	23 (4, ^6, 2^)	6 (2^)	101 (17, ^16, 11^)
Anceps 2 LUNGO	^4	4 (1)	1	^1	^1	1^	0	12 (1, ^6, 1^)
Anceps 2 breve con FDP[81]	5 (1 con elis.) (1, ^1, 1^)	5 (^1)	7 (1 con elis.) (1)	4 (2 con elisione) (^1)	4	3 (1, ^1)	4 (2^)	32 (3, ^4, 3^)
Anceps 2 lungo con FDP[82]	^3	1	0	^1	^1	0	0	6 (^5)

Tabella 3: dimetri delimitati da fine di parola e non in sicura sinafia

80 I casi in questione sono: *Pers.* ^1021; *Sept.* 970 (con elisione), ^989, 990 (con elisione); *PV* ^160 e 162; *Cho.* 63 (con elisione).

81 Si tratta di: *Pers.* 269/ 275 (quest'ultimo con elisione), ^1033, 1044^, 1049; *Sept.* 754/761, 779, ^989, 991; *Suppl.* 59/64, 143=153, 598, 812 (con elis.), 819, 820; *PV* 117, 161 (entrambi con elis.)/179, ^178; *Ag.* 137, 1408/1427, 1510; *Cho.* 49, ^62, 445; *Eum.* 161/168^, 392, 393.

82 Si tratta di *Pers.* ^280/286, ^282; *Sept.* 780; *PV* ^ 567; *Ag.* ^ 140.

Tenendo conto del complesso dei dimetri (tab. 1), per quanto riguarda il primo *anceps*, la percentuale di fine di parola è del 9.49%. Al di là dei casi 'cesurali' secondo l'interpretazione della Parker, fine di parola con sillaba lunga compare (in un monosillabo con elisione) in *Ag.* 447, un dimetro in sinafia verbale con quanto segue. I casi con fine di parola in sillaba breve rappresentano, rispetto al numero totale degli *ancipitia* brevi che occupano questa posizione, il 9.60 %; il dato corrispondente per *anceps* lungo in fine di parola è del 9.09.

Quanto alla fine di parola, che risulta essere sempre polisillabica, corrispondente con secondo *anceps*, più interessante ai nostri fini: la percentuale di fine di parola con *anceps* breve rispetto al numero totale delle realizzazioni in *anceps* breve è del 29.08%; il dato corrispondente per il secondo *anceps* lungo è del 41.18%; eliminando *Pers.* 280 e 282, derivanti da congettura, abbiamo il 33.33%. La percentuale dei casi con fine di parola coincidente con il secondo *anceps* è del 30.38% o, con l'eliminazione di cui si è detto, del 29.49.

Tenendo conto dei dimetri delimitati da fine di parola e che non si presentino in sicura sinafia con le sequenze limitrofe (tab. 3), i dati risultano:

per il primo *anceps* la percentuale di fine di parola (sempre con sillaba breve), è del 6.19%; la percentuale dei casi con fine di parola corrispondente ad *anceps* breve rispetto al totale dei casi in *anceps* breve è del 7.95;

per il secondo *anceps* la percentuale dei casi con fine di parola corrispondente ad *anceps* breve rispetto al totale dei casi in *anceps* breve è del 31.68, di quelli con *anceps* lungo rispetto al relativo totale è del 50%; eliminando i due luoghi dei *Persiani* è del 40%. La percentuale di casi con fine di parola coincidente con il secondo *anceps* è del 33.63, o, con l'eliminazione di cui si è detto, del 32.43.

Che Eschilo abbia una tendenza a restringere nei dimetri la presenza di secondo *anceps*, breve o lungo, con fine di parola potrebbe dircelo solo un confronto statistico[83] con gli altri due grandi tragici[84]; colpisce, in ogni modo, il fatto che, sui totali delle rispettive realizzazioni prosodiche di questo elemento, la percentuale delle sillabe finali brevi non sia superiore a quella delle finali lunghe.

Bisogna comunque sottolineare come la valutazione delle eventuali preferenze del

83 Si veda, ad esempio, per un confronto tra Pindaro e Bacchilide relativamente ad *anceps* breve finale di parola nelle chiuse dei dattilo-epitriti, il procedimento di Devine-Stephens 1984, 31 s.

84 Potrebbe comunque, intanto, essere interessante, anche se i rispettivi contesti ritmici sono assai diversi, il confronto con il dato relativo ai 'dimetri' di forma |**xexe**| presenti nei dattilo-epitriti bacchilidei (XV, 46 e 53, fr. 4, 48, 68 e 78 S.-M.), che non fanno registrare casi di secondo *anceps* lungo (l'unico presente) con fine di parola, e del resto fine di parola compare solo in un caso (XII, 36, con lunga ed elisione) nella sede corrispondente degli altri 'dimetri' di questo tipo (|**exe**|, |**xexex**|, |**exex**|): cf. Barrett 1956, 251 ss.

poeta (e così di quelle degli altri tragici e, per raffronto, di Aristofane) riguardo ai rapporti tra fine di parola e ultimo *anceps*[85], sul modello degli studi di Barrett 1956, Sicking-van Raalte 1981 e Devine-Stephens 1984 per i 'dattilo-epitriti' bacchilidei, sia, forse ancora di più che nel caso dei trimetri e dei tetrametri, rischiosa a proposito dei dimetri, alla luce della difficoltà di distinguere, il più delle volte, il loro *status* ritmico nelle stanze, se versi autonomi o componenti di sequenze più estese: questo naturalmente è intrinseco alla natura della lirica del dramma, che vede la ripetizione di una struttura metrica non più di una volta per composizione. È vero che un certo numero dei dimetri non in sicura sinafia presenti in Eschilo sono identificabili come versi autonomi[86] o almeno come situati in fine di verso[87] e per essi sembrerebbe risultare non molto gradita una collocazione di fine di parola in corrispondenza con l'ultimo *anceps*, soprattutto se realizzato da lunga[88], ma ve ne è un numero assai più cospicuo[89], al quale appartengono anche quasi tutti i casi contestati, il cui *status*

85 Sul comportamento aristofaneo in relazione alla fine di parola *in coincidenza con realizzazione lunga* dell'*anceps* nell'ambito generale dei giambi lirici si è espressa di recente la Parker (cf. Parker 1997, 33), notando ripetute violazioni della 'legge di Porson allargata', e segnalando, d'altra parte, un comportamento poco chiaro del poeta riguardo alla distinzione che ci si potrebbe attendere sotto questo punto di vista tra giambi paratragici e giambi dichiaratamente comici, visto che ci sono, accanto a brani paratragici, anche brani di carattere chiaramente comico in cui la legge risulta rispettata, il che, comunque, potrebbe essere anche frutto del caso.

86 V. sopra, pp. 159-60, i casi sottolineati, che riporto anche qui per comodità: *Pers.* 1004/1010, 1039/1047, 1040=1048=1066, 1041/1049, 1068; *Sept.* 968, 969/980, 970/981; *Suppl.* 143=153; *Cho.* 49/61, 459/464.

87 V. sopra, pp. 159-60, i casi con apice finale; si tratta di: *Pers.* 1044/1052; *Sept.* 769/775; *Suppl.* 62/67, 114; *Cho.* 823/835, 964; *Eum.* 161/168.

88 Nei dimetri giambici 'autonomi' (v. tab. 3, i casi sottolineati) *anceps* finale è realizzato 17 volte con breve, di cui 3 con fine di parola, 1 con lunga senza fine di parola (la percentuale dei casi realizzati con fine di parola rispetto al totale è allora 16.67; la percentuale dei casi di *anceps* breve con fine di parola rispetto al totale degli *ancipitia* brevi è 17.65). Nei dimetri chiusi da fine di verso (v. tab. 3, i casi seguiti da apice) *anceps* finale è realizzato 11 volte con breve, di cui 3 con fine di parola, 1 con lunga senza fine di parola (la percentuale dei casi con fine di parola è allora del 25%, quella dei casi con fine di parola in *anceps* breve rispetto al totale degli *ancipitia* brevi è del 27.27 %). Calcolando complessivamente i dimetri non in sicura sinafia con quanto precede conclusi da fine di verso (30 casi) la percentuale dei casi realizzati con fine di parola è del 20 %; la percentuale dei casi di *anceps* breve con fine di parola rispetto al totale degli *ancipitia* brevi è del 21.43% (quest'ultimo dato non è molto diverso da quello -22.22%-, ricavato, per *anceps* breve finale di parola davanti alle chiuse *blunt* dei dattilo-epitriti bacchilidei, 'dimetri' esclusi, da Devine-Stephens 1984, 31 s., che, dal confronto con il dato ricavato da Pindaro, considerano la percentuale bacchilidea significativa di una restrizione, da parte del poeta, anche per *anceps* breve in questa posizione).

89 Si tratta di: *Pers.* 269/275, 280/286 (in inizio di stanza), 282/288 (in inizio di verso), 550/560, 551/561, 1021/1033 e 1042/1050 (gli ultimi quattro in inizio di verso); *Sept.* 754/761, 779/786, 780/787, 962, 963, 972/983, 989 (in inizio di stanza), 990, 991, 992, 993; *Suppl.* 59/64, 73/82, 584, 593/598, 780/789, 819, 820, 812/821, 895 (in inizio di stanza); *PV* 117, 160/178 (in inizio di stanza), 161/179, 162/180, 431, 567 (in inizio di verso); *Ag.* 120/137, 140 (in inizio di stanza), 486-7, 1408/1427, 1485/1509 (in inizio di verso), 1486/1510; *Cho.* 22/32 (in inizio di stanza), 28/38, 29/39, 50/62 (in inizio di verso), 51/63, 424/445, 639/646

ritmico non può essere definito con certezza e che rende dunque problematico l'accertamento dell'eventuale tendenza di cui si è detto.

Stando così le cose, non mi sembra che vi siano elementi sufficienti per adottare criteri rigidi sulla ammissibilità di *anceps* lungo con fine di parola in conclusione dei dimetri, tanto più quando non siano identificabili con certezza come versi o sequenze poste in fine di verso.

3. Un ulteriore caso di secondo *anceps* lungo con fine di parola in un dimetro giambico

Alla luce di queste considerazioni vorrei infine discutere un luogo dei *Sette a Tebe* (v. 761) in cui il testo (e la colometria) dei codici offre un ulteriore esempio di secondo *anceps* lungo con fine di parola in un dimetro.

761 μεταξὺ δ' ἀλκὰ δι' ὀλίγου ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ – **2 ia**
τείνει πύργος ἐν εὔρει – – – ⏑ ⏑ – – **pher**

πύργου I^{sscr} Y $A^{γρ}$ ἐν ἄρει O^2

Il passo non viene citato, neppure per essere condannato, negli studi di Parker e West. È possibile che West non lo prenda in considerazione ritenendo migliore il testo, accettato anche da Page e Hutchinson, e stampato nella sua stessa edizione, nel quale, in base ad un paio di correzioni, peraltro non motivate dal fenomeno di cui stiamo discutendo, quest'ultimo non risulta presente:

μεταξὺ δ' ἄλκαρ ὅδ' ὀλίγῳ
τείνει πύργος ἐν εὔρει[90]

L. Parker, che doveva basarsi sull'edizione di Murray, fedele al testo tradito, forse non prendeva in considerazione il verso in quanto collocato nell'edizione oxoniense come componente di una serie metrica di maggior estensione, o forse dato un suo minore interesse, visto che la serie ...⏑ – – – ⏑ ..., al centro della sua proposta interpretativa, non risulta qui presente per la soluzione del terzo *longum*.

(in inizio di stanza), 648, 938/949; *Eum.* 384/392, 385/393.

90 ἄλκαρ, come risulta dall'apparato di West, è dovuto a Blomfield, ὅδ' ὀλίγῳ a Weil (cf. Weil 1884, 31 s.). Fra le precedenti proposte si può ricordare quella di Hermann, che scriveva al v. 761 ἀλκάν sulla base di un recenziore (Zf) e al verso successivo accettava ἐν Ἄρει di O^2 («ad breve tempus munimentum tendit in bello turris»); per altre proposte si veda l'*Appendix* di Wecklein.

Veniamo dunque a discutere i punti che sono stati ritenuti maggiormente sospetti:

ἀλκά,

l'unico elemento del testo che Wilamowitz riteneva andasse corretto, accettando ἄλκαρ, non mi sembra problematico: nel senso di «aiuto», «difesa», «soccorso» è attestato in *Sept.* 215, *Ag.* 467, 1103, *PV* 546 e, in riferimento agli dei, in *Sept.* 76; in *Suppl.* 352 il termine si riferisce alla protezione offerta dalle rocce: si veda la nota di Friis Johansen-Whittle *ad loc.*, dove si ricorda quest'uso in riferimento a difese 'non umane' a proposito del brano dei *Sette* che stiamo discutendo e di *Suppl.* 731, 832, *Eum.* 257, tre luoghi in cui il termine è riferito ad altari dietro o presso i quali si cerca rifugio. Non c'è bisogno del più specifico ἄλκαρ, che, fra l'altro, come notava Murray in apparato, non è *vox Aeschylea*. E, del resto, alla difesa di ἀλκά indirizza il confronto con Eur. *Phoen.* 1098 ὡς τῷ νοσοῦντι τειχέων εἴη δορὸς / ἀλκὴ δι' ὀλίγου[91], dove la sequenza verbale si presenta identica e dove quindi riesce difficile sfuggire alla supposizione di una precisa reminiscenza[92].

δι' ὀλίγου

significa «a breve distanza»: cf. Mastronarde ad *Phoen.* 1098, che cita i paralleli addotti, a proposito del brano euripideo, da Musgrave per questo significato spaziale in Tucidide: 2.89.9, 3.21.4, 3.43.4 etc. Esiste anche un significato 'temporale', più difficile qui, dato il contesto, anche se non del tutto escludibile (ci si preoccuperebbe che la torre possa resistere per poco).

ἐν εὔρει,

nel senso di «in estensione», è stato confrontato da Wilamowitz (nell'apparato *ad loc.*) con Plat. *Soph.* 235 d συμμετρία ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει. Una tale interpretazione (ἐν πλάτει, «in estensione») è riportata anche dallo scolio a *Sept.* 763b, in alternativa a ἐν μεταιχμίῳ, «nel mezzo».

Il testo fa dunque riferimento ad una ἀλκά che riposa nell'esiguo spazio che si trova fra i Tebani e i nemici, e che consiste in non più dell'estensione del muro con le sue torri; dal punto di vista sintattico πύργος ἐν εὔρει esplicita la concreta valenza di μεταξὺ ... τείνει[93]. Che nel πύργος vada vista l'ἀλκά della città veniva

91 Il testo si riferisce al disporre, da parte di Eteocle, la difesa alle sette porte (vv. 1093 ss.: «tuo figlio pose sette schiere con i loro comandanti alle sette porte, come protezione dall'esercito argivo, e schierò cavalieri di riserva accanto ai cavalieri, e anche opliti accanto agli armati di scudo, perché vi fosse a portata di mano un rinforzo per quella parte delle mura che dovesse trovarsi in difficoltà»).

92 Stupisce dunque che Wilamowitz, che pure (come in precedenza aveva fatto Paley) richiamava in apparato il passo euripideo a confronto per la costruzione di δι' ὀλίγου, ritenesse comunque necessaria la correzione in ἄλκαρ.

93 Cf. le note al luogo di Paley 1879, Verrall 1887, Wilamowitz 1914a (in apparato) e Rose

esplicitamente suggerito da Eteocle alle donne del coro, che volevano trovarla nell'aiuto degli dei, al v. 216 (cf. vv. 214-16: ΧΟ δὴ τότ' ἤρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεος / ἵν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν. / ΕΤ πύργον στέγειν εὔχεσθε πολέμιον δόρυ). Il tema viene ripreso dal coro ai vv. 233 s., ancora nel contesto della problematica relativa alla necessità di invocare gli dei (διὰ θεῶν πόλιν νεμόμεθ' ἀδάματον,/ δυσμενέων δ' ὄχλον πύργος ἀποστέγει), e, più avanti, ritorna nelle parole del messaggero che annunciano, insieme alla morte dei due fratelli, la salvezza della città (vv. 792 ss., in part. 797 s.: στέγει δὲ πύργος καὶ πύλας φερεγγύοις/ ἐφαρξάμεσθα μονομάχοισι προστάταις).

Non privo di significato mi sembra infine ricordare un passo pindarico, *Pae.* II (= fr. 52b M.), 37, in cui una forma di ἀλκά e un 'muro' vengono identificati: ἀλκαὶ δὲ τεῖχος ἀνδρῶν/ ὕψιστον ἵστα[ται][94].

Il testo dei codici non mi sembra quindi presentare motivi di sospetto. Quanto alla struttura metrica, essa di solito non viene considerata esplicitamente fonte di dubbio: solo Weil faceva notare una imperfetta corrispondenza sillabica tra ἀλκά, spondeo, e il trocheo della strofe. Si tratta in realtà della corrispondenza, di per sé assolutamente possibile, tra dattilo e tribraco all'inizio di un *metron* giambico (μεταξὺ δ' **ἀλκὰ δι'** ὀλίγου – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – / σπείρας ἄρουραν ἵν' ἐτράφη – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –). Più correttamente segnalavano invece la rarità del dattilo nel dimetro giambico lirico Lupas-Petre[95], pronunciandosi sostanzialmente, comunque, a proposito del nostro passo, a favore del testo tradito. Ora, è vero che il 'dattilo' è soprattutto raro, come notava Denniston[96], all'inizio del secondo *metron* di un dimetro giambico, ma, oltre al fatto che i casi non mancano (anche un poeta come Euripide che, al pari di Eschilo, fa poco uso di *anceps* lungo nei giambi lirici, fa riscontrare almeno 3 esempi di questo piede trisillabico nel secondo *metron* di un dimetro: *Suppl.* 1156/1162, *Or.* 842[97], ed in Eschilo si ha un caso in *Suppl.* 817, che risponde allo 'spondeo' di v. 808), un fenomeno di questo tipo, assolutamente ammissibile di per sé nei giambi, non mi sembra un sufficiente motivo di sospetto. È da notare, inoltre, come Eschilo presenti diverse volte nei giambi lirici proprio quella responsione dattilo/tribraco in inizio di *metron* giambico che compare nel nostro passo: cfr. *Suppl.* 135/145, *Cho.* 25/35, all'inizio di dimetri che costituiscono in entrambi i casi la seconda parte di tetrametri; *Cho.* 423/444, 425/446 e *PV* 163/181, nel secondo *metron* di trimetri.

Pisa Maria Chiara Martinelli

1957.

94 Per una discussione sul testo e la sua interpretazione (con ἀλκαί nel senso di «atti di valore») cf. Radt 1958, 45 ss.; Rutherford 2001, 269.

95 Cf. Lupas-Petre 1981, 240 s.

96 Cf. Denniston 1936, 127 s.

97 Cf. Di Benedetto 1965, 168, *ad loc.*

BIBLIOGRAFIA

Barrett 1956	W.S. Barrett, *Dactylo-epitrites in Bacchylides*, Hermes 84, 1956, 248-53
Dale 1951	A.M. Dale, *The Metrical Units of Greek Lyric Verse*, II, CQ n.s. 1, 1951, 20-30 = Ead., *Collected Papers*, Cambridge 1969, 61-79
Dale 1968	A.M. Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968[2]
Dale 1983	A.M. Dale, *Metrical Analyses of Tragic Choruses, III: Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, BICS Suppl. 21, 3 (1983)
Denniston 1936	J.D. Denniston, *Lyric Iambics in Greek Drama*, in *Greek Poetry and Life. Essays Presented to Gilbert Murray on His Seventieth Birthday*, Oxford 1936, 121-44
Denniston-Page 1957	Aeschylus, *Agamemnon*, edited by J.D. Denniston and D. Page, Oxford 1957
Devine-Stephens 1982	A.M. Devine - L.D. Stephens, *Towards a New Theory of Greek Prosody: the Suprasyllabic Rules*, TAPhA 112, 1982, 33-63
Devine-Stephens 1984	A.M. Devine - L.D. Stephens, *Language and Metre. Resolution, Porson's Bridge, and Their Prosodic Basis*, Chico, California, 1984
Devine-Stephens 1994	A.M. Devine - L.D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York-Oxford 1994
Di Benedetto 1965	*Euripidis Orestes*, Introduzione, testo critico, commento e appendice metrica a c. di V. Di Benedetto, Firenze 1965
Diggle 1991	J. Diggle, *The Textual Tradition of Euripides'* Orestes, Oxford 1991
Diggle 1994	J. Diggle, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994
Ferrari 1983	F. Ferrari, *Per il testo dei 'Sette contro Tebe'*, ASNP s. III, XIII, 4, 1983, 971-95
Fraenkel 1950	Aeschylus, *Agamemnon*, edited with a Commentary by E. Fraenkel, I-III, Oxford 1950
Fraenkel 1964a	E. Fraenkel, *Zum Schluß der Sieben gegen Theben*, MH 21, 1964, 58-64
Fraenkel 1964b	E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I, Roma 1964
Friis Johansen-Whittle 1980	H. Friis Johansen - E. H. Whittle, Aeschylus, *The Suppliants*, I-III, Copenhagen 1980
Garvie 1986	Aeschylus, *Choephori*, with Introduction and Commentary by A.F. Garvie, Oxford 1986
Griffith 1977	M. Griffith, *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge 1977
Havet 1886	L. Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine* (redigé par L. Duvau), Paris 1886
Hutchinson 1985	Aeschylus, *Septem contra Thebas*, edited with Introduction and Commentary by G.O. Hutchinson, Oxford 1985
Irigoin 1953	J. Irigoin, *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque. La structure du vers*, Paris 1953
Irigoin 1959	J. Irigoin, *Lois et règles dans le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque*, REG 72, 1959, 67-80
Korzeniewski 1968	D. Korzeniewski, *Griechische Metrik*, Darmstadt 1968
Lomiento 2001	L. Lomiento, *Considerazioni sul valore della cesura nei versi* kata stichon *e nei versi lirici della poesia greca arcaica e classica*, QUCC n.s. 67, 2001, 21-35
Lupas-Petre 1981	L. Lupas - Z. Petre, *Commentaire aux «Sept contre Thèbes» d' Eschyle*, Bucureşti-Paris 1981

Maas 1904	P. Maas, *Kolometrie in den Daktyloepitriten des Bakchylides*, Philologus 63, 1904, 297-309, ora in Id., *Kleine Schriften*, München 1973, 8-18
Maas 1927	P. Maas, *Griechische Metrik*, in A. Gercke - E. Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, Bd. I, Leipzig-Berlin 1927^3, Heft 7
Maas 1966	P. Maas, *Greek Metre*, translated by H. Lloyd-Jones, Oxford 1966^2 (1962)
Martinelli 1997	M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1997^2
Mastronarde 1994	Euripides, *Phoenissae*, edited with Introduction and Commentary by D.J. Mastronarde, Cambridge 1994
Medda 1993	E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, SCO 43, 1993, 101-234
Murray 1955	*Aeschyli Septem quae supersunt tragoediae*, rec. G. Murray, Oxford 1955^2
van Nes 1963	D. van Nes, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Groningen 1963
Page 1972	*Aeschyli Septem quae supersunt tragoedias*, ed. D. Page, Oxford 1972
Paley 1879	*The Tragedies of Aeschylus*, ed. F.A. Paley, London 1879^4
Parker 1958	L.P.E. Parker, *Some Observations on the Incidence of Word-end in Anapaestic Paroemiacs and its Application to Textual Questions*, CQ n.s. 8, 1958, 82-89
Parker 1966	L.P.E. Parker, *Porson's Law Extended*, CQ n.s. 16, 1966, 1-26
Parker 1997	L.P.E. Parker, *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997
Pattoni 1987	M.P. Pattoni, *L'autenticità del* Prometeo Incatenato *di Eschilo*, Pisa 1987
Porson 1802	*Euripidis Hecuba*, ed. R. Porson, Londinii 1802^2
Pretagostini 1974	R. Pretagostini, *Il* colon *nella teoria metrica*, RFIC 102, 1974, 273-82
Pretagostini 1995	R. Pretagostini, *L'esametro nel dramma attico del V secolo: problemi di 'resa' e di 'riconoscimento'*, in AA.VV., *Struttura e storia dell' esametro greco*, a c. di M. Fantuzzi - R. Pretagostini, I, Roma 1995, 163-91
Radt 1958	S.L. Radt, *Pindars zweiter und sechster Paian. Text, Scholien und Kommentar*, Amsterdam 1958
Rose 1957-1958	H.J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, I-II, Amsterdam 1957-1958
Rossi 1963	L.E. Rossi, *Anceps: vocale, sillaba, elemento*, RFIC 91, 1963, 52-71
Rossi 1966	L.E. Rossi, *La metrica come disciplina filologica*, RFIC 94, 1966, 185-207
Rossi 1978	L.E. Rossi, *La sinafia*, in *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma 1978, 789-821
Rossi 1998	L.E. Rossi, *Orazio, un lirico greco senza musica*, SemRom 1, 1998, 163-81
Rupprecht 1949	K. Rupprecht, *Abriss der griechischen Verslehre*, München 1949
Rupprecht 1950	K. Rupprecht, *Einführung in die Griechische Metrik*, München 1950^3
Rutherford 2001	J. Rutherford, *Pindar's Paeans: a Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001

Saenger 1976	R.W. Saenger, *Lyric Iambic Metres in Aeschylus*, Diss. Univ. of Illinois 1976
Schroeder 1916	*Aeschyli Cantica*, digessit O. Schroeder, Leipzig 1916[2]
Schulze 1934	W. Schulze, *Kleine Schriften*, Göttingen 1934
Sicking 1993	C.M.J. Sicking, *Griechische Verslehre*, München 1993
Sicking-van Raalte 1981	C.M.J. Sicking - M. van Raalte, *Word-end after Long Anceps*, Mnemosyne 34, 1981, 225-50
Sier 1988	K. Sier, *Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar*, Stuttgart 1988
Snell 1961	*Bacchylidis Carmina cum fragmentis* post Fr. Blass et Guil. Suess octavum ed. B. Snell, Leipzig 1961
Snell 1962	B. Snell, *Griechische Metrik*, Göttingen 1962[3]
Sommerstein 1989	Aeschylus, *Eumenides*, edited by A.H. Sommerstein, Cambridge 1989
Stinton 1975	T.C.W. Stinton, *More Rare Verse-Forms*, BICS 22, 1975, 84-108 = Id., *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, 113-42
Torresin 1966	G. Torresin, *Non legge di Havet ma legge di Porson*, RFIC 94, 1966, 184
Verrall 1887	*The 'Seven against Thebes' of Aeschylus*, with an Introduction, Commentary and Translation by A.W. Verrall, London/New York 1887
Wecklein 1885	*Aeschyli Fabulae*, ed. N. Wecklein, I-II, Berlin 1885
Weil 1884	H. Weil, *Remarques sur Eschyle*, RPh 8, 1884, 11-32
West 1982	M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982
West 1990a	*Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, ed. M.L. West, Stuttgart 1990 (1998[2])
West 1990b	M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990
Wilamowitz 1903	U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Drei Schlussscenen griechischer Dramen* (I.II), SPAW 1903, 436-55
Wilamowitz 1914a	*Aeschyli Tragoediae*, ed. U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1914
Wilamowitz 1914b	U. von Wilamowitz- Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914
Zuntz 1983	G. Zuntz, *Textkritische Anmerkungen zu Aischylos' 'Hepta'*, Hermes 111, 1983, 259-81

ATENEO TESTIMONE DI ESCHILO

Il ruolo di Ateneo di Naucrati nella *constitutio textus* delle sette tragedie superstiti del *corpus* eschileo è senza dubbio marginale. I suoi meriti, per quanto modesti, sono tuttavia innegabili. Mi riferisco innanzitutto a un luogo del *Prometeo incatenato* (vv. 293-94), dramma sulla cui autenticità il Naucratita non nutre alcun dubbio, concordemente a tutte le altre fonti antiche.

Ath. 4.165c-d

> τὸ δὲ χαριτογλωσσεῖν Αἰσχύλος εἴρηκεν ἐν Προμηθεῖ δεσμώτῃ·
> γνώσει δὲ τάδ' ὡς ἔτυμ', οὐδὲ μάτην
> χαριτογλωσσεῖν ἔνι μοι.' [1]

Sia il codice Marciano 447, conosciuto come **A**, sia i codici **CE** dell'*Epitome*[2], preservano un testo migliore rispetto alla parte più cospicua della tradizione manoscritta di Eschilo: al v. 293 Ateneo attesta la lezione ἔτυμ', in coincidenza con il cod. **I** (Athous Ἰβήρων 209: ἔτυμα **M**^{c}: ἔτημ' **H**), contro ἐτήτυμα o ἐτήτυμ' degli altri testimoni[3]; per il v. 294 Ateneo attesta χαριτογλωσσεῖν contro σὲ τὸ χ. del Laur. 32.9, e σε χ. o anche σοι χ. degli altri codici[4].

In *Ag.* 284 la tradizione manoscritta di Eschilo porta concordemente φανόν, che è

1 «Per quanto riguarda poi il termine χαριτογλωσσεῖν ('adulare'), lo ha usato Eschilo nel *Prometeo incatenato*: "Saprai che vero è questo, ed adulare invano non è da me."» (trad. Citelli). Per il testo di Ateneo si fa riferimento all'edizione teubneriana di G. Kaibel: vol. I. *Libri* I-V (1887); vol. II. *Libri* VI-X (1887); vol. III. *Libri* XI-XV *et Indices* (1890) e alla recente versione italiana in quattro volumi *Ateneo. I Deipnosofisti*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora con introduzione di Chr. Jacob, Roma 2001. I passi eschilei delle sette tragedie superstiti sono citati dall'edizione di M.L. West, Stuttgart-Leipzig 1992, i frammenti dall'edizione di S. Radt, *TrGF*, III, Göttingen 1985. Il presente contributo s'inquadra nella prospettiva delle ricerche che ho recentemente avviato, a complemento della traduzione commentata dei libri II, V, VII e VIII dei *Deipnosofisti* di Ateneo, volte a una più precisa individuazione del rapporto tra autore 'contenitore' e autore 'contenuto', limitatamente al campo dei poeti tragici. Un primo saggio, *Sofocle in Ateneo*, è pubblicato negli Atti del Seminario internazionale *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione*, Verona 24-26 gennaio 2002, a c. di G. Avezzù, Stuttgart-Weimar 2003, 175-91. Ringrazio L. Bottin e W. Lapini per aver letto e discusso con me questo lavoro.

2 Ovvero il cod. *Parisinus suppl. gr.* 841 e il *Laur. plut.* LX 2, entrambi della fine del XV sec. Degli altri mss. che contengono i *Deipnosofisti*, i due più importanti sono il cod. **B** (*Laurentianus plut.* LX 1), che integra il testo del Marciano con quello dell'*Epitome* e il cod. **P** (*Palatinus Heidelbergensis* 47), esemplati su una copia del XV sec., successivamente scomparsa, di cui si servì anche Marco Musuro per l'edizione aldina del 1514.

3 Il ruolo del cod. **I** come portatore di varianti più antiche e corrette viene nella fattispecie ridimensionato da R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964, 105.

4 Un altro passo del *Prometeo* (vv. 816-18) è citato in Ath. 8.347c senza alcuna divergenza rispetto alla tradizione manoscritta.

voce attica[5]. Gli editori accolgono la forma ionica πανόν, garantita da Ateneo, 15.700e, per questo passo dell'*Agamennone*, così come per Eur. *Ion* 195 e 1294.

Ath. 15.700e

πρότερος δὲ τούτων[6] Αἰσχύλος ἐν Ἀγαμέμνονι μέμνηται | τοῦ πανοῦ «καὶ Εὐριπίδης» | ἐν Ἴωνι.

Ateneo conserva la lezione probabilmente genuina, laddove i codici medievali portano una evidente banalizzazione.

Alquanto problematico è il passo di Ath. 3.86b, riportato peraltro solo dal codice Marciano[7]:

Ath. 3.86b

Αἰσχύλος δ' ἐν Πέρσαις τις ἀνηρει τοὺς νήσους νηριτοτρόφους' εἴρηκεν.

L'epiteto νηριτοτρόφος non trova riscontro nel testo tràdito dei *Persiani*, dove pure si nominano, a più riprese, varie isole dell'Egeo (*e.g.* 307, 309, 880-895, 900). Per di più, l'intero contesto appare compromesso da varie corruttele, tra cui la più vistosa era segnalata già dal copista del cod. A, il quale trascriveva senza accenti il segmento τις ἀνηρει, rinunciando evidentemente ad intenderne il senso. Il Mette accredita la congettura di Alfons Hecker Περραι<βί>σ<ιν>[8], e ricava dal passo di Ateneo un

5 Attestata ad es. in Xen. *Lac.* 5.7, e nei poeti comici, mentre nei tragici è più frequente l'altra, πανός, come sottolinea l'autore del *De diff. voc.* (3. 391), attribuito a Tolemeo di Ascalona. Sulla formazione di φανός attico da φαεινός / φαεννός cf. E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I , München 1939, 489; M. Lejeune, *Phonétique historique du mycénien et du grec ancien*, Paris 1974, 105 e 234.

6 Ateneo si riferisce a Menandro, fr. 59 K.-A. e a Difilo, fr. 6 K.-A., citati in precedenza a documentare l'impiego dello stesso termine. L'integrazione «καὶ Εὐριπίδης» è di A. Meineke, *Fragmenta Comicorum Graecorum* ed. minor, Berolini 1847, 762; cf. dello stesso *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, Lipsiae 1867, 344.

7 Il frammento è citato in una sezione dedicata alle varietà e alle proprietà nutritive dei molluschi (capp. 30-46), in relazione agli usi letterari di ἀναρίτης/ἀνάρτας/νηριτο- ('trottola marina'), nome che designava varie specie di Gasteropodi univalvi, della famiglia dei Trochidi, che si riproducono nelle cavità degli scogli (cf. Aristot. *HA.* V 547b 21-23, e fr. 184 Gigon, in Ath. 3.89e), dotati, stando ad Aristot., *HA.* IV 530a 12-13, di conchiglia liscia, grande e rotondeggiante, oppure, secondo Hsch. ν 523 Latte (*s.v.* νήριτος), di conchiglia spiraliforme e variamente colorata: ma con tutta probabilità ἀναρίτης e νηρίτης corrispondevano a due specie diverse: cf. H. Gossen - A. Steier, *Schnecke*, *RE* II A/1 (1921), coll. 586 e 600. Una interpretazione completamente diversa, «wäldernährende Inseln», propone M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950, 245, il quale, nel rinviare al toponimo omerico Νήριτον (B 632, ι 22) e al nesso esiodeo νήριτος ὕλη (Hes. *Op.* 511), prescinde arbitrariamente dal contesto di Ateneo.

8 H.J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959, 112 (fr. 312); A. Hecker, *Epistola critica Frederico Guilelmo Schneidewino*, Philologus 4, 1849, 482. Già in precedenza J. Schweighäuser, *Animadversiones in Athenaeum*, II, Argentorati 1802, 103, aveva sospettato che sotto la lezione tràdita Πέρσαις si nascondesse Περραιβοῖς, variante scorretta del titolo

excerptum composto da epiteto e sostantivo (in caso accusativo), che ascrive al dramma *Le donne di Perrebia*[9], di cui lo stesso Ateneo cita qualche verso nel libro undicesimo, a proposito di certi tipi di coppe. Nauck e Radt, invece, includono il passo in questione tra i frammenti di sede incerta[10]: il primo attribuisce ad Eschilo epiteto e sostantivo (all'accusativo), il secondo più prudentemente si limita a registrare il termine raro (al nominativo).

Il ricco apparato dell'edizione Radt rende superflue la storia e la disamina delle numerose ipotesi avanzate ora per inserire il nesso νήσους νηριτοτρόφους o ἀνηριτοτρόφους νήσους in un qualche punto dei *Persiani*, sulla scorta di Ateneo[11], ora per attribuire il frammento a un altro dramma o anche a un altro autore, da parte di chi invece ha ricusato la testimonianza del Naucratita, appellandosi a un guasto interno alla tradizione dei *Deipnosofisti*, o a uno dei vari *lapsus memoriae* dell'autore[12], ora

della stessa tragedia, riportata ad es. in Ath. 11.476c (fr. 185 R.).

9 Un caso analogo presenta il fr. 286 R., contenente la glossa ὑπόξυλος, dove A.S. Naber apporta il parallelo emendamento Περραι<βί>σ<ιν> alla lezione Πέρσαις dello scolio al Περὶ ἰδεῶν di Ermogene (249, 1 Rabe), in *Rhet. Gr.* V 486, 11 Walz (= *Anecd. Gr.* 1073 Bekker).

10 A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889², 90-91 (fr. 285); Radt, *o.c.*, 385-86 (fr. 285).

11 Così ad esempio G. Hermann, *Aeschyli tragoediae.* Recensuit G. H., II, Leipzig 1852, 250, legge Αἰσχύλος δ' ἐν Πέρσαις τὰς νήσους νηριτοτρόφους εἴρηκεν e inserisce il segmento nella presunta lacuna successiva al v. 892 (cioè 914: λέλυται γὰρ ἐμῶν γυίων ῥώμη - τήνδ' ἡλικίαν ἐσιδόντ' ἀστῶν - τὰς ἀμφιρύτους ἢ περὶ νήσους νηριτο- τρόφους ἀπόλωλεν). N. Wecklein, *Aeschyli fabulae cum lectionibus et scholiis* ... ed. N. B., Berlin 1885, I/2 48, aggiunge in apparato <καὶ νηριτοτρόφους> al tràdito ἀγχιάλους del v. 891 (cioè 888).

12 Sulla necessità di evitare il ricorso al *lapsus memoriae* come a «una grande panacea per tutti i guasti della tradizione indiretta» insiste giustamente R. Tosi, *Studi sulla tradizione indiretta dei classici*, Bologna 1988, 53-54. Alcuni studi degli ultimi decenni inducono a riconsiderare le modalità di citazione dei frammenti in prosa in Ateneo, sostenendone ora l'accuratezza ora un rimaneggiamento cosciente e funzionale: G. Zecchini, *La cultura storica di Ateneo*, Milano, 1989; D. Ambaglio, *I Deipnosofisti di Ateneo e la tradizione storica frammentaria*, Athenaeum 78, 1990, 51-64; P.A. Brunt, *On Historical Fragments and Epitomes*, CQ 30, 1980, 447-94; Chr. Pelling, *Fun with fragments: Athenaeus and the historians*, in *Athenaeus and his World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, by D. Braund - J. Wilkins, Exeter 2000, 171-90. Nel campo delle citazioni poetiche nei *Deipnosofisti*, mi limito a segnalare, oltre all'articolo di C. Collard, *Athenaeus, the Epitome, Eustathius and Quotations from Tragedy*, RFIC 97, 1969, 157-79, da cui prende spunto questo mio intervento, i recenti contributi di E.L. Bowie, *Athenaeus' Knowledge of Early Greek Elegiac and Iambic Poetry*, in Braund - Wilkins, 124-35; K.C. Sidwell, *Athenaeus, Lucian and Fifth-Century Comedy*, in Braund - Wilkins, 136-52. Per una interpretazione generale delle modalità di lettura e di citazione dei testi letterari in Ateneo, oltre ai saggi, ormai vetusti di K. Mengis, *Die schriftstellerische Technik im Sophistenmahl des Athenaios*, Paderborn 1920, K. Zepernick, *Die Exzerpte des Athenaeus in den Deipnosophisten und ihre Glaubwürdigkeit*, Philologus 77, 1921, 311-63 e di L. Nyikos, *Athenaeus quo consilio quibusque usus subsidiis Deipnosophistarum libros composuerit*, diss. Basel 1941, si segnalano il prezioso contributo di Chr. Jacob, *Athenaeus the librarian*, in Braund - Wilkins, 85-110 – successivamente ripreso e rielaborato nell'introduzione ad Ateneo, *I Deipnosofisti (I Dotti a banchetto)*, I, Roma 2001, xi-cxvi, in partic. lvii-c – e di Y. Lee Too,

infine per emendare: non c'è dubbio che il testo, così come si presenta, inviti alla congettura. Ad ogni modo, la questione rimane aperta, sia per quanto riguarda la natura e l'estensione della citazione eschilea,[13] sia per quanto riguarda la sua origine, perché, se è vero che la tradizione manoscritta è concorde nell'escluderla dal testo dei *Persiani*, nondimeno questa poteva essere autentica in un periodo anteriore alla costituzione del testo così come lo leggiamo[14], anche se non necessariamente afferente – come qualcuno ha ipotizzato[15] – alla redazione siracusana del dramma, cui si fa cenno nella *Vita* eschilea[16]. Consigliabile mi sembra annoverare il frammento tra le testimonianze dei *Persiani* – come suggerisce André Wartelle[17] – piuttosto che relegarlo fra quelli *incertae sedis* o proporre attribuzioni prive di fondatezza.

Un altro problema di attribuzione, tutt'altro che risolto a mio avviso, pone un luogo del libro tredicesimo.

Ath. 13.573b

> καταλέξω δέ σοι, Κύνουλκε, Ἰωνικήν τινα ῥῆσιν ἐκτείνας κατὰ τὸν Αἰσχύλου .... περὶ ἑταιρῶν[18]

Nell'affrontare il passo gli editori di Ateneo e di Eschilo si sono attenuti, come in genere avviene, a princìpi diversi: gli uni hanno inteso rettificare il testo incongruo (Blaydes[19]), individuando una lacuna (Schweighäuser[20]) e integrandola in qualche

The Walking Library: the Performance of Cultural Memories, in Braund - Wilkins, 111-23.

13 Qualche vago indizio si può forse ricavare da un'analisi capillare delle formule di citazione in Ateneo. Alcune osservazioni sulle modalità di citazione nei *Deipnosofisti* si trovano nel saggio di Zepernick citato alla n. precedente (si vedano in particolare 313-24), ma un lavoro sistematico in questo campo resta ancora da fare. In questa occasione mi limito ad osservare che la formula εἴρηκεν (invece del più comune λέγει) segnala la presenza di materiale lessicografico in un centinaio di casi (su una totalità di 218 esempi reperiti nei *Deipnosofisti*). Per di più, la ricorrenza di quel particolare *ordo verborum* (cf. ad es. Ath. 2.67f, 3.106e, 7.299c, 9.394a ecc.) ci induce a credere che la citazione fosse limitata al termine raro e che quindi dietro la corruttela del passo di Ateneo non si nasconda un intero verso eschileo né una sua parte.

14 Sull'importanza del testimone indiretto, anche quando esso si oppone ad una tradizione diretta unanime si pronuncia più volte e con esempi inossidabili G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, premessa di D. Pieraccioni, Firenze 1988, 218-47. Sulle tre diverse rappresentazioni dei *Persiani* e sui rispettivi testi cf. ora C. Miralles, *Il testo di Eschilo?*, Lexis 17, 1999, 5-10. La questione qui sollevata avalla lo scetticismo espresso dallo studioso nei confronti di un «testo di Eschilo» chiuso e univoco.

15 Cf. I. Schoenemann, *Herodicea*, RhM 42, 1887, 470-71; A. Wartelle, *Histoire du Texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris 1971, 284.

16 Aesch. T 1, 68-9 R.; T 56a-b R.

17 Wartelle, 284.

18 «Vorrei ora esporti per ordine, o Cinulco, una sorta di discorso alla maniera ionica, "tirandolo per le lunghe" sulla scorta del ... di Eschilo, in materia di etère...» (trad. M.L. Gambato, modificata da chi scrive).

19 F.H.M. Blaydes, *Adversaria in tragicorum Graecorum fragmenta*, Halle 1894, 20, propose di emendare con τὸ oppure τὴν (*scil.* ῥῆσιν) il corrotto τὸν Αἰσχύλου.

20 Cf. J. Schweighäuser, *Animadversiones in Athenaeum*, VII, Argentorati 1805, 103.

modo (Meineke[21]), mentre gli altri si sono sforzati di estrarre dal contenitore il castone eschileo, più o meno ampio[22], per costruirne un versicolo, mutilo o lacunoso a seconda della *interpretatio* metrica[23]. A dire il vero gli stessi editori di Eschilo hanno mostrato un atteggiamento difforme: hanno incluso il passo nella raccolta dei frammenti eschilei: Stanley per primo[24], e successivamente Bothe[25], Boissonade[26], Dindorf[27], Wecklein[28], l'hanno invece escluso Hermann[29] e Nauck[30].

Nessuna incertezza circa la paternità eschilea o l'estensione del frammento hanno mostrato i più recenti editori[31], sulla scorta di un perentorio giudizio di Eduard Fraenkel[32]. Secondo lo studioso, Ateneo non si sarebbe limitato ad una vaga allusione a un qualche passo dell'*Agamennone* (vv. 829, 916): la citazione doveva essere puntuale e contenere qualcosa di più della semplice voce verbale ἐκτείνω, che unita a varie determinazioni afferenti all'area semantica della 'parola' (μακράν, μακρὰν ῥῆσιν, μακροὺς λόγους), costituirebbe un'espressione d'uso comune e non una peculiarità eschilea. Non vi sarebbe dunque ragione per non attribuire a Eschilo

21 A. Meineke, *Philologicarum exercitationum in Athenaeum specimen secundum*, Berlin 1846, 29, e negli *Analecta critica*, 268, propose l'integrazione τὸν <'Αγαμέμνονα>, ravvisando per primo nel passo di Ateneo un'allusione ai vv. 829 (θεοῖς μὲν ἐξέτεινα φροίμιον τόδε) e 916 (μακρὰν γὰρ ἐξέτεινας) dell'omonimo dramma.

22 F.H. Bothe, *Aeschyli dramata quae supersunt et deperditorum fragmenta*, Lepzig 1805[1]; 1844[2] (secondo cui si cita), 107, scriveva καταλέξω δ' ἐγὼ 'Ιωνικὴν σοι ῥῆσιν ἐκτείνας τινά, trascurando la ricorrenza e la pregnanza del verbo καταλέγειν (ed espressioni analoghe, come κατάλογον ποιεῖσθαι, καταλόγου ἄρχεσθαι) nell'opera di Ateneo. Basti dire che la sezione sulle etère può essere assunta come esempio palmare di struttura ad anello, dato che il personaggio parlante conclude la sua lunga relazione con la formula: ταῦθ' ὑμῖν, ὦ ἑταῖροι, οὐκ ἀμερίμνως δοκῶ τὸν ἐρωτικὸν τοῦτον πεποιῆσθαι κατάλογον (Ath. 13.599e).

23 Dalla ricostruzione di Bothe (A) καταλέξω δ' ἐγὼ / 'Ιωνικὴν σοι ῥῆσιν ἐκτείνας τινά derivano quelle di Mette, Radt (A1) 'Ιωνικὴν × ῥῆσιν ἐκτείνας τινά ∪ – ; di Butler e Fraenkel (B) 'Ιωνικὴν / ῥῆσιν ∪ – × – ∪ ἐκτείνας τινά ∪ – ; di Burges (C) 'Ιωνικὴν ῥῆσιν τιν' ἐκτείνας ∪ – ; di Boissonade (D) × ῥῆσιν ἐκτείνας 'Ιωνικήν τινα.

24 T. Stanley, *Aeschyli tragoediae septem: cum scholiis Graecis omnibus, Deperditorum Dramatum Fragmentis*, London 1663, 648 (*sine num.*): 'Ιωνικὴν ... ῥῆσιν ἐκτείνας; sull'edizione Stanley poggia anche la traduzione latina commentata di S. Butler, *Aeschyli tragoediae quae supersunt, deperditarum fabularum fragmenta et scholia Graeca*...t. VIII, Cambridge 1816, 121 (fr. 75).

25 Cf. n. 22.

26 J.Fr. Boissonade, *Aeschylus*. Curante J.Fr. B., II, Paris 1825, 233.

27 W. Dindorf, *Aeschyli superstites tragoediae et deperditarum fragmenta* ex recensione W.D., Oxford 1832; *Poetarum scenicorum Graecorum Aeschyli, Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta* ... ed. quinta correctior, Leipzig 1869 (secondo cui si cita), 122 (fr. 323).

28 Wecklein, 1893, II/1, 477.

29 Hermann, I, 412; II, 435.

30 A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1856[1], ix; 1889[2], ix-x.

31 Mette, 222 (fr. 620a), Radt, *TrGF* III 400 (fr. 313a).

32 Cf. E. Fraenkel, *Aeschylus, Agamennon* with a commentary by E.F., Oxford 1950 (rist. 1978) II, 415 n. 1.

l'espressione Ἰωνικὴν | ῥῆσιν ... ἐκτείνας (con l'omissione di τινα), una variante espressiva di μακρὰν (ῥῆσιν) ἐκτείνας, che sottintende, secondo Fraenkel, il luogo comune della vaniloquenza degli Ioni.[33]

Le argomentazioni di Fraenkel sono fondate e convincenti. E tuttavia riesce difficile scacciare il sospetto che l'espressione «alla maniera degli Ioni» sia una genuina invenzione di Ateneo[34]. Il Naucratita conosce e ricorda nel libro quattrodicesimo (14.620e-621a), tra i diversi generi di composizioni che sappiamo fioriti nel primo Ellenismo, gli Ἰωνικὰ ποιήματα, carmi di contenuto maledico e pruriginoso, per non dire osceno, così chiamati perché gli Ioni erano proverbialmente noti per la loro τρυφή, mollezza, lusso e lussuria insieme[35]. Come paradigma di τρυφή li presenta Ateneo, in un'ampia sezione del libro dodicesimo (12.523c-526d). L'espressione «alla maniera degli Ioni» va quindi riferita a mio avviso non tanto alla lunghezza del discorso che Mirtilo si accinge ad iniziare, come vorrebbe il Fraenkel, quanto al suo contenuto scabroso: il catalogo delle etère, le «specialiste del piacere erotico»[36], i loro intrighi con sovrani, uomini politici e intellettuali del V-IV-III sec. a.C. (capp. 32-72).

Alla forma e alla lunghezza del discorso afferiscono invece i verbi καταλέξω ed ἐκτείνας: con il primo Ateneo, per bocca del deipnosofista Mirtilo, nella cornice del dialogo simposiale, si proclama erede, qui come altrove con un tono tra il serio e il faceto[37], della vetusta tradizione catalogica omerica ed esiodea; con il secondo abbozza una sorta di compiaciuta e civettuola *excusatio* per la sua verbosa esposizione, in ossequio ai precetti della retorica[38], allo scopo di conciliarsi la benevola attenzione del suo diretto interlocutore, Cinulco, e di tutti gli altri commensali: è la forma stessa del

33 Cf. Schol. Pind. *Isthm.* 6. 87a μακρολόγοι μὲν οὖν οἱ Ἴωνες, σύντομοι δὲ οὐ μόνον οἱ Λάκωνες, ἀλλὰ καὶ Ἀργεῖοι.

34 Così già Schweighäuser, VII, 103, che spiegava: «*Commemorabo tibi Ionicum aliquem sermonem & eum quidem in longum admodum extendens (ἐκτείνας), ut ait Aeschylus*».

35 Tra gli esecutori (Ἰωνικολόγοι, o anche κιναιδολόγοι 'compositori di carmi osceni') piace ad Ateneo ricordare Sotade di Maronea, che fu condannato a morte e alla *damnatio memoriae* da Tolemeo II Filadelfo, per aver ridicolizzato in versi oscenamente icastici il matrimonio incestuoso del re con la sorella uterina Arsinoe II (278 a.C.). Non va dimenticata la grande fortuna che godettero anche in epoca imperiale, nell'ambito della letteratura di intrattenimento, le novelle milesie, ambientate nella Ionia microasiatica e caratterizzate da situazioni 'boccaccesche', piccanti e amorali.

36 Nella felice definizione di M.L. Gambato, in Ateneo, *I Deipnosofisti*, III 1456, n. 1.

37 Cf. Ateneo, 5.209e-f τοσαῦτ' οὖν καὶ περὶ τοῦ τῶν νεῶν καταλόγου οὐκ ἀπὸ Βοιωτῶν ἀρξάμενοι κατελέξαμεν, ἀλλ' ἀπὸ πανηγυρικῶν πομπῶν.

38 Nella prospettiva della *captatio benevolentiae*, il dilungarsi va giustificato (*praeoccupatio*) in ragione della necessità dell'occasione o della materia: cf. *e.g.* Isocr. *de Pace*, 27 (occasione); *Archid.* 111 (materia); *Panath.* 88 (età avanzata dell'oratore); *Panath.* 181 (occasione); Dem. *Prooemia*, 4.1 (occasione); App. *Lyb.* 389 (occasione: αἵ τε γὰρ συμφοραὶ ποιοῦσι μακρολόγους); Eust. *ad Il.* II 349.2 (occasione: τῷ φιλοπενθεῖ συγχωρητέον μακρολογεῖν); Cic. *Pro Rosc.* 31 (materia); *Verr.* II 3 163 (materia); *Pro Sest.* 31 (occasione); *Pro Lig.* 38 (occasione); *Leg.* III 40 (occasione).

catalogo, del resto, ad imporre una esibizione prolissa e minuziosa[39].

Nell'*Agamennone* il verbo ἐκτείνω ricorre tre volte, in contesti in cui si esprime, *mutatis mutandis*, la necessità di legittimare un discorso che è andato troppo per le lunghe: al v. 829 Agamennone giustifica il suo lungo φροίμιον con il debito di gratitudine nei confronti degli dèi, senza il cui aiuto Troia non sarebbe caduta. Nei vv. 915 s. lo stesso re indica nella sua lunga assenza dalla reggia la causa della lunga e vaniloquente orazione di Clitemestra, ed infine l'estesa e concitata ῥῆσις di Cassandra è conseguenza, nelle parole del Corifeo (v. 1296), del suo molto soffrire e del suo molto sapere. Così nelle *Coefore* la Corifea giustifica la lunghezza del lamento funebre di Elettra e Oreste sul sepolcro del padre, con il fatto che troppo a lungo è rimasto privo del compianto (v. 501), e nelle *Eumenidi*, 707 s., Atena fa appello alla gravità del momento per spiegare la lunghezza della sua parenesi.

Il biasimo (o la necessità) della μακρολογία, che è motivo ricorrente in Eschilo[40], e, seppure in misura minore, anche negli altri tragici[41], sembra dunque insinuarsi con una particolare insistenza nell'*Agamennone*. Non è andato poi così tanto fuori strada chi ha pensato ad un'allusione a questa tragedia, nell'emendare quel passo corrotto dei *Deipnosofisti*[42]. In *Ag.* 829 Agamennone, l'Atride, si scusa con il coro per l'ampiezza del suo φροίμιον, così Mirtilo tessalo, figlio di un ciabattino, sofista prezzolato, si scusa con i suoi commensali preannunciando che andrà per le lunghe. Il contrasto tra le due *personae loquentes* si fa ancora più stridente se si pensa alla materia dei loro discorsi: il ricordo della tragica fine di Troia, decretata dagli dèi, nelle parole di Agamennone, le tresche delle cortigiane, nel resoconto del deipnosofista. L'analisi della situazione "scenica" del passo dei *Deipnosofisti* permette forse di individuare un gioco allusivo di natura parodica più complesso di quello che i filologi ottocenteschi fondavano sulla semplice coincidenza di termini e che su questo errato presupposto i loro successori a ragione hanno ricusato. Ma l'allusione 'ritrovata' non può che avallare il sospetto che anche in questo caso ci si trovi di fronte non a un *frammento*, bensì ad una *testimonianza* di Eschilo.

39 Sulla tecnica catalogica, in poesia e in prosa, si rimanda all'utile sintesi di Chr. Reitz, *Katalog*, in *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike* hrsg. von H. Cancik und H. Schneider, Bd. VII, Stuttgart u. Weimar 1999, coll. 334-36.

40 Cf. Aesch. *Suppl.* 273; *Sept.* 713, 1052, laddove una delle virtù cardinali del discorso è la brevità (βραχυλογία συντομία), ancor prima della teorizzazione di Aristotele: cf. Pind. *Pyth.* 8.29-32, *Nem.* 4.71 s.; *Isthm.* 1.61-63; Soph. fr. 64 R. e G. Lanata, *Poetica pre-platonica*, Testimonianze e frammenti, Firenze 1963, 96-97.

41 Cf. Soph. *Aj.* 1040 e *Tr.* 679; Eur. *Med.* 1351, *Hec.* 1177.

42 Nessun indizio fornisce la formula κατὰ (γὰρ) τόν... con la quale Ateneo introduce sovente una citazione puntuale nella cornice del dialogo dei deipnosofisti, come ad es. in 3.97c, 4.156b-c, 158e, 5.185a, 6.270b, 7.308a, 8.347c, 9. 366b-c, 10. 421c, 11.459a, 12.510a, 13.561b, 14.622f, 15.665a, ma talvolta anche una reminiscenza, come in 3.125a, 4.161e, 6.270b8, 8.331b, 9.406d, 10.423c, 13.566e, 14.619c, 15.702b.

* * *

Più importante è il contributo di Ateneo alla trasmissione dei drammi perduti di Eschilo, sebbene il Naucratita non possa competere, almeno da un punto di vista meramente quantitativo, con altri più tardi testimoni, quali Stobeo, i paremiografi, i glossografi o gli scoliasti. Nei *Deipnosofisti* si riportano 47 frammenti eschilei (45, se si prescinde dai due passi sopra discussi)[43], la cui estensione raramente supera i due versi, per lo più trimetri giambici[44]. A volte la citazione si limita al termine (o all'espressione) glottematico[45]. Fatta eccezione per due casi,[46] il nome dell'autore è sempre indicato, ed anche i titoli dei drammi sono menzionati con una certa regolarità[47]; rare e avare sono invece le informazioni relative ai soggetti o alla tipologia dei drammi[48].

La maggior parte delle citazioni è di carattere lessicale o grammaticale, e trova spesso riscontro in altri autori, per lo più grammatici e lessicografi[49]. Per questi frammenti, concentrati, com'è ovvio, nelle sezioni catalogiche (libri II, III, IX, XI, XV), la fonte intermedia non è identificabile, tranne forse nel libro undicesimo, dove ritorna insistentemente il nome di Asclepiade di Mirlea, grammatico e antiquario del II/I sec. a.C., autore della *Coppa di Nestore*. Alcune strutture ricorrenti – come quella in cui il termine glottematico è seguito dalla spiegazione e dalla nuda testimonianza del *locus classicus*[50], oppure, nel caso di una particolarità morfologica, la semplice registrazione

43 Radt, *TrGF* III 359 (fr. 255a R.), individua in un corrotto passo di Clearco (fr. 101 W.), citato in Ath. 8.332e, la γλῶττα eschilea ἑλωρεύς (corretta in ἑλωρεύς), documentata solamente da Fozio (cod. *Zavordensis*) *s.v.* ἑλωρεύς, e ascritta al perduto *Filottete*. Può darsi che Radt abbia ragione, ma resta da spiegare la presenza di un *hapax* eschileo in un trattato "scientifico" sugli *Animali acquatici*.

44 Tranne che nei frr. 57 R. (dim. an.); 69 R. (*metrum* ion.?); 91 R. (dim. an.).

45 È il caso dei frr. 2a R. (τρίπουν λέβητα); 257 R. (φαβῶν); 285 R. (νηριτοτρόφοι ?); 406 (ἀγησίλαος) e 424 R. (εἰλαπίναι).

46 Si tratta del fr. 255a R., di dubbia autenticità (cf. n. 43), e del fr. 393 R., contenente la celebre gnome κάτοπτρον εἴδους χαλκός ἐστ', οἶνος δὲ νοῦ, attribuita ora a Eschilo ora ad Euripide, ma che forse già all'epoca di Ateneo circolava adespota: cf. Tosi, 218 s.

47 Trenta citazioni su 47 (o 45) sono corredate da titolo: cf. Tabella in appendice.

48 Ateneo attesta il genere tragico per i *Cabiri* (10.428f) e per i *Mirmidoni* (13.601a). Quanto al *Proteo* (in Ath. 9.394a) la cui appartenenza al genere satiresco è nota, il cod. A, che è testimone unico, reca la lezione τραγικῷ che viene generalmente corretta in σατυρικῷ, sulla scorta di A. Boeckh, *Graecae tragoediae principum num ea, quae supersunt, et genuina omnia sint... an eorum familiis aliquid debeat ex iis tribui*, Heidelbergae 1808, 28.

49 Cf. Tabella in appendice.

50 Cf. Ath. 2.51c-d μόρα δὲ τὰ συκάμινα καὶ παρ' Αἰσχύλῳ ἐν Φρυξὶν ἐπὶ τοῦ Ἕκτορος (sequitur fr. 264 R.) ἐν δὲ Κρήσσαις καὶ κατὰ τῆς βάτου (sequitur fr. 116 R); 4.182b-c εἰσὶ δ' οἱ αὐλοὶ οὗτοι ἐλάσσονες τῶν τελείων. Αἰσχύλος γοῦν κατὰ μεταφορὰν ἐν Ἰξίονί φησι· (sequitur fr. 91 R.); οὐκ ἀγνοῶ δ' ὅτι οἱ περὶ τὴν Σικελίαν κατοικοῦντες ἀσχέδωρον καλοῦσι τὸν σύαγρον. Αἰσχύλος γοῦν ἐν Φορκίσι παρεικάζων τὸν Περσέα τῷ ἀγρίῳ τούτῳ συί φησιν· (sequitur fr. 261) etc.

del passo che la documenta[51] – lasciano supporre che Ateneo abbia attinto a piene mani a varie altre sillogi di carattere lessicografico, tra le quali andrebbe ricordata almeno quella intitolata *Le glosse e i nomi* di Panfilo di Alessandria (I sec. d.C.), più volte menzionato nei *Deipnosofisti*[52].

Di seconda (o terza) mano sono senza dubbio i versi eschilei di carattere gnomico, registrati anche nelle raccolte dai paremiografi, come ad esempio:

Ath. 11.494b

ταῦτ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ' τοῖς αὑτοῦ πτεροῖς.... ἁλίσκῃ[53]

Il verso, ripreso da Aristofane, *Av.* 807, e commentato negli *scholia vetera*, che lo attribuiscono ai *Mirmidoni* e ne riportano un contesto più ampio, è inserito con gli opportuni adattamenti in un gustoso aneddoto relativo ai rapporti tra Tolemeo II Filadelfo e gli intellettuali della sua corte, in cui il re si fa beffe dell'erudito Sosibio, detto il 'Solutore' (*FGrHist* 595 F 26).

Altre citazioni sono a tema. Così, ad esempio, nel libro primo, in una sezione in cui il decoro degli eroi omerici viene contrapposto alla degenerazione morale delle epoche successive, un passo eschileo (fr. 180 R.), attribuito dai moderni ai *Raccoglitori di ossa*, è citato a riprova del deprecabile costume di alcuni poeti di proiettare nel mondo omerico eccessi e volgarità proprie della loro epoca:

Ath. 1.17c

ὅδ' ἐστὶν ὅς ποτ' ἀμφ' ἐμοὶ βέλος
γελωτοποιόν, τὴν κάκοσμον οὐράνην,
ἔρριψεν οὐδ' ἥμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρᾳ
πληγεῖ σ' ἐναυάγησεν ὀστρακουμένη,
χωρὶς μυρηρῶν τευχέων πνέουσ' ἐμοί.[54]

Nel libro decimo, in un contesto in cui si biasima l'ingordigia e si analizza la natura

51 Cf. Ath. 3.87a ἀρσενικῶς δ' Αἰσχύλος ἐν Ποντίῳ Γλαύκῳ· (sequitur fr. 34 R.); 9.373c ἐπὶ δὲ τοῦ ἀρσενικοῦ οὐ μόνον ὄρνιν ἀλλὰ καὶ ὄρνιθα. ... Αἰσχύλος Καβείροις· (sequitur fr. 95 R.).

52 Cf. Il *Repertorio degli autori e dei luoghi citati* a cura di G. Russo, in Ateneo, *I Deipnosofisti*, *cit.*, III 1958. Sulla dipendenza di Ateneo da Panfilo, cf. almeno H.G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin-New York, 1990, 65-67.

53 Aesch., fr. 139, 4 R.; cf. Arsen. 48, 11, *CPG*II 652; *Scholl. vett. et recc. ad* Aristoph. *Av.* 807 (II/3, 127 Holwerda). Sulla grande fortuna della gnome eschilea, ripresa già da Aristoph. *Av.* 808, si rimanda all'imponente apparato di *loci paralleli* in Radt, *TrGF* III 252-56.

54 È probabilmente lo stesso Odisseo a riferire dell'increscioso litigio con Achille e Diomede, nel quale gli viene gettato sulla testa un vaso da notte. L'attribuzione ai *Raccoglitori di ossa* si fonda sullo *Schol. in Lycophr.* 778 (246, 22 Scheer). Altre fonti riportano qualche segmento del passo, per documentare l'uso eschileo del termine raro οὐράνη per ἀμίς: si vedano, oltre allo scolio a Licofrone sopra citato, Philodem. Περὶ ποιημ., pap. *Hercul.* 1074, 22; Poll. 2, 224 e 10, 44; *Schol. in Hermog. Rhet. Gr.* VII 735, 3 Walz.

del piacere "edifagetico", un piacere che nasce dal ventre e si assapora principalmente in bocca, Ateneo cita due versi dal *Fineo* (fr. 258 R.), in cui lo sventurato eroe lamenta come il cibo gli sia sottratto dalle Arpie dalla bocca, mentre sta per trarne il massimo godimento:

Ath. 10.421e

καὶ ψευδόδειπνα πολλὰ μαργώσης γνάθου
ἐρρυσίαζον στόματος ἐν πρώτῃ χαρᾷ.

Nel libro tredicesimo, dopo aver concluso la lunga rassegna delle etère, il deipnosofista Mirtilo apre una nuova sezione, dedicata alla potenza di Eros e Afrodite, citando insieme ad alcuni passi euripidei[55], il celebre frammento delle *Danaidi* (44 R.) – archetipo dell'*Alma Venus*, che tanta fortuna avrà nella letteratura, a cominciare da Lucrezio – di cui Ateneo è testimone unico.

Nelle sezioni a tema è difficile stabilire quando la citazione in Ateneo sia immediata, o al contrario mediata, cioè di seconda mano, a meno che non sia lo stesso autore ad indicarlo[56]. Nel caso dei passi sulla potenza di Eros e di Afrodite, tuttavia, è lecito supporre che avessero già al tempo di Ateneo una circolazione di tipo antologico ormai del tutto indipendente dai drammi di appartenenza: non a caso alcuni di essi ritornano nel florilegio di Stobeo (1. 9. 1), e precisamente nella sezione dedicata ad Afrodite Urania.

Da quanto si è fin qui rilevato può sorgere il sospetto che Ateneo non leggesse nella loro interezza i drammi eschilei che pure menzionava, ma soltanto brevi *excerpta*, provenienti dalle più svariate raccolte e florilegi.

Le citazioni che compaiono nella cornice del dialogo simposiale sembrerebbero al contrario presupporre una conoscenza diretta e profonda del testo eschileo, perché solo nella prospettiva del testo di partenza si svela la pienezza e l'intenzionalità del gioco allusivo[57]. Oltre al controverso passo della Ἰωνικὴ ῥῆσις, già esaminato, si veda in

Ath. 8.347c

εἴ τί σοι ψελλόν τε καὶ δυσεύρετον,
ἐπαναδίπλαζε καὶ σαφῶς ἐκμάνθανε·

55 Eur. fr. 1221 M. = 898 N.^{2}; *Hipp.* 3-6; fr. 339 M. = 269 N.^{2}

56 È il caso dei frr. 182 R. (numero dei pasti "canonici") in Ath. 1.11d-e (fonte dichiarata: Filemone glossografo); 202 e 235 R. (tipi di corona) in Ath. 15.674c-d (fonte dichiarata: Menodoto, *FGrHist* 541 F 1); 309, 310, 311 (il maiale) in Ath. 9. 375d-e (fonte dichiarata: Cameleonte, fr. 29 W.); 313 R. (origini dei Cureti) in Ath. 12.528c (fonte dichiarata Filarco, *FGrHist* 81 F 23).

57 L'uso di ornare la conversazione al banchetto con versi tratti da componimenti epici, lirici o tragici è collaterale all'esecuzione simposiale di pezzi teatrali documentata dal V sec. all'epoca ellenistica e imperiale: cf. E. Pellizer, *Lineamenti di una morfologia dell'intrattenimento simposiale*, in *OINHPA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*, a cura di K. Fabian, E. Pellizer e G. Tedeschi, Trieste 1991, 3-31; e, limitatamente a Eschilo, A. Lai, *La circolazione delle tragedie eschilee in ambito simposiale*, in Lexis 15, 1997, 143-48.

σχολὴ δὲ πλείων ἢ θέλω πάρεστί μοι.[58]

Il deipnosofista Democrito, dopo aver posto al commensale Ulpiano un quesito che giudica troppo difficile per il suo interlocutore, cita questi versi del *Prometeo*, interpretando implicitamente la parte del Titano, detentore del sapere, e lasciando all'altro il ruolo della sprovveduta Io, a vagolare, in questo caso, tra sottili questioni filologiche, con una *detorsio comica* già rilevata nelle riprese sofoclee[59].

Per questo tipo di citazione, in cui il passo del tragico, inserito nel nuovo contesto, mantiene forte il legame con il contesto originario, si deve pensare alla memoria letteraria dell'autore, piuttosto che ad una fonte intermedia. Ma Eschilo, nella cornice, non compare che in questi due casi. La rara presenza di Eschilo nella cornice dei *Deipnosofisti* finisce dunque per assommarsi a tutti gli altri indizi a sfavore di una conoscenza diretta dei drammi eschilei da parte di Ateneo[60].

Per quanto riguarda l'attendibilità di Ateneo quale fonte dei tragici, di Eschilo nella fattispecie, è opportuno analizzare la situazione volta per volta, e non condividere comode generalizzazioni[61]. Purtroppo il confronto con le fonti parallele non è di grande aiuto nel caso di Eschilo, perché spesso gli altri testimoni si limitano a registrare la *glotta* eschilea, o forniscono degli *excerpta* ancora più esigui, se pure è possibile, di quelli presenti in Ateneo. Si può osservare, ad ogni modo, che in alcuni casi Ateneo è buon testimone: oltre ai versi di *PV* 293 s. e 816-18, sopra citati, in cui il testo riportato nei *Deipnosofisti* è pressoché identico (o addirittura superiore) a quello della parte più cospicua della tradizione manoscritta, si vedano anche, a titolo d'esempio, i frr. 57, 6 e 135 R.

Il fr. 57 è riportato più estesamente da Strabone, X 3 16, i cui codici al v. 6 recano χαλκοθέοις e χαλκοθέτοις. Ateneo, che è testimone "casuale" solo di questo verso, citato a documentare l'insolito uso di κοτύλη nel significato di κύμβαλον, attesta la lezione probabilmente corretta χαλκοδέτοις. L'aggettivo χαλκόδετος 'fasciato in bronzo', qui riferito ai cembali chiassosi dei riti di Dioniso, ricorre, per quanto ne sappiamo, solamente nei tragici[62].

Il fr. 135 R. è citato, oltre che nei *Deipnosofisti* (13. 602e), anche nell'*Erotico*, 5,

58 *Prom. vinc.* 816-18.

59 Cf. A. Marchiori, *Sofocle in Ateneo*, 178.

60 A conclusioni parzialmente diverse giunge Wartelle, 287 e 291. Tuttavia, il suo teorema «presenza del titolo = citazione di prima mano / assenza di titolo = citazione di seconda mano» non ha davvero alcun fondamento, se solo si estende il campo di indagine ad altre fonti, ed anche il rapporto tra il 'presunto' *revival* dei drammi eschilei, testimoniato, a detta dell'autore, dall'alto numero dei reperti papiracei datati al II d.C. e una conoscenza di prima mano da parte di Ateneo del poeta di Eleusi, rimane tutto da dimostrare.

61 Cf. ad es. Collard, 178.

62 Cf. *LSJ*, *s.v.* Nella parodo dei *Sette a Tebe* (160) χαλκόδετος è impiegato in riferimento agli scudi, che risuonano percuotendo le porte della città. L'effetto sonoro evocato da questo aggettivo presenta nei due passi delle sorprendenti analogie.

751c, di Plutarco e, limitatamente al v. 2, nel trattatello *Come distinguere l'adulatore dall'amico*, 19, 60f. Il cod. A di Ateneo reca:

Ath. 13.602e

σέβας δὲ μηρῶν ἅγιον οὐκ ἐπηδέσω,
ὦ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλημάτων,

mentre leggiamo in

Plut. *Amat.* 5, 751c

σέβας δὲ μηρῶν οὐ κατηδέσω,
ὦ δυσχάριστε τῶν πικρῶν φιλημάτων,

Plut. *De adul. et am.* 19, 60f

ὦ δυσχάριστε τῶν πυκνῶν φιλημάτων.

È evidente che Ateneo conserva un testo più accurato[63]. In altri casi, invece, Ateneo sembrerebbe essere testimone pedestre:

Ath. 7.303c

τὸ σκαιὸν ὄμμα παραβαλὼν θύννου δίκην,

In Ath. 7.303c il cod. A reca οὗτος καὶ ὄνομα, i codd. CE dell'Epitome hanno οὗτος καὶ ὄμμα. Il testo corretto del fr. 308 R. è tramandato da Plut. *De soll. an.* 29, 979e, Aelian. *Nat. an.* 9, 42, negli scolî agli *Halieutica* di Oppiano e nei paremiografi[64]. Si tratta comunque di un errore meccanico, dovuto alla divisione di parola nel passaggio dall'onciale.

* * *

Una grossa porzione della tradizione indiretta di Eschilo nei *Deipnosofisti* è costituita dai passi desunti dai drammi satireschi, sia quelli sicuramente attestati, sia quelli individuati concordemente dagli studiosi moderni[65]. Se è vero che del dramma

63 L'unico guasto evidente, ἅγιον, corretto in ἀγνόν già da W. Canter, *Variarum lectionum libri duo,* Antverpiae 1574, 82, è dovuto a un banale e ricorrente errore di minuscola. Sulla forte connotazione sacrale di ἅγος / ἅγιος / ἁγνός cf. P. Chantraine - O. Masson, *Sur quelques termes du vocabulaire religieux des Grecs. La valeur du mot ἅγος et ses dérivés*, Festschrift A. Debrunner, Bern 1954, 85-107; B. Gentili, *La "veneranda" Saffo*, QUCC 2, 1966, 39-40 (= *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, ed. riveduta e ampliata, Roma-Bari, 1995, 287-88). Sull'alternanza πυκνός / πικρός nella tradizione manoscritta cf. Dawe, 70.

64 Schol. *Paris.* 2735 in Opp. *Hal.* 4, 505 (353a 18 Bussemaker); Schol. in Opp. *Hal.* 4, 525 (353b 5 Bussemaker); Apostol. 8, 96 (*CPG* II 459).

65 Citazioni dall'*Amimone* (fr. 14 R., in Ath. 15.690c), dal *Glauco marino* (fr. 34 R., in Ath. 3.87a), dai *Messi* (fr. 79 R., in Ath. 14. 629f), dal *Licurgo* (fr. 124 R., in Ath. 10. 447c), dai

satiresco eschileo possediamo ben poco, Ateneo per parte sua offre vari saggi di un lessico afferente al mondo degli oggetti – il garo di pesce, conghiglie, cinghiali e colombelle, profumi, corone, il cottabo, la danza dell'assiolo e l'orinale – ben lontano dalle «dodici parole grosse come buoi, accigliate e impennacchiate», che Euripide rinfacciava ad Eschilo nelle *Rane*, 924-27[66]. Vorrei in particolare richiamare l'attenzione su un frammento del *Licurgo* di cui Ateneo è testimone unico[67]:

Ath. 10.447b

κἀκ τῶνδ' ἔπινε βρῦτον ἰσχναίνων χρόνῳ
κἀσεμνοκόμπει τοῦτ' ἐν ἀνδρείᾳ στέγῃ.

Il frammento, citato a documentare l'uso del termine raro βρῦτον, allude alla barbara follia di *Licurgo*[68], che beveva birra dai crani disseccati (ἰσχναίνων) degli ospiti. L'intero passo, così com'è tramandato, risulta sospetto[69], tranne che per (ἔ)πινε βρῦτον, che ne costituisce il nucleo semantico, e ha suscitato una ridda di congetture, puntualmente registrate nell'apparato di Radt. Kaibel si limita ad accogliere al v. 2 il palmare emendamento κἀσεμνοκόμπει di Dindorf alla lezione del cod. A καὶ σεμνοκόπτει, difficilmente sostenibile[70]. Radt stampa invece:

Aesch. fr. 124 R.

κἀκ τῶνδ' ἔπινε βρῦτον ἰσχναίνων χρόνῳ

Raccoglitori di ossa (frr. 179 R., in Ath. 11. 782e e 180 R., in Ath. 1.17c-d), dal *Proteo* (frr. 210 R., in Ath. 9.394a e 211 R., in Ath. 2.67c), dalla *Sfinge* (fr. 235 R., in Ath. 15.674d-e).

66 Sulla pungente satira dei poeti comici nei confronti di questo tratto peculiare della *lexis* eschilea cf. F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli 1999, 109-12.

67 Il fr. 124 è riportato solamente dal codice Marciano 447, ed è omesso dall'*Epitome* e da Eustazio, come spesso accade nel caso di testi poetici gravemente corrotti. Sul rapporto tra Ateneo, l'*Epitome* ed Eustazio cf. H. Erbse, *De Athenaei codice Eustathiano*, in *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*, Berlin 1950, 75-92; Collard, 158-68; P. Maas, *Eustathios als Konjekturalkritiker*, *Kleine Schriften*, München 1973, 505-20; L. Canfora, *Origine della 'stemmatica' di Paul Maas*, RFIC 110, 1982, 362-79; M. van der Valk, *Eusthatius and the Epitome of Athenaeus*, Mnemosyne 39, 1986, 400; W.G. Arnott, *Athenaeus and the Epitome: texts, manuscripts and early editions*, in Braund - Wilkins, 41-52.

68 Così per primo intese G. Hermann, *De Aeschyli Lycurgia dissertatio*, *Opuscula* V, Leipzig 1831, 28.

69 È tratto peculiare della tradizione indiretta lessicografica, scoliastica e paremiografica, come ha acutamente rilevato Renzo Tosi, *o.c.*, 63 s., 158-61, la localizzazione dei guasti testuali nelle parti «non nucleari» delle citazioni (cf. anche il fr. *182 R. in Ath. 1.11d): di fatto, non ci sono elementi sicuri per stabilire se le corruttele siano da attribuirsi alla fonti, o se siano state introdotte in qualche fase della trasmissione dei *Deipnosofisti*.

70 W. Dindorf, *Athenaeus*, ex recensione G.D., II, Lipsiae 1827, 991, sulla scorta di Ch.A. Lobeck. In realtà Kaibel leggeva in A erroneamente σεμπνοκόμπτει. Difende il testo tràdito, interpretando «und jetzt ermüdet er durch Großtun damit» («ed ora per questo si dà arie sino allo sfinimento»), A. von Blumenthal, *Miszellen*. 4. *Zur Lykurgeia des Aischylos*, Hermes 77, 1942, 109.

κἀσεμνοκόμπει τοῦτ' ἐν ἀνδρείᾳ τιθείς.

Radt accredita la fine congettura di van Herwerden ἐν ἀνδρείᾳ τιθείς («considerandolo un atto di coraggio»), ravvisando in questa espressione una valenza antifrastica, sulla scorta di *Suppl.* 952 s., dove il re Pelasgo dice all'araldo degli Egizi che venendo troveranno uomini coraggiosi, che non bevono birra, quasi che bere birra fosse segno di effeminatezza[71]. Nonostante le indubbie difficoltà interpretative di tutto il frammento, ritengo che in questo caso la lezione tràdita ἐν ἀνδρείᾳ στέγῃ vada mantenuta. Due passi ci vengono in soccorso. Nonno, *Dion.* 20, 149-81, narra gli atti di inumana ferocia del re degli Edoni, indugiando su alcuni dettagli raccapriccianti: Licurgo uccideva degli stranieri innocenti che giungevano alla sua terra e proprio nelle vicinanze dell'altare di Zeus Ospitale tagliava loro le teste, le mani e i piedi, che appendeva come festoni ad ornare i portali (θύρετρα) e l'atrio (πυλεών) della sua casa.

Da Ath. 5.193c apprendiamo che ξενῶνες ('stanze per gli ospiti') e ἀνδρῶνες ('stanze degli uomini') venivano utilizzati per le stesse funzioni del *mégaron* di età arcaica. In particolare, il termine ἀνδρών designava sia la zona, composta da piú stanze, dove le donne non avevano accesso, sia il salone ufficiale, dove si accoglievano gli ospiti[72]. Il nesso ἐν ἀνδρείᾳ στέγῃ, inteso in questa accezione, come perifrasi ridondante di ἀνδρών[73], appare sen'altro adeguato al contesto, in quanto andrebbe a precisare il luogo in cui si consuma l'orrenda bevuta[74], suggerendo il motivo della violazione dell'ospite/straniero, che verrà poi ripreso e amplificato da Nonno.

71 Così interpreta anche S.P. Peppink, *Athenaei Deipnosophistarum Epitome* ex recensione S.P.P. I: *Observationes in Athenaei Deipnosophistas*, Leiden 1936, 62: «*fortasse latet* τοῦτ' ἐν ἀνδρείας μέρει...». Alla stessa soluzione, ma per vie diverse, giunge anche Mette, 34 (fr. 97). F. Johansen e E.W. Wittle, *Aeschylus. The Suppliants*, Intr. Text Comm., II, Kobenhavn 1980, 255, osservano però che non vi è altro passo ad attestare che i Greci associassero il consumo di birra alla mancanza di virilità.

72 Per una descrizione degli ἀνδρῶνες, soprattutto alla luce dei risultati archeologici, cf. K. Reber, *Zur architektonischen Gestaltung der Andrones in den Häusern von Eretria*, Antike Kunst 32, 1989, 1 e 3-7.

73 Come perifrasi di ἀνδρών spiegava l'espressione già il Bothe, mentre Hermann, *Lycurgia*, *cit.*, 28, ritiene il nesso sospetto. Sulla linea del Bothe anche von Blumenthal, 109, e L. Ferrari, *I drammi perduti di Eschilo*, Palermo 1982, 65: questi ultimi, tuttavia, ignorano la funzione architettonica dell'ἀνδρών.

74 L'uso rituale di bere dai crani di nemici (o anche di parenti riottosi) è documentato presso vari popoli in varie epoche, dalla preistoria al medioevo. Per gli Sciti cf. Hdt. 4. 65; Plat. *Euth.* 299e; Strab. VII 3, 7; Pomp. Mel. II 13. Per i Longobardi, Paolo Diacono, *Hist. Lang.* I 27 narra l'agghiacciante episodio in cui Alboino, staccata la testa del re Cunimondo, ne fece una *skala*, cioè una patera a forma di teschio. Per una lettura affatto diversa del frammento cf. v. Blumenthal, 110: secondo lo studioso è Dioniso a bere la birra fino all'esaurimento (ἰσχναίνων) e a vantarsene presso i Traci, mentre L. Ferrari, 64 s., accredita la lettura di Z.B. Vysoky, *K novym zlomkum aischylouym* (*Sui nuovi frammenti eschilei*), Listy Filologicke 3 (78), 1955, 171 s., il quale suppone che qualcuno, forse lo stesso Dioniso, inviti Licurgo a bere la birra e a vantarsene come prova di virilità.

***

Meritano infine una qualche menzione anche le testimonianze riportate da Ateneo sulla biografia del poeta. Attraverso una fitta rete di aneddoti, afferenti a teorie letterarie più o meno note[75], spesso intrecciate alla parodia dei comici e a giudizi critici non ancora canonizzati[76], la fisionomia del poeta Eschilo emerge dalle pagine del Naucratita non priva di contraddizioni: meraviglioso (θαυμάσιος 11.494b) e brillante (λαμπρός 8.347e)[77] nel coniare γνῶμαι[78], neologismi[79], in particolare γλῶτται fondate sull'ambiguità semantica[80], similitudini[81] di sicuro effetto e destinate a lunga vita; maestoso e solenne, come uno ierofante, nelle innovazioni sceniche (1.21d-f),[82] oltre che nella scelta dei soggetti, da lui stessi definiti τεμάχη τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων[83]. Grande filosofo, nel rimettere al Tempo il giudizio sulla propria arte (8.347e-f)[84]; e, per contro, poeta *vinosus*[85] e ben poco austero, nel rappresentare

75 Il legame tra dato biografico, come ad es. la tradizione di un Eschilo *vinosus*, e motivi della poesia eschilea è di matrice peripatetica: la fonte dichiarata di questa aneddotica è Cameleonte Pontico, autore di una monografia Περὶ Αἰσχύλου (frr. 39-42 W.), di cui Ateneo è testimone unico. Interessante è la correlazione tra il soggiorno di Eschilo in Sicilia e la presenza di glosse sicule nei suoi drammi, sottolineata in Ath. 9.402c.

76 Si veda, ad es., nei *Cuochi* di Anassila, fr. 19 K.-A. (in Ath. 3.95b): «È molto meglio dei versi di Eschilo, mi sembra, / arrostire pesciolini». Secondo R. Cantarella, *Aristoph. Plut. 422-425 e le riprese eschilee*, Rend. Cl. SS. Mor. St. e Filol. Accad. dei Lincei VIII/20, 1965, 380, n. 79, l'accenno a Eschilo è da porre in relazione con la test. 112 R. in Ath. 8.347e, cioè con il celebre apoftegma in cui Eschilo paragona le sue tragedie a «porzioni dei sontuosi banchetti di Omero»: cf. anche Cratete, fr. 21 K.-A., in Ath. 10.418c, con il commento di Conti-Bizzarro, 109-12.

77 Per la λαμπρότης di Eschilo, termine tecnico della critica letteraria, cf. la *Vita* eschilea (test. 1, 54 R.)

78 Ad es. «Il piú piccolo (*hemiopon*) / rapidamente quello grande lo ingoia» (fr. 91 R., in Ath. 4.182b); «Uccello profetico non ti faccio del mio viaggio» (fr. 95 R., in Ath. 9.373c).

79 Ad es. χαριτογλωσσεῖν 'adulare' (*Prom.* 293, in Ath. 4.165c).

80 Ad es. ἀγησίλαος 'guida di popoli', detto di Ade (fr. 406 R., in Ath. 3.99b); κοτύλη 'cembalo' (fr. 57, 6 R., in Ath. 11.479b); ψυκτήριον 'luogo fresco' (fr. 146 R., in Ath. 11.503c); ἄπτεροι Πελειάδες per le Pleiadi (fr. 312, 4 R. in Ath. 11.490e).

81 Ad es. «Torcendo l'occhio sinistro, a guisa di tonno» (fr.308 R., in Ath. 7. 303c). La comparazione con il tonno ricorre anche nel problematico fr. 307 R., citato nello stesso passo dei *Deipnosofisti*, oltre che nella mattanza dei *Persiani* (vv. 424-28).

82 Cf. Test. 103 R. e Aristoph. fr. 696 K.-A., in Ath. 1.21e-f. La notizia è desunta dalla monografia Περὶ Αἰσχύλου di Cameleonte Pontico (fr. 41 W.). Sul tema della σεμνότης eschilea nella commedia cf. Conti-Bizzarro, 116-17; 121-25.

83 Nel senso pregnante indicato da S. Radt, *Der unbekanntere Aischylos*, Prometheus 12/1, 1986, 1-2: «das Wort "Portionen" (τεμάχη) deutet vielmehr auf die Substanz, d.h. auf den *Stoff* seiner Tragödien, den Aischylos also nach diesem Ausspruch den homerische Epen entnommen hätte». Sui τεμάχη eschilei si veda anche G. Alvoni, *Aristoph. frr. 128 e 129 K.-A.*, Eikasmós 1, 1990, 147-56.

84 Cf. Test. 113a R. Di questo aneddoto lo stesso Ateneo propone due possibili fonti: Teofrasto (fr. 553 Fortenbaugh), o Cameleonte (fr. 7 W.), entrambi autori di uno scritto Περὶ ἡδονῆς.

85 Sulla presunta propensione di Eschilo per il vino cf. testt. 117-18 R. Il motivo del vino

volgarità e buffonerie tipiche dell'ubriachezza, nei *Raccoglitori di ossa* e nei *Cabiri* (1.17c-d); poeta trasgressivo nei confronti della morale corrente ed anche della tradizione omerica, quando introduce sulla scena dei *Mirmidoni* l'inedita passione di Achille per Patroclo.[86] Ma nonostante questo, Eschilo per Ateneo è un *classicus* nel senso indicato da Aulo Gellio, *NA.* 19,8,15, ovvero un autore di prim'ordine, di quelli che, direbbe Calvino, mai si vorrebbe ammettere di non conoscere.

Padova — Antonia Marchiori

Appendice: Citazioni eschilee in Ateneo

citazione eschilea (tipologia)	luogo in Ateneo	fonti di Ateneo // altri testimoni
Ag. 284 (lex. πανός)	Ath. 15.700e	
Ag. 829 an 916 (fort. alludit Ath.) cf. fr. 313a R. (cornice)	Ath. 13.573b	
Prom. vinc. 293-94 (lex. χαριτογλωσσεῖν)	Ath. 4.165c	
Prom. vinc. 816-18 (cornice)	Ath. 8.347c	// Antiatt. AB 116.18; Eust. 1535, 25 (ex Ath.)
(Athamas), fr. 1 R. (lex. λέβης)	Ath. 2.37e	Filoch. *FGrHist* 328 F 170 // Eust. *Il.* 740, 10 (ex Ath.)
Athamas, fr. 2a R. (lex. λέβης)	Ath. 7.316b	// Eust. *Od.* 1541, 27 (ex Ath.)
Amymone, fr. 14 R. (lex. βάκχαρις)	Ath. 15.690c	// Hsch. β 107 Latte
Glauc. Pont., fr. 29 R. (fort. alludit Ath.) (cornice)	Ath. 15.679a	// *Synag.* 347, 25 Bekker (= Phot. *Lex.* α 409 Theodoridis); Philostr. mai. *Imag.* II 15 4; Schol. Lycophr. 754 (p. 241, 21 Scheer)
Glauc. Pont., fr. 34 R. (lex. κόγχοι)	Ath. 3.86f (cf. 92e)	
Danaides, fr. 44 R. (cit. tematica)	Ath. 13.600a-b	// Eust. *Il.* 978, 24 (ex epitome II p. 120 Peppink)
Edoni, fr. 57, 6 R. (lex. κοτύλαι)	Ath. 11.479b	Asclepiad. Myrl. // Strab. 10, 3, 16; Schol. Hom. *Il.* 23. 34 // Eust. *Il.* 1282, 59 (ex Ath.)
Edoni, fr. 61a	Ath. 5.215e	cf. Adesp. *831 K.-A.
Heliades, fr. 69 R.	Ath. 11.469f	Asclepiad. Myrl. //

ispiratore di poeti, che trae senz'altro le sue origini da una concezione sacrale della poesia, diventa spunto di feroci polemiche letterarie a partire dal V sec. a.C.: cf. Conti-Bizzarro, 73-79.

86 Cf. A. Garzya, *Sui frammenti dei* Mirmidoni *di Eschilo*, in *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, 175-90. Nei versi di un ignoto dramma satiresco, forse il *Sisyphus Petroclystes*, il sacrificio del porcello alluderebbe in modo irriverente ai Misteri di Eleusi, secondo la lettura di D.F. Sutton, *Aeschylus and the Mysteries: a suggestion*, Hermes 111, 1983, 249-51.

Heliades, fr. 72 R. (lex. ἀφθονέστερον)	Ath. 10.424d	Philoxen. fr. 338 Theodoridis // Etym. Gen. *AB* ed. Reitzenstein, Ind. lect. Rostock 1890/1, p. 5 (*v.l.*); Phot. *Lex.* α 3349 Theodoridis; Eust. *Il.* 746, 44 (ex Ath.)
Theori, fr. 79 R. (lex. σκώψ, σκώπευμα)	Ath. 14.629f	// Hsch. σ 1218 Schmidt; Phot. Galean. 527, 7; Eust. *Od.* 1524, 1 (ex epitome)
Ixion, fr. 91 R. (lex. ἡμίοπον)	Ath. 4.182c	cf. Poll. 6, 161; Hsch. η 512, η 513 Latte
Cabiri, fr. 95 R. (lex. ὄρνιθα)	Ath. 9.373d	
Cressae, fr. 116 R. (lex. μόρα)	Ath. 2.51c	cf. Poll. 6, 46; Hsch. β 1145 Latte; Eust. *Il.* 835, 11 (ex Ath.)
Lykurgus, fr. 124 R. (lex. βρῦτον)	Ath. 10.447c	// Psell. *Stichoi* 436 (*An. Graec.* III p. 225 Boissonade)
Myrmidones, fr. 132 R.	Ath. 12.551d	Strattis, test. ii K.-A.
Myrmidones, fr. 135 R. (cit. tematica)	Ath. 13.601a-b (cf. frr. 136, 137 R.)	Plut. *Amat.* 5, 751c; *De adul. et am.* 19, 60f
(Myrmidones), fr. 139, 4 R.	Ath. 11.494b	Ptolem Phil. ad Sosibium (ex Asclepiad. Myrl.) // Ar. *Av.* 804; Scholl. vett. et recc. in Ar. *Av.* 807 et 808; Arsen. 48, 11; Apostol. 15, 88a (*CPG* II p. 652)
Neaniskoi, fr. 146 R. (lex. ψυκτήρια)	Ath. 11.503c	Asclepiad. Myrl. // Hsch. ψ 265 Schmidt
Ostologi, fr. 179 R. (lex. ἀγκυλητοὶ κότταβοι)	Ath. 15.667c-d cf. 11.782e	Asclepiad. Myrl. // Schol. Ar. *Pax* 1244c (II /2, p. 176 Holwerda); Eust. *Il.* 344, 24 (ex Ath.)
(*Ostologi*), fr. *180 R. (lex. οὐράνη)	Ath. 1.17c	Dioscurides (?) // Philodem. Περὶ ποιημ. pap. Hercul. 1074,22 (*CA* IV 192); Poll. 10, 44 e 2, 224; Sch. ad Lycophr. 777-78; Eust. *Od.* 1828, 27 (ex Ath.)
(*Palamedes*), fr. *182 R. (cit. tematica: n. pasti in Omero)	Ath. 1.11d-e	Philemon glossogr. sec. III / II a.C. (?) // Eust. *Od.* 1791, 38; Sch. *Od.* β 20 (p. 77 Dindorf); Sch. *Il.* B 381 (I p. 266 Erbse); Eust. *Od.* 1432, 5 (ex Ath.)
Perraebides, fr. 184 R. (lex. σκύφος)	Ath. 11.499a	Asclepiad. Myrl. // Eust. *Od.* 1775, 22 (ex Ath.)
Perraebides, fr. 185 R. (lex. κέρας)	Ath. 11.476c	Asclepiad. Myrl. // Eust. *Il.* 917, 69 (ex Ath.)
Prom. sol., fr. 202 R. (parafrasi)	Ath. 15.674d; cf. 15.672e	Menodot. *FGrHist* 541 F 1
Proteus, fr. 210 R. (lex. φάψ)	Ath. 9.394a	
(*Proteus*), fr. 211 R. (lex. γάρος)	Ath. 2.67c	Hdn. Π. μον. λεξ. 35,19 Dind. (II 941 Lentz); [Hdn] Philet. 25 Dain // Eust. *Il.* 1148, 25 (ex Ath.)
Sfinx, fr. 235 R. (cit. tematica)	Ath. 15.674d-e	Menodot. *FGrHist* 541 F 1
(*Philoctetes*) fr. 255a (?) (sine nom.)	Ath. 8.332e (?)	Clearch. fr. 101 Wehrli // Phot. Zavord. s.v. ἑλωρεύς

Philoctetes, fr. 257 R. (lex. φάψ)	Ath. 9.394a (cf. fr. 210 R.)	
Phineus, fr. 258 R. (cit. tematica)	Ath. 10.421f	
Phorcides, fr. 261 R. (lex. ἀσχέδωρος)	Ath. 9.402b	// *Synag.* 457, Bekker (I 157 Bachmann) = Phot. *Lex.* α 3042 Theodoridis; Ael. Dion. α 192 Erbse; Hsch. α 7973 Latte; Eust. *Od.* 1872, 2; *Od.* 1872, 12 (ex Ath.)
Phryges, fr. 264 R. (lex. μόρα)	Ath. 2.51c	// Phot. Galean. 275, 19 (= Antiatt. 108, 17 Bekker); Eust. *Il.* 211, 16 (ex Ath.)
[*Persae*], fr. 285 R. (lex. νηριτοτρόφοι)	Ath. 3.86b	
inc. sed. fr. 306 R. (lex. ἀρτύματα)	Ath. 2.67f	
inc. sed. fr. 307 R. (lex. θύννος)	Ath. 7.303c	
inc. sed. fr. 308 R. (lex. θύννος)	Ath. 7.303c	Plut. *De soll. an.* 29 979e; Ael. *Nat. an.* 9,42; Apostol. 8, 96 (*CPG* II p. 459); Schol. Opp. *Hal.* 4, 525 Eust. *Il.* 994, 51 (ex epitome)
inc. sed. fr. 309 R. (lex. χοῖρος)	Ath. 9.375d-e	Cameleon, Π. Αἰσχύλου, fr. 39 Wehrli.
inc. sed. fr. 310 R. (lex. χοῖρος)	Ath. 9.375e	// Eust. *Il.* 1286, 20 (*v.l.*) (ex Ath.)
inc. sed. fr. 311 R. (lex. χοῖρος)	Ath. 9.375e	
inc. sed. fr. 312 R. (lex. Πελειάδες)	Ath. 11.491a	Asclepiad. Myrl. // Sch. *D A* (II p. 170 Dindorf) in Σ 486 ; Eust. *Od.* 1712, 60 (ex Ath.)
inc. sed. fr. 313 R. (cit. tematica)	Ath. 12.528c	Phylarch. *FGrHist* 81 F 23// Eust. *Il.* 1292, 53 (ex Ath.)
inc. sed. fr. 313a R. (cornice)	Ath. 13.573b	
inc. sed. fr. 314 R. (cit. tematica)	Ath. 14.632c	
inc. sed. fr. 389 R.	Ath. 8.345e	Phoenic., fr. 5 K.-A. //
inc. sed. fr. 393 R. (*sine nom.*)	Ath. 10.427f	Theophr. Π. μέθης (?) // Stob. 3, 18, 12 (attrib. a Eschilo); Arsen. 32, 35. 7, 93 (attrib. a Euripide)
inc. sed. fr. 406 R. (glossa) (lex. ἀγησίλαος)	Ath. 3.99b	
inc. sed. fr. 424 R. (glossa) (lex. εἰλαπίναι)	Ath. 8.363a	

AISCHYLOS UND HOMER

I.

τεμάχη ἀπὸ τῶν μεγάλων Ὁμήρου δείπνων - «Schnitten[1] von den großen Mahlzeiten Homers» habe Aischylos nach einem bei Athenaios (8, 347c = *TrGF* 3 T 112a/b) überlieferten Ausspruch seine Tragödien bezeichnet. Eine Durchsicht der 80 sicher bezeugten Titel des Aischylos bekräftigt das Diktum: 18 oder gar 21 (d.h. 21% bzw. 26%) der Stücke entstammen dem trojanischen Sagenkreis; davon sind sieben oder eventuell sogar zehn Titel auf die *Ilias* und *Odyssee* zurückzuführen[2]. In dieser relativ hohen Zahl 'echt' homerischer Stücke unterscheidet sich Aischylos von Sophokles, der seine Stoffe eher dem epischen Kyklos entnahm und damit der aristotelischen Aussage rechtzugeben scheint (*Poetik* 23, 1459b 1-5), daß sich aus den kyklischen Epen eine ganze Reihe von Dramen herstellen lassen, aus *Ilias* und *Odyssee* dagegen höchsten je eine oder zwei.

Die homerischen Epen, der Kampf um Troja und das Schicksal der an dem zehn Jahre währenden Krieg Beteiligten, bildeten für die Dichtung der archaischen und klassischen Zeit eine ständige Inspirationsquelle, sie waren der geistige Hintergrund vor dem und gegen den die Dichter ihre Werke verfaßten. Interessant für den Philologen und Literaturwissenschaftler ist bei diesen Auseinandersetzungen mit den in der griechischen Kultur omnipräsenten homerischen Epen der Gattungswechsel. Homerische Sprache, homerische Motive, Szenen und Inhalte werden in eine andere literarische Form übertragen und in sie integriert. Dies bedeutet für die griechische Literatur der archaischen, aber auch noch der klassischen Zeit bis zum Ende des 5. Jahrhunderts einen Wechsel der Kommunikationssituation und, damit verbunden, des Erwartungshorizontes, da jede Gattung der frühen griechischen Literatur einen festen 'Sitz im Leben', eine fest definierte Verankerung in irgendeinem Anlaß besaß, ob es ein öffentlicher wie ein Götter- oder Polisfest oder ein eher privater[3] wie ein Symposion war.

Wenn ein Dichter homerische Szenen oder Figuren in sein Werk integriert und

1 Vgl. dazu W. Schadewaldt, *Aischylos' Achilleis*, in *Hellas und Hesperien Bd. 1*, Zürich-Stuttgart 1970, 337 Anm. 85.

2 Vgl. St. Radt, *Sophokles in seinen Fragmenten*, in *Sophocle*, Hrsg. J. de Romilly, Vandœuvres-Genève 1983, 196-98. Es sind folgende Titel: *Kirke* (*Odyssee* 10), *Myrmidonen* (*Ilias* 16-18), *Ostologoi* («entweder Odysseus als Bettler oder, wahrscheinlicher, die Bestattung der getöteten Freier», Radt a.O. 197 Anm. 21), *Penelope* («genauer Inhalt unbekannt; aber Penelope ist eine ausgesprochen homerische Gestalt», Radt a.a.O), *Proteus* (*Odyssee* 4, 351ff.), *Phryger* (*Ilias* 24), *Psychagogoi* (*Odyssee* 11); dazu kommen drei weitere, vermutlich von *Ilias* und *Odyssee* angeregte Stücke: *Karer, Nereiden, Sisyphos petrokylistes*.

3 Von 'privat' im modernen Sinne kann man allerdings auch bei diesen Anlässen in der Regel nicht sprechen, da sich zumeist eine bestimmte Gruppe, eine Hetairie oder ein Thiasos, zusammenfand, die eine politische oder kultische 'Öffentlichkeit' im kleinen Rahmen darstellte.

durch homerisches oder homerisierendes Vokabular seinen Bezugstext deutlich markiert, wird das Publikum dazu aufgefordert, seine jeweilige Situation als Festgemeinde, als Polis-Bürger oder als Mitglieder einer Hetairie oder eines Thiasos und den Rahmen der Aufführung, den institutionellen Hintergrund, mit dem homerischen Subtext in Verbindung zu bringen. Die homerischen Epen sind also, ganz der Kompositionstechnik der frühen mythologischen Dichtungsformen entsprechend, der absolute Bezugspunkt, den die Dichter als Interpretationseinstieg, als Deutungshilfe in ihren Werken anlegen können. Aus der Warte des Publikums, also rezeptionsästhetisch betrachtet, ergibt sich in diesen Fällen, in denen ein homerischer Subtext präsent ist, ein zweifacher Zugang zu dem aufgeführten Werk. Das Publikum erlebt in der *performance* eines Chorlieds oder eines Dramas, wie seine Lebenswirklichkeit, wie die Probleme zum Beispiel des Polis-Lebens in einem Chorstück oder einer Tragödie (als der besonderen Form eines Chorstücks) in erhabener, feierlicher Form und Sprache, gesungen und von Tanz begleitet, in verfremdeter Form thematisiert werden. Das Publikum bzw. die Festgemeinde steht demnach bei solch einer *performance* in einer ständigen Spannung zwischen Nähe und Distanz. Die Form und Sprache sowie das Prunkgewand der Sänger schafft Distanz; gleichzeitig sind es jedoch wie z.B. beim Dithyrambos die Mitglieder derselben Phyle, die auftreten. Diese Spannung, verbunden mit dem Verfremdungseffekt[4], bringt den Zuschauer zur Reflexion, bringt ihn dazu, den Inhalt des Liedes oder der Tragödie mit seinen aktuellen Problemen als ζῷον πολιτικόν in Verbindung zu bringen. Sind nun als eine weitere Ebene homerische Allusionen in ein Chorstück oder ein Drama eingebaut, können diese entweder die Funktion haben, autoritativ das Vorgetragene zu untermauern, oder aber - und dies ist bei der Tragödie häufig der Fall -, durch überraschende Durchbrechungen des Erwartungshorizonts[5] die Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Chorlieds oder Dramas und dem homerischen Prätext zu betonen und damit wiederum zur Reflexion anzuregen.

II.

Am Beispiel der *Sieben gegen Theben* soll im folgenden der Frage nachgegangen

4 Ich verwende hier ganz bewußt den für Bert Brechts Dramaturgie und Poetik zentralen Terminus technicus, den Brecht bekanntermaßen aus der Analyse der griechischen Dramen gewonnen hat. Vgl. dazu J. Knopf, in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Hrsg. A. Nünning, Stuttgart-Weimar 1998, 553.

5 Ich verwende Erwartungshorizont in dem in der Nachfolge von H.-G. Gadamer (*Wahrheit und Methode*, Tübingen 1986, 305ff.) von H.-R. Jauß (*Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt 1992, zuerst Antrittsvorlesung Konstanz 1970) entwickelten Verständnis als ein Ensemble von Erwartungen, Normen und Erfahrungen, also als eine Vielzahl verschiedener 'Texte' im weitesten Sinne, die das Verstehen eines Textes durch einen Rezipienten in einem bestimmten historischen Moment leiten.

werden, wie aischyleischer Text und homerischer Subtext zusammenspielen[6]. Kurz einige Worte zur σύστασις τῶν πραγμάτων der *Sieben*: Der Prolog des Eteokles (1-39), gefolgt von einem Botenbericht eines Spähers (40-68), exponiert die die Handlung der Tragödie bestimmende Situation. Die lange Zeit der Belagerung (21-23) ist bisher mit Hilfe der Götter ohne Schaden für die Stadt verlaufen. Doch jetzt droht, wie vom Seher vorausgesagt, ein mächtiger Angriff der Feinde, gegen den es sich zu rüsten gelte (24-29)[7]. Der Welt der Männer im Prolog ist die Reaktion der Frauen in der Parodos (78-180) entgegengestellt, eine lyrische, expressive Umsetzung der Angst und Panik, die die thebanischen Frauen angesichts der heranrückenden Feinde befallen hat[8]. Im 1. Epeisodion treffen die beiden, zunächst getrennt exponierten Welten direkt aufeinander. Eteokles verweist mit schroffen, an Semonides erinnernden Worten die Frauen zurecht. Nach einer langen Auseinandersetzung fordert er sie auf, einen Paian zur Rettung der Stadt anzustimmen (268) und nicht unter Jammern und Stöhnen zu den Göttern zu flehen (279f.). Doch der Chor ist nicht imstande, Eteokles' Befehl nachzukommen (287). Statt einen Paian anzustimmen, überkommt ihn wieder die Panik, und so wächst sich das Gebet zu einer Vision der Greuel aus, die mit der befürchteten Eroberung verbunden sind: In Asche und Staub zerfällt die einst stolze Stadt, die Frauen werden in die Sklaverei verschleppt, die Männer getötet, Säuglinge von der Mutterbrust weggerissen (1. Stasimon, 287-368). Und wieder ist - wie in der Szenenfolge Prolog/Parodos - die nächste Handlungseinheit (2. Epeisodion) mit den sieben Redepaaren der Welt der Männer gewidmet.

In der hier skizzierten Handlung der *Sieben* vom Prolog bis zum 2. Epeisodion lassen sich besonders deutlich die verschiedenen Arten des Zusammenspiels von aischyleischem Text und homerischem Subtext demonstrieren.

1. Die dramaturgische Grundsituation der *Sieben* und Homers *Ilias*: Die Grundsituation der Tragödie, die von Eteokles im Prolog exponiert wird, läßt ohne Zweifel das homerische Modell, die *Ilias*, durchscheinen: Eine Stadt wird längere Zeit belagert; der Kampf tobt unentschieden hin und her, bis die Belagerer die Oberhand

6 Ich verweise vor allem auf den Beitrag von G. Ieranò, *La città delle donne: il sesto canto dell' 'Iliade' e i 'Sette contro Tebe' di Eschilo*, erscheint in *I 'Sette contro Tebe'. Dal mito alla letteratura* (Atti del convegno, Torino 21./22.2.2001), Bologna 2002, 73-92.

7 Der drohende Angriff wird in Prolog und Parodos in drei verschiedenen Formen angekündigt: in der Prophetie des abwesenden Sehers, die von Eteokles zitiert wird, im Botenbericht und in der Reaktion der Frauen auf den Kriegslärm in der Parodos; vgl. G.O. Hutchinson, *Aeschylus, 'Septem contra Thebas'*, Oxford 1985, 46 zu V. 24-27.

8 Vgl. G. Ieranò, *La musica del caos: il lessico dei suoni nei 'Sette contro Tebe' di Eschilo*, in *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Hrsg. L. Belloni - V. Citti - L. de Finis, Trento 1999, 323-53, zum Chor vgl. B. Zimmermann, *Coro ed azione nei 'Sette' di Eschilo*, erscheint in *I 'Sette contro Tebe'. Dal mito alla letteratura* (Atti del convegno, Torino 21./22.2.2001), Bologna 2002, 117-24.

zu gewinnen drohen und die Verteidiger sich zu schnellen Gegenmaßnahmen gezwungen sehen. Das heißt: der Prolog der *Sieben* evoziert in groben Zügen die Grundsituation der *Ilias*, wobei der Homer-Bezug durch weitere homerische Modelle, die Teichoskopie und Schildbeschreibung, unterstrichen wird.

2. Die allgemeinen, im Prolog noch unspezifischen Homer-Anklänge werden im 1. Epeisodion stärker und deutlicher und lassen ein zentrales Buch der *Ilias* anklingen, das Z[9], dessen σύστασις τῶν πραγμάτων deutliche Übereinstimmungen mit dem Handlungsverlauf der *Sieben* aufweist, wie der kurze Überblick deutlich machen dürfte: Die furchtbare Schlacht zwischen Trojanern und Griechen verläuft mit wechselnden Erfolgen (Z 1-3); doch allmählich scheinen die Griechen die Oberhand zu gewinnen, die Troer geraten unter Druck (4-74). In dieser kritischen Situation rät der Seher Helenos Hektor, zunächst die zurückweichenden Trojaner aufzuhalten, dann in die Stadt zu gehen und Hekabe aufzufordern, mit edlen Frauen Pallas Athena mit einem prächtigen Gewand zu ehren und ihr künftige Opfer zu versprechen, wenn sie denn die Stadt aus höchster Not errette (75-101). Nach einer kurzen Paränese an die Troer und Verbündeten (110-15) in der Stadt angelangt, trifft Hektor auf die Schar der um ihre Söhne, Brüder, Männer und Verwandte bangenden Frauen und fordert sie auf, zu den Göttern zu beten (237-41). Der kurze, auktoriale Kommentar in V. 241 (πολλῇσι δὲ κήδε' ἐφῆπτο) macht die Vergeblichkeit der Gebete klar. Die zunächst über die Anwesenheit ihres Sohnes in der Stadt, fern der Schlacht, erstaunte Mutter (254-61) kommt unverzüglich Hektors Auftrag nach (263-85); sie versammelt die Frauen und betet zu Athena um die Rettung der Stadt (286-310). Doch die Göttin verweigert ihre Hilfe (311). Hektor begibt sich unterdessen zu Paris, um ihn an seine Pflicht, den bedrängten Trojanern beizustehen, zu erinnern, und dann auf die Suche nach Andromache und Astyanax.

III.

Diese Evozierung des homerischen Modells auf der Ebene der Handlungskonzeption der *Sieben* wird durch homerisches Vokabular unterstrichen. Alexander Sideras hat in seinem Buch *Aeschylus Homericus. Untersuchung zu den Homerismen der aischyleischen Sprache* (Göttingen 1971) durch die Zusammenstellung des Materials eine wichtige Arbeitsgrundlage geschaffen, um homerische Reflexe in den aischyleischen Tragödien festzustellen. Es muß allerdings auf die derartigen Untersuchungen innewohnende methodische Gefahr hingewiesen werden, der Sideras leider allzu häufig nicht entgeht. Nicht jedes Wort und jede Formulierung, die Aischylos mit den homerischen Epen teilt, müssen notwendigerweise einen bewußten Homer-Bezug darstellen, sondern können der poetischen Koine zugerechnet

9 Vgl. Ieranò, *La città delle donne*, (s. Anm. 6)

werden.[10] Einen bewußten Homer-Bezug kann man nur dann als gegeben annehmen, wenn Aischylos die sprachlichen Anklänge durch weitere Signale, z.B. durch die Einbettung in eine homerische Szene oder den Bezug auf ein ganz bestimmtes homerische Buch, unterstreicht, wenn also die sprachlichen Reflexe eine Funktion in der Konzeption des Dramas haben.

Die folgende Liste stellt einige solcher Homerismen zusammen, die im Zusammenhang mit der Konzeption der *Sieben* die strukturellen und inhaltlichen *Ilias*-Anklänge unterstreichen:

V. 3 βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ, vgl. μ 372 κοιμήσατε νηλεῖ ὕπνῳ. Die Junktur κοιμῶν ὕπνῳ ist bei Pindar, Sophokles und Euripides nicht belegt[11].

V. 6 κατὰ πτόλιν ist zwar wegen der Unsicherheit in der Überlieferung zwischen πτόλις und πόλις häufig nicht als eindeutiger epischer Bezug zu identifizieren[12], wohl aber metri causa an dieser Stelle.

V. 37 μὴ ματᾶν ὁδῷ. ματᾶν, und zwar immer negiert, findet sich wiederum nur bei Homer in der *Ilias* (z.B. E 233) und bei Aischylos (außerdem *PV* 57, *Eum.* 142), nicht bei Sophokles und Euripides[13].

V. 43 σάκος μελάνδετον evoziert eindeutig homerische Atmosphäre[14].

V. 47 λαπάζειν. Bei Homer (B 367 und passim) findet sich nur ἀλαπάζειν. Das Wort fehlt bei den anderen Tragikern.

V. 63 καταιγίζειν. Bei Homer ist ἐπαιγίζειν belegt, ebenfalls vom Heranstürmen des Windes verwendet (B 148; o 293).

V. 76 episches ξυνός statt κοινός findet sich nur bei Aischylos an dieser Stelle und *Suppl.* 367 sowie bezeichnenderweise bei Sophokles im homerisierenden *Aias* (180)[15].

V. 300 χερμάδ' ὀκριόεσσαν, vgl. Δ 518 χερμαδίῳ γὰρ βλῆτο παρὰ σφυρὸν ὀκριόεντι. ὀκριόεις ist bei Homer das Epitheton des unbehauenen Steins, vgl.

10 Vgl. dazu (schon vor Sideras) ganz richtig A.F. Garvie, *Aeschylus' 'Supplices': play and trilogy*, Cambridge 1969, 46: «How can one ever be certain that a word or phrase, or even a simile, is a genuin epic borrowing, and not one which has been long received into the general Greek poetic vocabulary, transmitted for example by elegiac, iambic, and melic poets?»

11 Sideras, a.O. 147.

12 Sideras, a.a.O. 118f.

13 Sideras, a.a.O. 90.

14 Vgl. A.F. Garvie, *Sophocles, 'Ajax'*, Warminster 1998, 126 (zu Vv. 18f.): «This kind of a shield was already obsolete long before the Trojan war.» Zum Adjektiv μελάνδετον vgl. G.O. Hutchinson, *Aeschylus, 'Septem contra Thebas'*, Oxford 1985, 49 (zu 43f.): «The word means simply 'black'».

15 Zu Sophokles vgl. B. Zimmermann, *Der tragische Homer. Zum 'Aias' des Sophokles*, in M. Reichel - A. Rengakos, *ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ. Beiträge zur Homerforschung (Festschrift Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag)*, Stuttgart 2002, 239-46.

außerdem Θ 327; M 380; Π 735; ι 499[16].

V. 316f. ἄροισθε κῦδος τοῖσδε πολίταις. «Daß diese Wendung im aischyleischen Text ihren vollen epischen Klang behält, beweist nicht nur die Tatsache, daß sie bei Homer immer wieder und in verschiedenen Formulierungen (κῦδος δίδωμι, ὀρέγω, ὀπάζω usf.) vorkommt, sondern auch die Tatsache, daß sie in der Tragödie nur bei Aischylos erscheint.»[17]

V. 322 Ἀίδᾳ προιάπτειν. Die typisch homerische Wendung (z.B. A 3; Z 487) findet sich bei Aischylos nur an dieser Stelle und fehlt bei den anderen Tragikern.

Gerade die homerischen Wörter, die sich nur bei Aischylos und nicht bei den anderen Tragikern - jedenfalls nach unserem Kenntnisstand - finden und die typisch epische Formulierungen sind, können meines Erachtens als echte, bewußte Homer-Reminiszenzen angesehen werden. Vor allem ein Adjektiv verbindet die *Sieben* ganz eng mit dem Z der *Ilias*: ῥυσίπ(τ)ολις wird als Epitheton der Athena in einem Gebet sowohl vom Chor der *Sieben* (130) als auch von den Trojanerinnen (Z 305) verwendet. In ähnlicher Weise evoziert auch Sophokles im *Aias* auf der Sprachebene durch ein einziges Wort (ταρβεῖν, 545) den homerischen Subtext (Z 469)[18].

IV.

Kommen wir zur Funktion der Homer-Reminiszenzen in den *Sieben*. Zunächst ist der Effekt der Intensivierung zu nennen. Die situativen wie sprachlichen Homer-Anklänge tragen zu dem martialischen Ton des Stücks bei, den Gorgias (Fr. 24 Diels/Kranz) zu dem bon mot δρᾶμα μεστὸν Ἄρεως[19] verleitete. Die Parallelität der Szenenfolge vom Prolog bis zum 1. Stasimon mit dem Z der *Ilias* legt einen inhaltlichen Vergleich der beiden Texte nahe. Der Zuschauer wird geradezu dazu aufgefordert, die beiden zentralen Gestalten, Hektor und Eteokles, zueinander in Bezug zu setzen. Ich gehe nur einige wichtige Aspekte ein und verweise auf den Aufsatz von G. Ieranò[20]. Dem in die Gesamtheit der trojanischen Kämpfer integrierten Hektor[21] steht der einsame Eteokles entgegen. Während der Seher Helenos (Z 76 οἰωνοπόλων

16 Sideras, a.a.O. 67f., 179; vgl. außerdem M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950 (Nachdruck Darmstadt 1993), 49f. zu ὀκρυόεις 'blutig', von φόβος und πόλεμος gebraucht, das als Variante überliefert ist (vgl. R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964, 209, 260). Zu fragen ist, ob im 5. Jahrhundert tatsächlich zwischen ὀκρι- und ὀκρυ- in der Aussprache unterschieden wurde.

17 Sideras, a.a.O. 145f.; vgl. außerdem *Pers.* 455.

18 Vgl. B. Zimmermann, *Der tragische Homer* (o. Anm. 15), 244 Anm. 30.

19 Vgl. Aristoph. *Ran.* 1021.

20 S.o.Anm. 6.

21 So wird Hektor in der *Ilias* dadurch charakterisiert, daß er im Gegensatz zu Eteokles in den *Sieben* sich ständig Gedanken darüber macht, was das Volk über ihn sagen wird; vgl. 2. 22, 104-10 und dazu N. Richardson, *The 'Iliad': A Commentary. Vol. IV: Books 21-24*, Cambridge 1993, 118 (zu V. 106), R.P. Martin, *The Language of Heroes*, Ithaca 1989, 136-38.

ὄχ' ἄριστος, vgl. *Sept.* 24 οἰωνῶν βοτήρ) Hektor und Aineias anspricht und ihnen Rat gibt, ist Eteokles auf sich allein gestellt, der Seher ist nicht anwesend, und der Angreifer ist nicht ein Fremder, sondern sein eigener Bruder. Gerade dadurch, daß Hektor im 6. Buch der *Ilias* in seinen vielfältigen sozialen Beziehungen, als Kampfgefährte, Bruder, Sohn, als liebevoller Ehemann und Vater dargestellt ist, der selbst in höchster Kriegsgefahr seine Menschlichkeit und seinen Humor behält, als er lachend den Helm abnimmt, fällt vor dieser Folie Eteokles' Einsamkeit, ja, seine Monomanie umso mehr ins Auge.

Sehr schön läßt sich die aischyleische Allusionstechnik bzw. das intertextuelle Spiel, in das Aischylos sein Publikum hineinzieht, an einer kleinen Passage verdeutlichen, im Zusammentreffen Hektors mit den Trojanerinnen am skäischen Tor (Z 237-41), das Parodos und 1. Epeisodion der *Sieben* evozieren. Hektor nimmt keine harten Scheltreden, geschweige denn Beschimpfungen der verzweifelten Frauen vor, sondern bittet sie mit ruhigen Worten, zu den Göttern zu beten. Die homerische Folie verweist auf das zentrale Thema der *Sieben*: auf die aischyleische Theologie und Erklärung menschlichen Handelns und Leidens. Mangelnde σωφροσύνη führt zu Verblendung (ἄτη) und, gepaart mit allzu großem Ehrgeiz oder allzu großen, ungezügelten Emotionen, unvermeidbar ins Verderben. Eteokles' Anspruch, σωφροσύνη zu besitzen (186), entpuppt sich als falsch; die wahren σώφρονες sind die von Eteokles als σωφρόνων μισήματα (186) beschimpften Frauen, die ihn in dem Amoibaion 686ff. mit den Leitsätzen der aischyleischen Theologie von seinem Weg ins Unglück abhalten wollen, ohne bei ihm in seiner Verblendung Gehör zu finden. Eteokles sieht zwar - ganz der Aussage des Dareios in den *Persern* (742 ἀλλ' ὅταν ὀπεύδῃ τις αὐτός, χὠ θεὸς συνάπτεται) - das Wirken eines Gottes am Werk, doch erkennt er im Gegensatz zum Chor nicht seine eigene Schuld.

V.

Eine weitere Dimension erhalten die intertextuellen Bezüge auf das Z das *Ilias* selbstverständlich allein schon durch den Gattungswechsel vom narrativen Epos zum dramatischen Genre. Man kann jedoch nicht von einer bloßen Dramatisierung des homerischen Textes sprechen. Vielmehr setzt Aischylos den epischen Praetext einer Deutung aus, füllt 'Leerstellen'[22], die der homerische Text offen läßt, er schreibt gegen den Prätext an und durchbricht bisweilen bewußt den durch Homer gebildeten Erwartungshorizont des Publikums.

Mit einer vielleicht überspitzten Formulierung möchte ich die These wagen, daß

22 Zu diesem von W. Iser in den 70er Jahren entwickelten Konzept vgl. W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1994 (1976), 257-347.

Aischylos in den *Sieben* den Eröffnungsvers des Z (Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή) dramatisiert und interpretiert, wobei er vor allem das Epitheton ornans αἰνή in den Mittelpunkt stellt[23] und die Auswirkungen des Furchtbaren des Kriegs auf die direkt und indirekt Beteiligten vorführt. Die damit verbundene Konzentration allein auf die Menschen, die unter dem Krieg zu leiden haben, legt das Prädikat des Eröffnungsverses οἰώθη nahe. Nach dem Rückzug der Götter (E 907-09) war der Kampf «allein gelassen», das heißt: allein den Menschen überlassen[24]. Die *Sieben* führen also vor, wie Menschen in Extremsituationen wie einer φύλοπις αἰνή sich verhalten.

Eine 'Leerstelle' des homerischen Textes füllt Aischylos in der Parodos, im 1. Epeisodion und 1. Stasimon. Die Szenenfolge ist eine breite Dramatisierung der wenigen Verse des Z der *Ilias* (237-41), in denen Homer Hektors Zusammentreffen mit den besorgten Frauen kurz schildert. Im Zentrum des aischyleischen Textes stehen die Angst und Panik der Frauen angesichts des drohenden Angriffs.[25] Der erste Vers der Parodos (78) gibt leitmotivisch das Thema vor: θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη. Parodos und 1. Epeisodion führen, vor allem in der Parodos von einer ekstatischen Choreographie und Musik begleitet, die furchtbaren Wirkungen des Kriegs auf die Frauen vor. Die Frauen sind nicht einmal in der Lage, das von ihnen verlangte Gebet anzustimmen (287 μέλει. φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσει κέαρ κτλ.). Aischylos, so könnte man sagen, deutet also in dieser Szenenfolge fünf Homer-Verse unter der Frage des ἀνθρώπινον aus, unter der Frage, wie Menschen sich in Panik verhalten.

Für das 1. Stasimon, den gescheiterten Hymnos kletikos der Frauen, läßt sich wiederum ein exakter homerischer Bezugstext benennen, das X. Buch der *Ilias*, gleichsam das Gegenstück zum Z, vor allem in den beiden Schlußpassagen. Dem von dunkeln Vorahnungen überschatteten Familienglück des Z korrespondiert in brutaler Art und Weise Hektors Tod und Andromaches Zusammenbruch im X.

Die Bezüge zwischen dem X der *Ilias* und dem 1. Stasimon der *Sieben* sind sprachlicher wie vor allem inhaltlicher Art. Der Vision des Chors von den mit der Einnahme einer Stadt verbundenen Schrecknissen, die in der verzweifelten Frage in der Parodos (156 τί πόλις ἄμμι πάσχει; τί γενήσεται;) vorbereitet wird, entspricht Priamos' verzweifelte Beschreibung der Übel, die nach Hektors Tod Troja treffen

23 Zu αἰνός vgl. E. Seiler-C. Capelle, *Griechisch-Deutsches Wörterbuch über die Gedichte des Homeros und der Homeriden*, Leipzig 1878[8], 26 (s.v. αἰνός): «von Allem, was durch seine extensive od. intensive Grösse od. durch seine bes. traurigen Wirkungen Erstaunen od. Schrecken od. Abscheu erregt.»

24 Vgl. G.S. Kirk, *The 'Iliad': A Commentary. Vol. II: Books 5-8*, Cambridge 1985, 156 zur Stelle.

25 Vgl. dazu B. Schnyder, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen 1995, 66-72.

werden. Man vergleiche vor allem X 56-65 mit *Sieben* 313-56, vor allem 338ff. Ich verzichte auf eine vollständige Wiedergabe der betreffenden Textstellen und verweise nur auf die unüberhörbaren sprachlichen Anklänge zwischen dem X der *Ilias* und dem 1. Stasimon der *Sieben:* Man vergleiche *Sept.* 316f. ἄροισθε / κῦδος τοῖσδε πολίταις mit X 57f. μηδὲ μέγα κῦδος ὀρέξῃς / Πηλεΐδῃ; *Sept.* 338f. πολλὰ γὰρ, εὖτε πτόλις δαμασθῇ ἢ ἕ, δυστυχῆ τε πράσσει mit X 61 κακὰ πόλλ' ἐπιδόντα und *Sept.* 294 (Taubengleichnis) mit X 139f. Die die Szenenfolge von Parodos bis ins 2. Epeisodion hinein beherrschende Panik des Chors der *Sieben* könnte in X 460ff., der Schilderung von Andromaches Verhalten, ihren düsteren Vorahnungen, den Ausgangspunkt haben, an dem Aischylos sein Chor-Konzept entwickeln konnte (X 460f.): ὡς φαμένη μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴση, / παλλομένη κραδίην[26].

VI.

Die besprochenen Passagen der *Sieben* dürften hinreichend gezeigt haben, daß die *Ilias*, insbesondere das Z und X, den Subtext der aischyleischen Tragödie darstellen, wobei dieser Subtext noch durch zwei weitere homerische Szenen, die Teichoskopie und Schildbeschreibung, verstärkt wird. Die intertextuellen Bezüge dienen zunächst dazu, durch den homerischen Hintergrund dem δρᾶμα Ἄρεως μεστόν die passende Atmosphäre entstehen zu lassen. Auf der inhaltlichen Ebene wird der Zuschauer ähnlich wie im sophokleischen *Aias*, in dem ebenfalls das Z den Subtext bildet, dazu aufgefordert, das Drama und seine σύστασις τῶν πραγμάτων mit den entsprechenden homerischen Partien in Verbindung zu bringen und so die unterschiedlichen Konzeptionen des Heroischen in der Konfrontation Hektor - Eteokles zu bemerken und bewerten. Dem monomanen, einsamen aischyleischen Protagonisten steht ein geradezu modern zu nennender Hektor entgegen, der als ζῷον πολιτικόν in seinen vielfachen sozialen Einbindungen in der Polis und im Oikos gezeigt wird. Durch die radikale Dramatisierung des epischen Subtexts, die Dominanz der Panik in den eröffnenden Szenenfolgen bis ins 2. Epeisodion, stellt Aischylos das ἀνθρώπινον in den Mittelpunkt seiner Tragödie, die Darstellung menschlicher Verhaltensweisen in Extremsituationen, die er im zweiten Teil der Tragödie durch den Chor[27] theologisch deuten läßt.

Freiburg i. Br. Bernhard Zimmermann

26 Vgl. *Sept.* 287f., 419f., 563f.
27 Vgl. dazu B. Zimmermann, *Coro ed azione* (s.o. Anm. 8).

IL GIORNO DI HEKTOR

L'*Aristeia* di Hektor è la più ampia e complessa dell'*Iliade,* e per molti versi può anche apparire la più debole, tanto che si può mettere in dubbio che si tratti propriamente di un'*Aristeia,* perché di fatto il campione troiano non è il vincitore incontrastato e inequivocabile nella sequenza degli eventi di cui è protagonista[1]. O al contrario può sembrare problematico definirne l'unità e i confini, perché l'eroe compare in un ruolo di primo piano in tutti i giorni di battaglia del poema[2]. Ma Hektor, come vedremo, è un vero e proprio *aristeuon*, con tutti i tratti che sono specifici di questo ruolo, e le sue imprese sono un'*Aristeia* ben definita, con un inizio e una fine, con i motivi e le articolazioni che sono propri del tema[3]. Essa si estende dal canto Θ al canto Σ in una successione di obiettivi sempre più importanti, con ampie pause, interruzioni e anche con sviluppi esterni, che comunque ne sono la conseguenza e che sempre la presuppongono. Si estende anche, diversamente dalle imprese degli altri *aristeuontes*, per almeno due giorni di battaglia, dei quali è vero che il primo appare sostanzialmente una preparazione, mentre il grande giorno di Hektor è il secondo[4]. Ma anche nel primo, come vedremo, ci sono gli elementi propri dell'*Aristeia* e Hektor, che fin dall'inizio ha a suo favore la volontà di Zeus e la traccia dell'*oime*[5], dopo una sequenza incerta di assalti e di ritirate, nell'ultima scena di battaglia ha ormai pienamente i tratti dell'*aristeuon*. Gli interventi degli dei ne sottolineano e ne definiscono il ruolo già in questo primo giorno, e anche le vicende della notte, che pure seguono altri percorsi, sono all'insegna dell'*Aristeia* di Hektor, delle imprese già compiute e degli sviluppi che verranno.

1 Mueller 1984, 89 «no Achaean fighter of rank is defeated by Hektor, who in fact loses both to Aias and to Diomedes, does not confront Agamemnon, and is even denied the glory of killing Patroklos in open combat».

2 In una prospettiva di analisi diversa da quella qui adottata, Di Benedetto 1994, 212 n. 4 osserva che «il concetto stesso di una *aristia* di Ettore è molto problematico, dal momento che Ettore è impegnato, e in una posizione di grande preminenza, in tutti e quattro i giorni dei combattimenti» (sull'approccio critico del libro di Di Benedetto, v. le recensioni di Cantilena 1995, Pavese 1998, e inoltre v. le osservazioni di Lord 1960, 65, Foley 1991, 54 s. ed Edwards 1997 sui problemi di una analisi letteraria applicata alle opere di una tradizione orale).

3 Per la descrizione delle strutture tematiche dell'*Aristeia*, oltre a Schröter 1950 e a Krischer 1971, rinvio al mio *Aristeia. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia* (2001).

4 Sulla scansione cronologica dell'*Iliade* e le connessioni con la struttura narrativa v. in part. Taplin 1992, 11-22. V. anche Latacz 1990, 104-17; 2000, 151-57.

5 Se l'*Aristeia* di Hektor può essere vista come una funzione della *menis* di Achilleus e del piano di Zeus (Nagy 1979, 142), si deve però osservare fin d'ora che essa è parte costitutiva dell'*oime,* come lo sono quelle di Patroklos e di Achilleus, e come invece non lo sono quelle di Diomedes e di Agamemnon. E sul piano narrativo essa rappresenta inoltre, fino all'incendio della nave di Protesilaos, all'uccisione di Patroklos e all'ultimo assalto di Hektor, la *complicating action* dell'*Iliade*. Sulla distinzione terminologica e le relazioni tra ἀοιδή (il canto che viene composto ed eseguito nella singola occasione), οἶμαι (le trame tradizionali che guidano la composizione) e κλέα ἀνδρῶν (la leggenda eroica), v. Camerotto 2003.

Per un'azione narrativa così importante non mancano le premesse nei primi canti, fin dal giuramento di Achilleus nell'assemblea della contesa con Agamemnon[6] e dalla richiesta di Thetis a Zeus, che anche se non presenta espliciti riferimenti a Hektor, prevede il successo dei Troiani (A 509) e la strage degli Achei (A 559)[7]. Una prima azione da *aristeuon* è condotta da Hektor già durante il primo giorno di battaglia, nel corso dell'*Aristeia* di Diomedes, quando con Ares al suo fianco mette in difficoltà i più forti tra gli eroi avversari e l'esercito degli Achei[8]. Nell'incontro con Andromache, Hektor appare come il campione dei Troiani, per il quale si prepara l'*Aristeia* e per il quale si annuncia anche la morte in battaglia: in particolare Hektor dichiara il proprio codice da *aristeuon* (Z 444-46) e come un *aristeuon* della guerra di Troia vede se stesso nella memoria che lo seguirà dopo la morte: Z 460 s. Ἕκτορος ... ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι ‖ Τρώων ἱπποδάμων ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο. Il rientro in battaglia di H 1-16 può apparire come l'*incipit* di una *Aristeia* subito interrotta. L'intervento degli dei riserva a Hektor una singolar tenzone con Aias Telamonios, il più forte degli Achei dopo Achilleus, duello spettacolare che annunzia il ruolo di primo piano di Hektor nel seguito della narrazione[9]. In questo episodio Agamemnon dissuade Menelaos dall'affrontare Hektor, perché è più forte di lui (H 111 σεῦ ἀμείνονι φωτί) e tutti gli eroi achei sembrano averne paura (H 112 τόν τε στυγέουσι καὶ ἄλλοι). Anzi, lo stesso Achilleus – stando alle parole di Agamemnon – avrebbe timore di affrontare il campione dei Troiani[10].

Così non mancano gli sviluppi successivi, perché, nella concatenazione delle

6 A 242 s. εὖτ' ἂν πολλοὶ ὑφ' Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο ‖ θνήσκοντες πίπτωσι.

7 Cf., *post eventum*, Σ 74-77.

8 E 590-710. Nel corso dell'*Aristeia* di Diomedes, Hektor ha un primo *exploit* in cui tenta una riscossa dei Troiani con i tratti dell'*aristeuon*: balza all'attacco lanciando il grido di guerra (590 s.), è alla testa dei Troiani (591) e insieme a lui sono Ares ed Enyo, sicché ora Ares ora Hektor appaiono innanzi a tutti, in un'alternanza che pone sullo stesso piano il dio e il mortale (594 s.). Lo stesso Diomedes si spaventa, anche se più per la presenza di Ares, che per l'assalto di Hektor (596-606, il *furor* di Ares e non di Hektor desta anche le successive preoccupazioni e l'intervento di Here e di Athene, 717, 757-61). Ma è Hektor che dà l'avvio ai duelli di questa sequenza narrativa, uccidendo due avversari che avanzano sul carro (608 s.). Dopo il duello di Tlepolemos e Sarpedon, è sempre Hektor che ferma l'*androktasia* di Odysseus, avanzando ancora come un *aristeuon* (680 s.) e recando il terrore tra i nemici (682). Con Ares al suo fianco mette in difficoltà e fa arretrare gli Achei (699-702), ed è il protagonista – appaiato al dio della guerra nell'azione e nel verso (699, 704) – di una *androktasia*, che merita il rilievo di una domanda rapsodica introduttiva (703-10), prima che l'intervento di Here e di Athene riporti in primo piano Diomedes e la sua *Aristeia*.

9 H 44-312. V. Bassett 1927, 154 s. Sul duello tra Hektor e Aias v. Friedrich 1956, 85-96; Kirk 1978; Duban 1981.

10 H 113 s. καὶ δ' Ἀχιλεὺς τούτῳ γε μάχῃ ἔνι κυδιανείρῃ ‖ ἔρριγ' ἀντιβολῆσαι. Poi, nella singolar tenzone, sembra prevalere il valore di Aias Telamonios, mentre è Hektor ad avere paura (H 215-18) e a trovarsi ripetutamente in difficoltà, tanto da aver bisogno del sostegno di Apollon (H 253 s., 260 s., 270-72, 307-09).

Aristeiai, non v'è *Aristeia* di Achilleus senza *Aristeia* di Hektor[11]. Per Achilleus, Hektor sarà sempre l'*aristeuon* che ha ucciso Patroklos e che indossa le sue armi. Infine, solo con gli onori funebri per Hektor si conclude la narrazione dell'*Iliade.*

In questo studio mi propongo di porre in rilievo l'articolazione tematica dell'*Aristeia* di Hektor, dalle sue fasi iniziali fino al ritorno di Achilleus, che ne segna propriamente la fine, e al confronto tra i due *aristeuontes*, sottolineando la frequenza dei motivi specifici del tema, insieme ai tratti tipici che contraddistinguono la figura di Hektor come *aristeuon*[12].

Un primo quadro generale dello sviluppo della narrazione può essere utile, prima di passare all'analisi puntuale dell'*Aristeia:*

Θ	Primo giorno dell'*Aristeia* di Hektor (secondo giorno di battaglia dell'*Iliade*): Hektor spinge alla fuga gli Achei oltre la fortificazione, i Troiani si accampano sulla piana per la notte. È un αἴσιμον ἦμαρ per gli Achei, il primo di due, ma non è ancora propriamente il giorno di Hektor.
I-K	Nella notte i capi achei tentano di trovare una soluzione.

11 V. Nagy 1979, 29. Così è nell'*oime* come nel piano di Zeus, che con essa coincide e che la illustra in sintesi (cf. in part. la sequenza delle azioni delineata in Θ 470-76, O 59-77, v. infra). Sulla struttura e le connessioni narrative dell'*Iliade,* in relazione al piano di Zeus, v. Heiden 2002, 239-52.

12 Per una definizione 'operativa' di ciò che si intende qui per *tema* e per *motivo* v. Camerotto 2001, 263-68. Su *tema* e *motivo* negli *Inni omerici* v. Pavese 1991, 1993, nella lirica corale, 1997, 69-73. Nel seguito della trattazione, per evidenziarli meglio, identifico talora i temi mediante termini greci translitterati, in corsivo e con la prima lettera maiuscola: così se *Aristeia* corrisponde al tema dell'impresa eroica, *Mache* indica la battaglia, *Monomachia* il duello, *Epipolesis* la rassegna dell'esercito, *Lochos* l'insidia o l'agguato, *Enteuxis* l'intervento di un dio che giunge presso un eroe, *Euchai* la preghiera, *Hikesia* la supplica, *Odyrmos* il lamento o compianto, *Agora* l'assemblea, *Boule* il consiglio dei capi, *Angelia* il messaggio o l'ambasceria. Sempre nell'intento di facilitarne l'identificazione, per i motivi che hanno maggior rilievo e frequenza nell'articolazione dell'*Aristeia* mi valgo di una serie di abbreviazioni in corsivo di termini latini corrispondenti al significato complessivo di ciascun motivo: *arma* (*arma*) indossare le armi; *caed* (*caedere*) fare strage; *ced* (*cedere*) ritirarsi; *def (defendere*) difendere il corpo di un compagno ferito o ucciso; *duc* (*ducere*) condurre, guidare; *eff* (*efferre*) trascinare, portare il corpo di un caduto fuori dalla mischia; *erip* (*eripere*) un dio sottrae un guerriero a un avversario; *excit* (*excitare*) un dio suscita forza, coraggio, etc.; *exp* (*expugnare*) espugnare una città, le difese nemiche, etc.; *exsecr* (*exsecrari*) maledire; *fall* (*falli*) sbagliare il colpo e mancare l'avversario; *fav* (*favere*) un dio dà il suo favore a un eroe o a uno schieramento; *fer* (*ferire*) ferire; *fug* (*fugere*) fuggire; *fur* (*furere*) avanzare in battaglia mostrando un incontenibile furore; *iact* (*se iactare*) menar vanto dopo il confronto con un avversario; *in* (*incurrere*) attaccare; *iuv* (*iuvare*) un dio interviene in aiuto; *man* (*manere*) resistere, attendere a piè fermo; *min* (*minari*) minacciare; *nec* (*necare*) uccidere; *perp* (*perpendere*) ponderare; *prov* (*provocare*) sfidare a combattere; *spol* (*spoliare*) spogliare delle armi; *subd* (*subducere*) sottrarre i cavalli; *sup* (*superior*) essere superiore; *terr* (*terror*) suscitare o provare paura; *vex* (*vexare*) infierire sul corpo del caduto.

Λ 1-Σ 242	Secondo giorno dell'*Aristeia* ovvero l'ἄξιον ἦμαρ di Hektor (terzo giorno di battaglia).
Λ-M	Hektor giunge fino a sfondare le difese del muro.
N-Ξ	Intervento di Poseidon e riscossa degli Achei.
O 1-Π 123	Hektor giunge fino a incendiare le navi.
Π 124-711	*Aristeia* di Patroklos: i Troiani sono respinti fino alle mura.
Π 712-867	Hektor uccide Patroklos.
P-Σ 164	Battaglia per il corpo di Patroklos.
Σ 148-164	Ultimo assalto di Hektor come *aristeuon*.
Σ 165-242	Prima comparsa di Achilleus, preludio dell'*Aristeia* del campione acheo.
Σ 239-242	Il sole tramonta: termina l'*Aristeia* di Hektor.
T 1-2	Sorge il nuovo giorno, ovvero il giorno di Achilleus e l'αἴσιμον ἦμαρ di Hektor.

1. *Hektor* aristeuon

Il secondo giorno di battaglia dell'*Iliade* inizia con una svolta importante, che ci riconduce all'*oime*, ovvero alla traccia narrativa principale, che il rapsodo segue nella composizione[13]. Zeus, nell'assemblea degli dei, vieta ogni intervento nella battaglia, perché vuole far giungere a compimento il suo piano[14] per dare soddisfazione alla supplica di Thetis e all'onore di Achilleus, provocando la rotta e la strage degli Achei. Parte preminente di questo piano è l'*Aristeia* di Hektor, che ha in questo canto Θ – e nel giorno che ha in esso inizio e fine – la sua prima prova, senza però che si arrivi agli esiti previsti, che vengono comunque ripetutamente annunciati, minacciati o paventati.

Il tema della battaglia (*Mache*) viene introdotto in maniera articolata, anche se meno complessa rispetto a quella del primo giorno. Zeus stesso assiste dal monte Ida. Iniziano i combattimenti, che restano in equilibrio fino alla metà della giornata. Poi Zeus con le bilance pesa le sorti dei due schieramenti: quelle degli Achei precipitano, si annuncia per loro un αἴσιμον ἦμαρ, mentre quelle dei Troiani salgono in alto verso il cielo[15]. Zeus a ciò aggiunge un primo segnale, un tuono e un lampo che suscitano

13 La narrazione degli scontri fino all'inizio del canto Θ sembra allontanarsi dall'*oime* dell'ira di Achilleus e delle sue conseguenze, con un sostanziale prevalere degli Achei nella battaglia e nelle due singolar tenzoni dei canti Γ ed H.

14 Θ 9 ὄφρα τάχιστα τελευτήσω τάδε ἔργα.

15 Θ 69-74, cf. X 209-12. Sul motivo v. Fenik 1968, 219 s. La *kerostasia*, secondo Morrison 1997, 289-94, sancisce lo sviluppo dell'azione secondo le linee stabilite dall'*oime*, qui con l'avvio dell'*Aristeia* di Hektor e la conseguente rotta degli Achei, nel canto X col destino di Hektor di morire per mano di Achilleus.

sgomento e terrore nelle schiere achee (Θ 75 s.).

Gli eroi achei non resistono più, ed è Hektor che si presenta subito come protagonista fra i Troiani all'assalto. Muove contro Nestor, che è rimasto isolato per un cavallo ferito. L'assalto di Hektor è tratteggiato rapidamente (*in* Θ 88-90) e si giunge subito al culmine della tensione, con l'annunzio dell'uccisione di Nestor attraverso il consueto modulo ipotetico, che al tempo stesso blocca il compimento dell'impresa e produce una svolta nell'azione, perché la morte di Nestor – come tutti sanno – non rientra nello sviluppo dell'*oime*[16]. Ma se questa sua azione non può avere successo, nelle parole di Diomedes Hektor presenta già un tratto specifico dell'*aristeuon*, è un ἄγριον ἄνδρα (Θ 96), definizione che ne indica il *furor*[17]. Diomedes soccorre Nestor e insieme all'eroe pilio si dirige subito sul carro contro il campione troiano e sembra poter rinnovare i successi della sua precedente *Aristeia*[18]. Nella ricorrente dialettica di attacco e contrattacco delle battaglie omeriche, l'azione sembra risolversi a questo punto in un'avanzata degli Achei: Hektor appare in difficoltà, rischia di essere ucciso dal colpo di Diomedes, perde l'auriga Eniopeus, è costretto ad abbandonarne il corpo e a trovare subito un sostituto in Archeptolemos.

Ma a sua volta l'azione di Diomedes è subito interrotta dal modulo di transizione che prospetta la rotta rovinosa dei Troiani di fronte all'*Aristeia* dell'eroe acheo: Θ 130 s. Ἔνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γένοντο, ‖ καί νύ κε σήκασθεν κατὰ Ἴλιον ἠΰτε ἄρνες[19]. Il testo suscita qualche perplessità, perché

16 Sul modulo e la sua funzione v. de Jong 1987, 68-81; Morrison 1992, 61-71 «The poet uses this reversal passage abruptly to return the story to its expected – that is, its traditional – path» (62); 1997, 285 (con bibliografia). Per la morte annunziata di un eroe, ma che non è prevista e poi viene evitata attraverso questo modulo cf. E 311 s., Υ 288-91 (Aineias), Η 104-08 (Menelaos).

17 La medesima formula definisce Achilleus in Φ 314 (ma anche Polyphemos in ι 494). L'epiteto ἄγριος, che è proprio degli animali selvatici, indica la violenza selvaggia e ferina, o anche mostruosa, di un eroe, segno riconducibile al motivo del *furor* che contraddistingue l'azione dell'*aristeuon*. Cf. in part. Z 97, 278, Ω 41. In proposito v. Camerotto 2004.

18 Diomedes riconosce in Hektor un *aristeuon*, al quale si contrappone per una sua nuova *Aristeia*: Θ 110 s. ὄφρα καὶ Ἕκτωρ ‖ εἴσεται εἰ καὶ ἐμὸν δόρυ μαίνεται ἐν παλάμῃσιν (*fur*). Il riferimento di Diomedes alla propria precedente *Aristeia* è nei cavalli con cui è entrato in battaglia (Θ 105-09), che ha sottratto ad Aineias nel duello di E 274-354 (per il valore e la storia dei cavalli cf. E 222-24, 259-73, Ψ 292 s., per il motivo *subd* E 319-27).

19 Θ 130 è formulare ed è usato nuovamente per interrompere l'azione dell'*aristeuon* in Λ 310 (cf. anche Hes. *fr.* 86. 5). È in questo secondo caso Hektor il protagonista, che fa strage degli Achei. L'esito dell'azione è prospettato più in dettaglio nel secondo verso del modulo, un ampliamento che rappresenta una variazione formulare valida per la rotta degli Achei, i quali, senza l'intervento che viene così introdotto, si ritirerebbero fino alle navi (Λ 311 καί νύ κεν ἐν νήεσσι πέσον φεύγοντες Ἀχαιοί). Nel canto Λ è l'iniziativa di Odysseus (e di Diomedes) – e non l'intervento di un dio – che arresta temporaneamente il corso dell'*Aristeia* di Hektor (sul diverso rilievo v. Morrison 1992, 68). Sull'articolazione narrativa e il modulo di transizione v. Fenik 1968, 154, 175-77, 221 s.

l'*Aristeia* di Diomedes propriamente non c'è, appare in sostanza solamente annunciata e avviata: la sequenza che precede richiederebbe un ulteriore sviluppo, come un'*androktasia* (*caed*) o una continuazione del confronto con Hektor (*Monomachia*)[20], prima di giungere alla nuova svolta introdotta dalla transizione. L'incongruenza rimane, ma è chiaro che nella narrazione non v'è più spazio per una nuova *Aristeia* di Diomedes. Il piano di Zeus da poco riproposto – che coincide con l'*oime* – richiede che si dia invece corso all'*Aristeia* di Hektor.

L'intervento di Zeus ripete il precedente uso del motivo: di nuovo egli tuona e scaglia un fulmine, in maniera eccezionale dritto davanti ai due eroi achei, che si spaventano e sono indotti alla fuga. Hektor viene esplicitamente riconosciuto da Nestor come l'*aristeuon* attraverso un motivo specifico, ovvero il campione troiano appare come l'eroe che ha il favore di Zeus per *questa giornata* di battaglia[21]. Diomedes dal canto suo non vorrebbe ritirarsi, perché teme che Hektor possa un giorno vantarsi della sua fuga, e il vanto dell'*aristeuon* – anomalo, perché Hektor è il vincitore di un confronto che propriamente non c'è stato – giunge subito, dopo che Diomedes e Nestor ripiegano verso lo schieramento acheo (*iact* Θ 160-66). Diomedes per ben tre volte vorrebbe volgersi e tornare ad attaccare Hektor, ma di nuovo e per tre volte di seguito Zeus lo ferma e dà ancora così il segnale del suo favore[22].

Nell'esortazione ai Troiani che segue, Hektor riconosce anch'egli il favore che Zeus gli ha accordato[23] e sono già chiari per lui le tappe e l'obiettivo della sua *Aristeia,* che lo porterà prima a varcare il muro di difesa che da poco è stato costruito, e poi a incendiare le navi e a far strage degli Achei[24]. Ma neppure questo gli basta e le sue mire di *aristeuon* vanno addirittura oltre ciò che è stabilito per lui. Nell'apostrofe che rivolge ai suoi cavalli prima dell'assalto, egli vuole – secondo le strutture tematiche proprie dell'*Aristeia* – la gloria di ottenere le armi degli avversari, lo scudo tutto d'oro

20 Cf. l'azione di Hektor (Λ 284-309 *Mache,* con uno sviluppo rilevante dei motivi *fur* e *caed*), che precede lo stesso modulo di transizione in Λ 310 s. L'ipotetico sviluppo dell'azione di Diomedes in una vittoriosa *Monomachia* con Hektor è integrato dai versi che ci sono testimoniati dallo scolio T dopo Θ 131: ἔλιπον δέ κεν Ἕκτορα δῖον ‖ χαλκῷ δηιόωντα, δάμασσε δέ μιν Διομήδης.

21 *fav* Θ 141 s. νῦν μὲν γὰρ τούτῳ Κρονίδης Ζεὺς κῦδος ὀπάζει ‖ σήμερον. È per l'appunto con il favore di un dio che un eroe può essere un *aristeuon.* Sul motivo e sulla sua funzione nella struttura compositiva dell'*Aristeia* v. Camerotto 2001, 269 s.

22 *fav* Θ 171 σῆμα τιθεὶς Τρώεσσι μάχης ἑτεραλκέα νίκην.

23 *fav* Θ 175 s. γιγνώσκω δ' ὅτι μοι πρόφρων κατένευσε Κρονίων ‖ νίκην καὶ μέγα κῦδος, ἀτὰρ Δαναοῖσί γε πῆμα.

24 *a*) Il muro, Θ 178 τὰ δ' οὐ μένος ἀμὸν ἐρύξει (*exp*); *b*) le navi, 182 ὡς πυρὶ νῆας ἐνιπρήσω (*exp*); *c*) la strage, 182 s. κτείνω δὲ καὶ αὐτούς ‖ Ἀργείους (*caed*). Cf. la ripresa dei motivi del discorso di Hektor in I 241-43 (*b*+*c*). In particolare sul motivo insistentemente iterato della minaccia per le navi, l'incendio delle quali sarà momento culminante dell'*Aristeia*, v. Schadewaldt 1966, 67 s.; Taplin 1992, 147. Si tratta di un motivo parallelo ed equivalente alla caduta di Troia (*exp*), al quale sono collegati la strage degli Achei e la negazione del ritorno in patria (cf. p. es. Ο 504 s.).

di Nestor e la corazza di Diomedes, opera di Hephaistos (*spol* Θ 191-95), naturalmente dopo aver ucciso i due eroi achei in una *Monomachia*. E si prefigura che, dopo questo successo, gli Achei nella stessa notte saranno costretti a fuggire sulle navi (Θ 197 αὐτονυχὶ νηῶν ἐπιβησέμεν ὠκειάων).

Le parole di Hektor suscitano l'ira di Here, il cui tentativo di coinvolgere Poseidon in un'azione a favore degli Achei non trova ascolto e, anzi, si risolve in una conferma del potere di Zeus e dell'impossibilità di modificare il corso degli eventi da lui stabilito (Θ 198-211). Gli Achei ormai in rotta affollano lo spazio tra il muro e le navi, sono incalzati da Hektor, che viene presentato con due tratti propri dell'*aristeuon*: è paragonato ad Ares, in una associazione che appare particolarmente rilevante per Hektor e per il suo ruolo nell'*Iliade*[25], e ha il favore di Zeus[26]. La sua *Aristeia* sembra giungere a compimento subito (*exp* Θ 217 καί νύ κ' ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέῳ νῆας ἐΐσας), troppo presto anche per la gloria di Hektor. Here interviene in altro modo, Agamemnon ispirato dalla dea incita gli Achei e per spingerli a una riscossa ricorda i loro vanti, secondo i quali ognuno di essi avrebbe tenuto testa a cento o duecento guerrieri troiani. Ma ora tutti insieme non sono in grado di fermare Hektor *da solo:* è la contrapposizione tra i tanti e il singolo eroe che definisce ed esalta il ruolo dell'*aristeuon*, unico protagonista[27]. Agamemnon paventa anche il raggiungimento ormai prossimo dell'obiettivo ultimo dell'*Aristeia*, l'incendio delle navi (*exp* Θ 235 ὃς τάχα νῆας ἐνιπρήσει πυρὶ κηλέῳ), ridefinendolo nella prospettiva degli Achei. Agamemnon rivolge una preghiera a Zeus, che contro il suo stesso piano la accoglie e con un segno favorevole permette una temporanea riscossa degli Achei. Diomedes torna momentaneamente alla ribalta, è il primo ad attaccare, ancora con un potenziale ruolo di *aristeuon*. Poi, nella sequenza dell'*androktasia*, è però il nono e

25 Θ 215 s. θοῷ ἀτάλαντος Ἄρηι ‖ Ἕκτωρ Πριαμίδης. Hektor è paragonato ad Ares con la medesima formula in P 72 (come Patroklos al culmine della sua *Aristeia*, ma anche come altri eroi), è βροτολοιγῷ ἶσος Ἄρηϊ in Λ 295, N 802 (come Achilleus in Υ 46, ma cf. anche M 130, θ 115). Due immagini più estese paragonano Hektor ad Ares in Θ 349, O 605 s. (cf. anche l'immagine che rappresenta il *furor* dell'*aristeuon* in P 210 s., e v. Griffin 1980, 35 sull'associazione Ares-*aristeuon* in base al *furor*). Per contro Hektor non è mai detto δαίμονι ἶσος, come avviene per Diomedes, Patroklos e Achilleus nel corso delle loro *Aristeiai* (sul valore di questa formula v. Daraki 1981).

26 *fav* Θ 216 ὅτε οἱ Ζεὺς κῦδος ἔδωκε.

27 Θ 234 s. νῦν δ' οὐδ' ἑνὸς ἄξιοί εἰμεν ‖ Ἕκτορος (la medesima preoccupazione per l'attacco del *solo* Hektor ritorna in Θ 355 s., cf. K 47-52). L'*aristeuon* è di regola οἷος, μοῦνος, εἷς in contrapposizione al gran numero degli avversari (ὅμιλος, πληθύς, etc., cf. p. es. O 616), ma anche al proprio λαός (v. l'associazione formulare Τρῶές τε καὶ Ἕκτωρ, Τρῶάς τε καὶ Ἕκτορα, Τρωσίν τε καὶ Ἕκτορι, Ἕκτορι καὶ Τρώεσσιν, etc.). E Hektor *da solo* difende la città di Troia, destinata irrimediabilmente a cadere dopo la sua morte (οἷος Z 403, X 507, cf. anche E 473 s., Π 833-36, X 433 s., Ω 214-16, 499, 729 s.) e la morte di Hektor equivale alla caduta di Troia (X 410 s., cf. Ω 383-85 e v. infra n. 236).

ultimo degli eroi achei ad avere il maggior rilievo, Teukros, che con le sue frecce infallibili uccide otto guerrieri troiani[28]. Anche se si tratta della riscossa achea, che pure vede un ripiegamento degli avversari[29], il punto di riferimento rimane sempre Hektor, che nelle parole di Teukros diviene un «cane furioso», che egli non riesce a colpire[30]. Teukros prende poi di mira Hektor per due volte, ma lo manca la prima volta uccidendo Gorgythion e lo manca anche la seconda, questa volta però a causa dell'intervento di Apollon, che coerentemente con gli altri segnali mette in evidenza la dimensione dell'eroe troiano, che si va progressivamente configurando[31]. Il secondo dardo comunque colpisce Archeptolemos, il nuovo auriga dell'*aristeuon*, e Hektor viene a trovarsi nuovamente nella situazione che lo aveva visto in difficoltà al primo attacco di Diomedes[32]. Deve abbandonare il corpo del caduto e trova immediatamente un sostituto in Kebriones.

Hektor a questo punto ritrova e finalmente sembra confermare il suo ruolo, anche se l'azione non ha ampio sviluppo nella narrazione della battaglia: egli balza dal carro lanciando il suo grido di guerra, muove contro Teukros (*in* Θ 320-22) e lo ferisce con un macigno (*fer* Θ 324-29). Aias interviene a proteggere Teukros e i compagni trasportano il ferito alle navi. Con questo evento la riscossa degli Achei ha termine, perché Zeus ridà nuovamente il suo favore ai Troiani[33], che respingono infine gli Achei al di là del fossato. Hektor ha ora tutti gli attributi dell'*aristeuon*: è all'attacco tra i primi (*in* Θ 337 Ἕκτωρ δ' ἐν πρώτοισι κίε)[34], fiero della sua forza (*fur* Θ 337

28 Per l'azione di Teukros non si può parlare di *Aristeia*, perché mancano le strutture proprie del tema. V. Krischer 1971, 87 (*contra* Di Benedetto 1994, 214).

29 Cf. Θ 295 ἐξ οὗ προτὶ Ἴλιον ὠσάμεθ' αὐτούς (nelle parole di Teukros).

30 *fur* Θ 299 τοῦτον δ' οὐ δύναμαι βαλέειν κύνα λυσσητῆρα. La λύσσα (*fur*) è esclusiva dell'*aristeuon*: Hektor I 239 κρατερὴ δέ ἑ λύσσα δέδυκεν, I 305 λύσσαν ἔχων ὀλοήν, N 53 λυσσώδης, Achilleus Φ 542 λύσσα δέ οἱ κῆρ ‖ αἰὲν ἔχε κρατερή. Su λύσσα v. Lincoln 1975; Hainsworth 1993, 96. Sull'immagine ingiuriosa del cane, v. Faust 1970, 8-31; Lilja 1976, 20 s.; Mainoldi 1984, 107 s.; Franco 2003, 19-36.

31 *iuv* Θ 311 παρέσφηλεν γὰρ Ἀπόλλων. Teukros manca di nuovo Hektor, questa volta per l'intervento di Zeus, in O 458-65. L'intervento di un dio a vantaggio (ma talora anche a svantaggio) di un eroe, espresso attraverso i motivi *fav, iuv, excit, erip* oppure attraverso lo sviluppo più ampio del tema *Enteuxis*, indica una relazione privilegiata tra l'eroe e la divinità (v. in part. Patzer 1996, 160-63, 199-215) ed è, come già si è avuto modo di sottolineare, uno dei segni che contraddistinguono l'*aristeuon* nel corso dell'azione.

32 Cf. Θ 124-129.

33 *excit* Θ 335 ἅψ δ' αὖτις Τρώεσσιν Ὀλύμπιος ἐν μένος ὦρσεν.

34 L'*aristeuon* è sempre innanzi a tutti, in genere isolato o tra i πρῶτοι/πρόμαχοι, e contro il suo codice è il rientrare nella massa dell'esercito quando si trova di fronte alle difficoltà (*ced/fug*). Alla posizione *tra i primi* nella battaglia corrispondono prestigio e onori (E 535 s.). Paradigmatica è la definizione di questo tratto tematico nelle parole di Andromache, che dopo il duello tra Hektor e Achilleus, senza sapere quanto è già avvenuto, pensa Hektor come un *aristeuon* e lo immagina *solo* (X 456 μοῦνον) di fronte al campione acheo: X 458 s. ἐπεὶ οὔ ποτ' ἐνὶ πληθυῖ μένεν ἀνδρῶν, ‖ ἀλλὰ πολὺ προθέεσκε (cf. λ 514 s. Neoptolemos come *aristeuon*). Combattere tra i *primi* è elemento centrale del codice eroico, nel caso specifico di Hektor come *aristeuon* (Z 445, cf. anche M 315-24, N 270 s., 291, σ

σθένεϊ βλεμεαίνων)[35], incalza e fa strage dei nemici in fuga (*caed fug* Θ 342 αἰὲν ἀποκτείνων τὸν ὀπίστατον· οἳ δὲ φέβοντο)[36], paragonato a un cane (come nell'immagine di Teukros) che insegue un cinghiale o un leone[37]. Mentre gli Achei si rifugiano oltre la fortificazione alle navi e nel panico si affidano agli dei, Hektor, che è giunto così al primo parziale obiettivo della sua *Aristeia*, si aggira sul carro per il campo di battaglia con lo sguardo di Gorgo o di Ares (Θ 349 Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος).

Se in E era stata l'azione di Ares, e insieme al dio anche di Hektor, che aveva provocato l'intervento di Here e Athene, ora è Hektor da solo, ma nel ruolo di *aristeuon* e per l'appunto con gli occhi di Ares, che suscita la reazione delle due dee (Θ 350-396). Nelle parole di Here, Hektor impazza irresistibile (*fur* Θ 355 s. ὃ δὲ μαίνεται οὐκέτ' ἀνεκτῶς ‖ Ἕκτωρ Πριαμίδης), non meno di quanto aveva fatto lo stesso Ares[38], e *da solo* (ἀνδρὸς ἑνὸς ῥιπῇ) basta a provocare infiniti mali (καὶ δὴ κακὰ πολλὰ ἔοργε)[39]. Athene poi arriva ad augurarsi la morte dell'*aristeuon* (*exsecr* Θ 358 s.), anche se attribuisce la responsabilità di quanto sta accadendo alla volontà di Zeus, che intende soddisfare le promesse fatte a Thetis. L'intervento delle due dee però non ha luogo: Zeus dall'Ida invia Iris a fermare Here e Athene mentre ancora si accingono a partire dall'Olimpo. Zeus rientra nelle sue dimore e qui, nel rimprovero che rivolge alle due protettrici degli Achei, rivela il suo piano per la prima volta nei particolari, così come è stabilito che debba compiersi (Θ 477 ὣς γὰρ θέσφατόν ἐστι). Piano che riguarda però non la battaglia ancora in corso, ma il seguito dell'azione a partire dall'alba del giorno successivo (Θ 470 ἠοῦς), quello che

379). L'indicazione che l'eroe troiano combatte *tra i primi* ritorna ancora in Λ 296, al riavvio della sua *Aristeia* nel giorno successivo (cf. anche P 506, e Θ 536 s.), mentre tre volte è usato per lui il verso formulare βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ (E 681, P 87, 592). Sulla questione del ruolo dei πρῶτοι/πρόμαχοι v. Latacz 1977, 159 s.; Singor 1995, 186-189, 194; van Wees 1997, 687-89.

35 Per l'uso della formula, cf. I 237 (Hektor), M 42 (cinghiale o leone, similitudine per Hektor), P 22 (cinghiale, per Euphorbos), 135 (leone, per Aias Telamonios), Υ 36 (Hephaistos).

36 Il verso formulare è di nuovo utilizzato integralmente in Λ 178 (e il primo emistichio anche in Λ 154) per l'*Aristeia* di Agamemnon.

37 Θ 338-40 (sulle similitudini che hanno come termine di paragone il cane v. Mainoldi 1984, 109-113). Le similitudini scandiscono il ritmo dell'azione (Martin 1997, 144-46) e divengono più frequenti in relazione alle azioni della battaglia e alle imprese dell'*aristeuon* (Bassett 1921, 142). V. Krischer 1971, 36-75, che presenta un'analisi delle similitudini in relazione ai singoli motivi dell'*Aristeia*. Sulla relazione tra le similitudini e l'*Aristeia*, v. anche Scott 1974, 39; Moulton 1977, 76-87.

38 Cf. E 717 εἰ οὕτω μαίνεσθαι ἐάσομεν οὖλον Ἄρηα (*fur*).

39 Θ 356. La formula è usata ancora, in un contesto formulare più ampio, ma sempre col medesimo significato tematico (*fur*), a indicare specificamente l'azione dell'*aristeuon* in E 175 per Diomedes e in Π 424 per Patroklos. Cf. anche K 51, X 380, sempre in relazione alle imprese dell'*Aristeia* di Hektor. Sull'uso della formula, che descrive l'azione dell'*aristeuon*, dell'animale devastatore e del mostro, v. Camerotto 2004.

dovrà essere *il giorno* della gloria di Hektor, il secondo e il più grande: *a*) Zeus farà cadere gli Achei e l'*Aristeia* di Hektor non avrà termine (Θ 473 οὐ γὰρ πρὶν πολέμου ἀποπαύσεται ὄβριμος Ἕκτωρ)[40], *c*) fino a quando Achilleus non si leverà dalle navi (Θ 474), *b*) perché questo è *il giorno* (ἤματι τῷ) in cui si combatterà alle navi intorno al corpo di Patroklos, ucciso dal campione troiano (Θ 475 s.).

Per questo giorno l'*Aristeia* di Hektor è terminata. A interromperla è la notte, che nel momento del successo arriva indesiderata per i Troiani, ma non certo per gli Achei allo stremo[41]. Hektor, che è detto Διῒ φίλος[42], convoca l'assemblea e parla ai Troiani (*Agora* Θ 485-565), reggendo in mano la lancia – di cui si osserva il brillare della

40 L'epiteto ὄβριμος ha carattere distintivo per Hektor (ὄβριμος Ἕκτωρ Θ 473, K 200, Λ 347, Ξ 44) ed è condiviso nell'*Iliade* da Ares (ὄβριμος Ἄρης E 845, N 444, 521, O 112, Π 613, P 529), e nella costituzione della formula nome-epiteto sembra perciò associare in particolare Hektor al dio della guerra. Cf. anche T 408 ὄβριμ' Ἀχιλλεῦ. Nell'epica l'epiteto appare usato prevalentemente in relazione diretta o indiretta ad Ares e più estesamente alla guerra, come nella frequente formula ὄβριμον ἔγχος. In particolare è detto ὄβριμον il *genos* del bronzo, una stirpe che ad altro non è dedita se non alle opere di Ares (Hes. *Op.* 145 s. οἷσιν Ἄρηος ‖ ἔργ' ἔμελε στονόεντα καὶ ὕβριες). Sono inoltre ὄβριμοι i Centimani che combattono per Zeus, Hes. *Th.* 148. Ares è anche ὀβριμόθυμος (Panyassis *fr.* 3,4, cf. anche *Hy. hom.* 8. 2) ed è ὀβριμόθυμος pure Arges, uno dei tre Ciclopi che forniscono le armi a Zeus per la Titanomachia (Hes. *Th.* 140). Herakles, che affronta gli dei (e tra questi Ares), è detto ὀβριμοεργός (E 403), e tale è anche Achilleus che ha appena ucciso Hektor (X 418, cf. Hes. *Th.* 996 Pelias). E ὀβριμοπάτρη è attributo di Athene, divinità della guerra al pari di Ares (E 747, Θ 391, α 101, γ 135, ω 540, Hes. *Th.* 587). Sulla relazione Hektor-Ares sulla base dell'epiteto ὄβριμος v. Sacks 1987, 109, di cui non condivido però la successiva argomentazione sull'epiteto φαίδιμος (109-51), che rimane a mio avviso un epiteto formulare generico ed esornativo, slegato nel suo uso da qualsiasi relazione col contesto (v. la tavola di Parry 1971, 89 = 1928, 112). Φαίδιμος suona certamente antifrastico e tragico per questi *splendidi* eroi, Hektor come Achilleus, nel cui destino di gloria è inscritto e sempre presente il destino di morte per le stesse regole che fanno di essi degli eroi degni di canto e di memoria (v. Miller 2000, 220 s.). Ma non si deve pensare a un uso contestuale mirato come può avvenire in una composizione letterata, bensì si tratta di una *nota* che illustra genericamente un tratto naturale dello status dell'eroe e che riecheggia nella narrazione in un gioco di contrappunto insieme ad altre note e ad altri motivi. Sul 'significato' degli epiteti formulari, v. Parry 1971, 126 s. = 1928, 157 s.; Nagy 1976, 244: «A particularized epithet is like a small theme song that conjures up a thought-association with the traditional essence of an epic figure, thing or concept»; Foley 1991, 148 s. Sulla questione del significato degli epiteti nelle diverse prospettive teoriche v. il quadro sintetico e la rassegna bibliografica di Edwards 1988, 24-42; 1997, 272-76.

41 Θ 488 ἀσπασίη τρίλλιστος. La notte ha salvato gli Achei e le navi, come ribadisce Hektor nell'assemblea che segue (Θ 500 s.).

42 Θ 493. Si tratta comunque di una formula ricorrente di uso generico (v. Parry 1971, 156 s. = 1928, 197 s.), riferita a Hektor quattro volte, in Z 318, Θ 493, K 49, N 674 (complessivamente 17 volte nell'*Iliade*, cinque volte per Achilleus). Ma il nesso epitetico, a cui Edwards 1966, 163-65 attribuisce un «significant sense» in relazione a Hektor, qui e in Z 318 (ma v. Parry 1971, 162 = 1928, 203), è collegato a un motivo rilevante – come si è osservato – per *l'Aristeia* e per l'azione dell'*Iliade*, ovvero il favore di Zeus (*fav*). È lo stesso Zeus che definisce Hektor φίλον ἄνδρα in X 168, cf. anche H 204, 280, Ω 66-68, 422 s., 722.

punta di bronzo – al posto dello *skeptron*: è il segno di un'assemblea in armi, ma anche la cifra di riconoscimento dell'*aristeuon*[43]. Hektor pensava di poter giungere alla vittoria già in questa giornata (Θ 498 s.), ma tutto è rinviato alla successiva per la quale grande è l'attesa[44]. Egli si aspetta una nuova *Aristeia,* ovvero un nuovo confronto vittorioso in una *Monomachia* con quello che per il momento sembra l'avversario più forte tra gli Achei e che potenzialmente è ancora un *aristeuon*, Diomedes (Θ 532-538). E si aspetta ancora uno sviluppo della *Mache* con la strage (*caed* Θ 537) e la sconfitta finale dei nemici (*exp* Θ 541), ai quali il campione troiano è ora attento a impedire la fuga sulle navi durante la notte[45]. La gloria della sua *Aristeia* e la rovina del nemico gli stanno tanto a cuore da poterli paragonare al privilegio dell'immortalità o degli onori che si tributano agli dei. Le ultime parole di Hektor, con la sovrapposizione del piano umano e del piano divino, sono l'espressione del μέγα φρονεῖν, che arriva anche alla *hybris,* proprio di un *aristeuon*[46]. Le attese e la baldanza di Hektor contagiano i Troiani[47] – almeno per questa notte a ragione –, e naturalmente accrescono anche le aspettative e i presentimenti dell'uditorio per le imprese dell'eroe che al momento ha il ruolo di protagonista nell'azione dell'*Iliade.*

2. *Nella notte degli Achei*

Le vicende della notte descritte nei canti I e K riguardano le iniziative degli Achei,

43 Θ 494 s. πάροιθε δὲ λάμπετο δουρός ‖ αἰχμὴ χαλκείη (= Z 319 s.). Sull'immagine del brillare delle armi come segno dell'*aristeuon,* v. Krischer 1971, 36-38.

44 Le aspettative per il giorno successivo sono sottolineate dall'insistenza con cui si fa riferimento ad esso: Θ 508 μέσῳ᾽ ἠοῦς ἠριγενείης, 525 ἠοῦς, 530 πρῶϊ δ᾽ ὑπηοῖοι, 535 αὔριον, 538 ἠελίου ἀνιόντος ἐς αὔριον, 541 ἡμέρη ἥδε (= N 828), 565 εὔθρονον Ἠῶ. Cf. anche, in relazione a queste aspettative, I 240. V. Taplin 1992, 23 s., 144-46.

45 Θ 510-16. Eppure questo era ciò che Hektor sperava (Θ 196 s.), ma ora questa speranza è superata dall'attesa della sua *Aristeia.*

46 Θ 538-41. Presuntuosamente, seppure nei limiti di un'ipotesi impossibile, Hektor si propone come figlio di Zeus qui di fronte all'assemblea, e di nuovo nelle parole di sfida che rivolge ad Aias Telamonios in N 825-27 (Διὸς πάϊς). Inoltre, secondo le parole di Poseidon, Hektor si vanta espressamente, nel *furor* della sua *Aristeia,* di essere figlio di Zeus: N 54 Ἕκτωρ, ὃς Διὸς εὔχετ᾽ ἐρισθενέος πάϊς εἶναι. Appare a Priamos come un dio o il figlio di un dio, rispetto agli altri figli, nella considerazione retrospettiva dopo che Hektor è morto: Ω 258 s. ὃς θεὸς ἔσκε μετ᾽ ἀνδράσιν, οὐδὲ ἐώκει ‖ ἀνδρός γε θνητοῦ πάϊς ἔμμεναι ἀλλὰ θεοῖο (su questa prospettiva v. Schadewaldt 1966, 100; Nagy 1979, 148 s.; Janko 1992, 49, 146 s.; *contra* Combellack 1981, 115-19). Ma non gli è necessario essere figlio di un dio per compiere imprese memorabili (K 50 οὔτε θεᾶς υἱὸς φίλος οὔτε θεοῖο). Cf. anche la contrapposizione con Achilleus, l'altro e più grande *aristeuon* dell'*Iliade,* figlio di una dea, P 78 e in part. Ω 58 s. Ἕκτωρ μὲν θνητός τε γυναικά τε θήσατο μαζόν· ‖ αὐτὰρ Ἀχιλλεύς ἐστι θεᾶς γόνος.

47 Θ 542 ἐπὶ δὲ Τρῶες κελάδησαν, 553 μέγα φρονέοντες.

l'ambasceria che viene inviata presso Achilleus e la missione di Diomedes e Odysseus nel campo nemico (con la parallela missione di Dolon da parte troiana). L'obiettivo si sposta sugli Achei, ma l'una e l'altra azione costituiscono un doppio tentativo di reagire alla situazione di estremo pericolo, che si è determinata proprio a causa delle imprese di Hektor e soprattutto del ruolo di *aristeuon* che il campione troiano ha infine assunto durante la battaglia del giorno appena concluso.

All'assemblea dei Troiani e alle loro speranze della fine del canto Θ corrispondono i timori o meglio il panico degli Achei nella parallela assemblea (*Agora* I 1-88) e le preoccupazioni nel consiglio dei capi che segue (*Boule* I 89-181), in cui si decide l'ambasceria (*Angelia* I 182-668), e che rimane riunito fino al ritorno degli inviati per sentire la risposta di Achilleus (*Boule* I 669-713).

Così nella seconda azione le preoccupazioni per la sorte degli Achei fanno riunire i capi in un consiglio (*Boule* K 1-273), che decide la spedizione notturna (*Lochos* K 333-502) e che rimane riunito fino a quando Odysseus e Diomedes non rientrano e riferiscono gli esiti dell'impresa (*Boule* K 526-79).

Hektor e la sua *Aristeia,* con le conseguenze che ne sono derivate, rimangono il costante riferimento e la prima preoccupazione degli Achei, sono il motore di entrambe le iniziative a partire dal contesto dell'assemblea e dei consigli.

Nella prima azione, che segue immediatamente la fine della battaglia, gli Achei sono nel panico e pensano ormai a fuggire. Agamemnon, e non più come nel canto B per una *peira*, propone di fare ritorno ad Argos. Egli avverte, almeno in parte, la volontà di Zeus, che dà il suo favore ai Troiani, e giunge a pensare che Troia non possa più essere presa[48]. Nestor chiede ad Agamemnon la convocazione del consiglio, perché l'urgenza del momento impone che si trovi una soluzione, una ἀρίστη βουλή[49]: i Troiani sono accampati vicino alle navi e il pericolo è grande, si rischia la disfatta (I 75-78).

La gravità della situazione è poi illustrata in termini analoghi da Odysseus nell'ambasceria[50], ma nel discorso ritorna in primo piano il ruolo di Hektor, che è rappresentato sempre con i tratti dell'*aristeuon*, mentre la sua azione è prospettata con i motivi propri dell'*Aristeia*: il *furor* incontenibile[51], che non rispetta né uomini né dei[52],

48 Agamemnon riconosce poi, nel consiglio dei capi, il piano di Zeus, che onora Achilleus e ha determinato la sconfitta degli Achei: I 118 ὡς νῦν τοῦτον ἔτισε, δάμασσε δὲ λαὸν Ἀχαιῶν.

49 I 74 s. La necessità di escogitare una soluzione è ribadita in I 104 s., ma cf. I 423-26. Cf. anche K 44.

50 I 230 s. il rischio per le navi, 232 i Troiani sono accampati vicino, 235 i Troiani minacciano di piombare sulle navi, 236 s. Zeus favorisce i Troiani. La preoccupazione degli Achei per l'attacco alle navi si manifesta ancora, oltre che nelle risposte di Achilleus, nelle parole di Phoinix (I 433, 435 s., 601 s.) e poi nella domanda che Agamemnon rivolge agli inviati (I 674) e nella relazione di Odysseus al consiglio (I 680 s.). L'appoggio che Zeus dà ai Troiani è confermato da Achilleus (I 418-20), le cui parole vengono poi riferite sempre da Odysseus al consiglio (I 685-87).

51 *fur* I 237 s. Ἕκτωρ δὲ μέγα σθένεϊ βλεμεαίνων ‖ μαίνεται ἐκπάγλως, 239

la smania che sorga finalmente il giorno della sua *Aristeia*[53], la minaccia di distruggere e incendiare le navi[54] e di far strage degli Achei[55], e tutto ciò con l'appoggio degli dei, e in particolare di Zeus[56]. Completa il quadro la parte finale del discorso. Dopo aver elencato i doni di Agamemnon, di cui Achilleus non si cura né ora né in seguito, Odysseus tenta un'altra via, sollecita la natura di *aristeuon* del campione acheo, ovvero il suo orgoglio e la sua brama di guerra e di gloria: ritorna ancora a Hektor e prospetta lo scontro diretto a cui, come si sa, sono destinati e a cui ambiscono i due campioni. L'eroe troiano – secondo le parole di Odysseus – afferma che nessuno degli Achei gli è pari[57] e il suo *furor* ora è tale da spingerlo ad affrontare anche Achilleus[58].

Se l'ambasceria avesse successo, l'*oime* della *menis* che guida la narrazione dell'*Iliade* verrebbe interrotta anzitempo. Ma l'ambasceria e il suo esito sono parte dell'*oime*. La risposta di Achilleus a questo discorso e poi a quello di Phoinix e di Aias si allinea col piano di Zeus – il cui intervento del resto era stato richiesto dallo stesso Achilleus – e con l'*oime*, la cui articolazione è confermata dalla narrazione paradigmatica della vicenda di Meleagros. Achilleus torna ad anticipare la successione degli eventi secondo la sequenza già prospettata da Zeus, con qualche variazione per la necessaria assenza dello sviluppo rappresentato dalla morte di Patroklos, ma sempre con Hektor in primo piano: Agamemnon dovrà pensare a difendere le navi dalla minaccia del fuoco, ma neppure la fossa e il muro, che saranno il primo obiettivo da raggiungere e superare nell'avanzata del giorno seguente, varranno a fermare la furia dell'eroe troiano. Hektor avanzerà fino a incendiare le navi e a fare strage degli Achei, ma dovrà fermarsi quando arriverà alle tende e alle navi di Achilleus, perché allora il campione acheo rientrerà in battaglia[59].

κρατερὴ δέ ἑ λύσσα δέδυκεν. Sul *furor* come segno specifico dell'eroe in battaglia, nelle diverse tradizioni eroiche, v. Miller 2000, 218-20 «*Furor, ferg, wut, margon* or *aristeia, berserksgangr* all signify that the warrior-hero is out of control, has escaped the set limits of combat conducted as a ritual, and may have passed into a killing trance».

52 I 238 s. οὐδέ τι τίει ‖ ἀνέρας οὐδὲ θεούς.

53 I 240 ἀρᾶται δὲ τάχιστα φανήμεναι Ἠῶ δῖαν. Su ἀρᾶται e sul passo v. Giordano 1999, 14-16.

54 *exp* I 241 ἀποκόψειν, 242 ἐμπρήσειν μαλεροῦ πυρός.

55 *caed* I 243 δηώσειν.

56 *fav* I 238 πίσυνος Διί, 244 s. οἱ ἀπειλάς ‖ ἐκτελέσωσι θεοί.

57 *sup* I 305 s. ἐπεὶ οὔ τινά φησιν ὁμοῖον ‖ οἳ ἔμεναι Δαναῶν οὓς ἐνθάδε νῆες ἔνεικαν.

58 *fur* I 304 s. ἐπεὶ ἂν μάλα τοι σχεδὸν ἔλθοι ‖ λύσσαν ἔχων ὀλοήν. Il confronto diretto tra i due massimi campioni dei Troiani e degli Achei era già stato suggerito in H 113 s. (v. supra). Qui Achilleus non si lascia irretire dalle parole di Odysseus e dichiara che ora con Hektor non combatterà (I 356). Del resto, a ridimensionarne le provocazioni e il vanto, Achilleus ricorda che prima della *menis* Hektor non osava avanzare nella piana (I 352-54) ed era già sfuggito a stento al suo impeto in un confronto che ha i tratti di una *Monomachia* (I 355 ἔνθά ποτ' οἷον ἔμιμνε, μόγις δέ μευ ἔκφυγεν ὁρμήν).

59 *a*) I 349 τεῖχος ... τάφρον, 351 s. ἀλλ' οὐδ' ὥς δύναται σθένος Ἕκτορος

La seconda azione, che si svolge nel canto K, non presenta gli stessi intrecci con l'*oime* e costituisce una duplicazione o più probabilmente un doppione del primo tentativo di trovare una via d'uscita ai problemi degli Achei e di Agamemnon. Alcuni elementi però contribuiscono al quadro dell'*Aristeia* di Hektor. Il motore della nuova iniziativa di Agamemnon è ancora rappresentato dalla minaccia dei Troiani accampati sulla piana (K 11-13). Secondo le parole che Agamemnon rivolge a Menelaos v'è bisogno – parallelamente alla ἀρίστη βουλή – di una βουλὴ κερδαλέη per salvare gli Achei e le navi, perché il volere di Zeus è mutato (K 44 s.). Ma è su Hektor e sulle imprese da lui compiute che si concentrano le preoccupazioni di Agamemnon, a partire dal riconoscimento che il favore di Zeus va ora al campione troiano[60]. A partire da questo primo segnale, le parole di Agamemnon sono una definizione e una celebrazione dell'*aristeuon*: il capo degli Achei dice di non aver mai visto né udito che *un solo* uomo in un unico giorno abbia compiuto tante imprese (K 48 ἄνδρ' ἕνα τοσσάδε μέρμερ' ἐπ' ἤματι μητίσασθαι), e per di più un mortale che non può vantare di essere il figlio di un dio o di una dea[61]. Le sue gesta rimarranno memorabili, perché le pene che ha recato non saranno facilmente dimenticate dagli Achei (K 51 s. ἔργα δ' ἔρεξ' ὅσα φημὶ μελησέμεν Ἀργείοισι ‖ δηθά τε καὶ δολιχόν)[62].

Nel seguito sono richiamati ripetutamente i pericoli che incombono[63], mentre a Hektor come *aristeuon* sono dedicate le parole di Nestor, che tenta di risollevare Agamemnon dalla sua disperazione. Sono parole che aprono uno scorcio sugli sviluppi dell'*oime*, annunciando il limite del favore che Zeus concede a Hektor: non a tutte le speranze del campione troiano Zeus darà compimento[64], in ragione della concatenazione già più volte annunciata tra l'*Aristeia* di Hektor e quella di Achilleus (K 105-107). Un ultimo elemento richiama ancora l'*Aristeia*, prima che si avvii il *Lochos* di Diomedes e di Odysseus. Il nuovo consiglio dei capi achei, che decide la spedizione, ha luogo – a creare una connessione tra le azioni – là dove Hektor è giunto nella sua avanzata, al culmine della strage, prima che la notte lo costringesse a fermarsi[65].

ἀνδροφόνοιο ‖ ἴσχειν, *b*) 653 κτείνοντ' Ἀργείους (*caed*), κατά τε σμῶξαι πυρὶ νῆας (*exp*), *c*) 655 μάχης σχήσεσθαι. Cf. la sequenza indicata da Zeus in Θ 470-77.

60 *fav* K 46 Ἑκτορέοις ἄρα μᾶλλον ἐπὶ φρένα θῆχ' ἱεροῖσιν.

61 K 50, cf. Ω 58. V. supra.

62 Per la memorabilità delle azioni presso chi ne subisce danno, anche questo un aspetto del *kleos*, cf. K 282, T 63 s.

63 K 88-95 le pene e i timori di Agamemnon, 100 s. i nemici sono vicini e Agamemnon teme un attacco notturno, 118 la situazione è insostenibile, 172-74 la situazione è insostenibile, in bilico tra la rovina e la salvezza.

64 *fav* K 104 s. οὔ θην Ἕκτορι πάντα νοήματα μητίετα Ζεύς ‖ ἐκτελέει, ὅσα πού νυν ἐέλπεται (il motivo è qui sviluppato in una prospettiva negativa).

65 *caed* K 200 s. ὄθεν αὖτις ἀπετράπετ' ὄβριμος Ἕκτωρ ‖ ὀλλὺς Ἀργείους.

3. *Il giorno più lungo*

3.1 *L'assalto al muro degli Achei*

Dopo le imprese del secondo giorno di battaglia, che rappresentano – come si è osservato – una preparazione e un primo *exploit*, e le vicende della notte, l'*Aristeia* di Hektor continua e si estende per tutto il terzo giorno di combattimenti fino al tramonto del sole[66], a partire dalla fuoriuscita di Agamemnon ferito fino alla comparsa di Achilleus, che, pur senza armi, permette agli Achei di portare in salvo il corpo di Patroklos e di fatto pone fine alle gesta di Hektor come *aristeuon*. È questo il grande giorno di Hektor, per il quale si era creata, come si è visto, una grande aspettativa alla fine del canto Θ, in particolare nelle parole che lo stesso Hektor aveva rivolto all'assemblea in armi dei Troiani.

La giornata comincia con la grande scena degli eserciti che si armano e si schierano e della battaglia che inizia (Λ 1-83 *Mache*), poi prende l'avvio l'*Aristeia* di Agamemnon (Λ 84-181 *Mache*, 211-283 *Monomachia*). Ma la ripresa dell'*Aristeia* di Hektor è annunciata fin dalla stessa scena iniziale, in concomitanza con gli elementi che preparano l'*Aristeia* di Agamemnon. A Hektor non è riservata una scena di vestizione delle armi come all'eroe acheo: il motivo *arma* è sostituito, dopo la breve sequenza catalogica che illustra lo schieramento dell'esercito troiano (Λ 56-60), dalla rappresentazione di Hektor in prima fila con lo scudo (Λ 61 Ἕκτωρ δ' ἐν πρώτοισι φέρ' ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην) e dall'immagine delle armi che brillano come la folgore di Zeus (Λ 65 s. πᾶς δ' ἄρα χαλκῷ ‖ λάμφ' ὥς τε στεροπὴ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο)[67], mentre l'eroe si aggira tra le diverse file dei guerrieri a incitarli (con la similitudine della stella che compare e scompare tra le nuvole, Λ 62 s.). L'*Aristeia* di Hektor è lasciata in sospeso e non si intreccia con quella di Agamemnon: non v'è praticamente contatto tra i due eroi, grazie al duplice intervento di Zeus, che prima trae Hektor dal pericolo (*iuv* Λ 163 s.) e che poi, in uno sviluppo tematico più ampio, invia Iris a ordinargli di non affrontare Agamemnon (Λ 181-210 *Angelia*). È questo il grande giorno dell'*Aristeia* di Hektor, già annunciata da tempo: è ancora ritardata per lo spazio concesso ad Agamemnon, quasi a esaltarne l'attesa, ma è anche puntualmente preannunciata attraverso le parole del messaggio di Zeus, che indicano il momento esatto in cui essa prenderà pienamente avvio[68] e che ne delineano lo sviluppo

66 Sull'articolazione narrativa e le diverse fasi dei combattimenti nel terzo giorno di battaglia dell'*Iliade*, v. Mueller 1984, 103-107.

67 Sempre in relazione a Hektor, oltre all'immagine della punta della lancia che brilla nell'assemblea dei Troiani (Θ 494 s.), cf. M 463 s. λάμπε δὲ χαλκῷ ‖ σμερδαλέῳ, τὸν ἔεστο περὶ χροΐ, O 623 αὐτὰρ ὃ λαμπόμενος πυρὶ πάντοθεν ἔνθορ' ὁμίλῳ, P 214 τεύχεσι λαμπόμενος μεγαθύμου Πηλείωνος.

68 Λ 191-94, 206-09. Sulle strutture del tema dell'*Angelia* e le sue funzioni v. Aloni 1998, 77-

nello spazio e nel tempo: Λ 193 s., 208 s. εἰς ὅ κε νῆας ἐϋσσέλμους ἀφίκηαι ‖ δύῃ τ' ἠέλιος καὶ ἐπὶ κνέφας ἱερὸν ἔλθῃ.

Il passaggio dall'*Aristeia* di Agamemnon a quella di Hektor è segnato da una comune formula di transizione, col nuovo protagonista che vede uscire di scena l'*aristeuon* precedente (Λ 284 Ἕκτωρ δ' ὡς ἐνόησ'). Hektor, nell'esortazione ai suoi guerrieri, che è costruita in parallelo e in opposizione a quella rivolta pochi versi prima da Agamemnon agli Achei, riconosce la fine dell'*Aristeia* dell'avversario (Λ 288 οἴχετ' ἀνὴρ ὥριστος) e il segnale stabilito da Zeus per l'inizio della propria[69]. L'esortazione a combattere è un motivo della *Mache*[70] e trova qui sviluppo non nell'assalto dei Troiani, ma nell'immagine di Hektor che li spinge contro gli Achei e nella similitudine che illustra la sua azione[71]: il punto focale rimane sempre Hektor, il cui nome è affiancato pure dal nuovo paragone breve con Ares (Λ 295). La parenesi rappresenta così, oltre che l'avvio contestuale dell'azione, anche una esplicita dichiarazione del passaggio alla nuova *Aristeia*. Hektor muove poi all'assalto *tra i primi* (*in* Λ 296 αὐτὸς δ' ἐν πρώτοισι), grande è l'attesa della sua azione straordinaria, per lui stesso[72] e per l'ascoltatore. La similitudine estesa con la tempesta che si scatena sul mare illustra la sua furia[73]. La domanda rapsodica introduce ed esalta l'*androktasia*[74], che nella incalzante sequenza di soli tre versi elenca nove nomi di capi achei, vittime di Hektor (*caed*). La furia del campione troiano – il motivo *fur* iterato – ora si scatena contro la massa dell'esercito (Λ 305 πληθύν, 309 πυκνὰ καρήαθ'), con una nuova similitudine lunga a illustrare la strage[75].

104.

69 *fav* Λ 288 s. ἐμοὶ δὲ μέγ' εὖχος ἔδωκε ‖ Ζεὺς Κρονίδης. Sul favore di Zeus concesso a Hektor v. Schadewaldt 1966, 104.

70 Sulla struttura dell'azione e della parenesi, che ha un parallelo in Θ 170-83 (l'attacco di Diomedes è interrotto dall'intervento di Zeus, Hektor esorta i Troiani, riferendosi al favore di Zeus) e in O 484-99 (l'azione di Teukros è interrotta dall'intervento di Zeus, Hektor esorta i Troiani, riferendosi al favore di Zeus), v. Fenik 1968, 89 s.

71 Λ 292 s. un cacciatore aizza i cani contro un cinghiale o un leone. La similitudine è analoga a quella già applicata a Hektor in Θ 338-40, del cane che incalza un cinghiale o un leone (v. Lilja 1976, 25 s.). I ruoli mutano in M 41-48, dove Hektor è paragonato a un cinghiale o a un leone che si volge e attacca cani e uomini.

72 Λ 296 μέγα φρονέων. La formula esprime la baldanza ed è collegata, con l'unica eccezione di Θ 553, all'assalto e al combattimento degli uomini e degli animali selvatici (cf. Λ 325, N 156, Π 258, 758, 824, X 21).

73 *fur* Λ 297 s. ὑπεραΐει ἶσος ἀέλλῃ. Cf. M 40 Hektor, N 795 Hektor e i Troiani.

74 Λ 299 s. Una domanda rapsodica o un'invocazione alle Muse formulata come una domanda rapsodica introduce ancora una *androktasia* o una sequenza di duelli in E 703 s. (Hektor), Θ 273 s. (Teukros), Λ 218-20 (Agamemnon), Ξ 508-10 (*androktasia* achea), Π 692 s. (Patroklos). Cf. anche Π 112 s. (l'assalto alle navi), P 260 s. (domanda rapsodica in forma di preterizione, per l'assalto degli Achei in difesa del corpo di Patroklos). Sulle strutture e la funzione del motivo metadiegetico, v. Minton 1960; Frontisi-Ducroux 1986, 21; Di Benedetto 1994, 252-54; Minchin 2001, 161-80.

75 Λ 305-08 gli effetti dell'impeto di Zephyros sul mare. Il soffio di Zephyros illustra in genere i

L'inizio dell'*Aristeia* è tanto violento e rapido che sembra poter portare in breve al successo della parte troiana, come lascia intuire il modulo formulare che al tempo stesso ne segna il rallentamento: Λ 310 s. Ἔνθά κε λοιγὸς ἔην καὶ ἀμήχανα ἔργα γένοντο, ‖ καί νύ κεν ἐν νήεσσι πέσον φεύγοντες Ἀχαιοί[76]. Gli ἀμήχανα ἔργα rappresenterebbero il compimento dell'azione dell'*aristeuon* (*exp* Λ 315 εἴ κεν νῆας ἕλῃ κορυθαίολος Ἕκτωρ)[77] e forse anche la fine del racconto, certo *ou kata moiran*. L'accelerazione narrativa iniziale e la tensione che ne consegue sono solo funzionali a segnare l'*incipit* del nuovo corso degli eventi: se l'*Aristeia* di Agamemnon aveva rinviato l'inizio dell'azione di Hektor – ma come comandante supremo degli Achei un'*Aristeia* gli era dovuta[78], e opportunamente contestuale a quella del comandante dei Troiani – è ora una serie di *Aristeiai* secondarie degli altri più importanti eroi achei che in sequenza rallenta il ritmo dell'*Aristeia* principale e al tempo stesso finisce per costituirne parte dell'eccezionale sviluppo[79]: Diomedes, Odysseus e per ultimo Aias Telamonios, tentano, a tratti con successo, una resistenza all'assalto incontenibile di Hektor e dei Troiani, che – ricordiamolo ancora – è voluto da Zeus e dall'*oime*.

Per primo Diomedes, incitato e affiancato da Odysseus, tenta una reazione di fronte al precipitare della situazione all'attacco di Hektor (Λ 314 s.), pur essendo consapevole che il piano di Zeus favorisce i Troiani[80]. I due eroi achei compiono una serie di uccisioni da veri *aristeuontes*, finché sono attaccati direttamente da Hektor, che piomba su di loro (*fur* Λ 347 νῶϊν δὴ τόδε πῆμα κυλίνδεται ὄβριμος Ἕκτωρ).

L'eroe troiano ha però la peggio nello scontro con Diomedes: la sua *Aristeia*, appena reiniziata e giunta subito al massimo della tensione, potrebbe anche terminare qui. Ma, secondo una delle possibilità dello schema narrativo, si tratta non di una

grandi movimenti delle masse degli eserciti, B 147, Δ 276, 423, H 63, (I 5). Qui è l'unico caso in cui viene applicato a un eroe individuato e agli effetti della sua azione, di cui indica la forza e la vastità, per l'appunto contro la massa dell'esercito troiano.

76 Cf. l'uso dello stesso modulo formulare in Θ 130 s. V. supra.

77 Κορυθαίολος è un epiteto distintivo per Hektor (38 volte, v. Parry 1971, 92 = 1928, 112), che il campione troiano condivide unicamente con Ares (Γ 38 Ἄρης κορυθαίολος). Sulla formula nome-epiteto (μέγας) κορυθαίολος Ἕκτωρ v. Sacks 1987, 108 s. e le osservazioni di Danek 2002, 6-9, in relazione al motivo dello *splendore delle armi* che suscita paura.

78 Già nel catalogo delle navi Agamemnon presenta i tratti, oltre che del comandante in capo, anche dell'*aristeuon*, nella rappresentazione fisica che lo vede paragonato agli dei, ben tre e niente meno che Zeus, Ares e Poseidon (B 477-79), e nel suo distinguersi tra tutti (483 ἐκπρεπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἡρώεσσιν, 579 πᾶσιν δὲ μετέπρεπεν ἡρώεσσιν), rimarcato anche da una similitudine (480 s.) e dalla definizione di *aristos* (580): questa preminenza gli deriva dal favore che Zeus gli concede *in quel giorno* (482 ἥματι κείνῳ), che pure non è quello della sua *Aristeia*.

79 L'azione e la fuoriuscita dalla battaglia dei principali eroi achei, dopo che sono stati feriti, preparano anche l'ingresso in battaglia di Patroklos e il culmine dell'*Aristeia* di Hektor.

80 *fav* Λ 318 s. Ma Zeus torna a equilibrare la battaglia in Λ 336 s.

fuoriuscita di campo e neppure è il caso della fine dell'eroe: è questo un primo incepparsi dell'*Aristeia*, che prelude a un più ampio sviluppo[81]. Hektor viene colpito alla testa dal tiro di lancia di Diomedes: manca l'intervento del dio che salva l'eroe e gli ridà forza, ma è qui l'elmo, per l'appunto dono di Apollon (Λ 353), che impedisce al colpo di avere effetto[82]. Hektor riesce ad arretrare sulle proprie gambe tra le schiere troiane (*ced*), senza il bisogno dell'intervento effettivo di un dio (*erip*) o del soccorso dei compagni (*def, eff*). Poi comunque cade e perde conoscenza con una espressione che drammaticamente richiama la morte[83]. Mentre Diomedes recupera l'arma, Hektor si riprende e riesce infine ad allontanarsi sul carro[84], per ricomparire nella battaglia successivamente con furia ancora maggiore, ma senza alcun intervento esplicito di un dio che gli rinnovi le forze[85].

È ora subito il turno di Diomedes, così come è capitato ad Agamemnon, di uscir di scena sotto la copertura di Odysseus, dopo esser stato ferito da una freccia di Paris.[86] Odysseus rimane isolato a fronteggiare l'attacco dei Troiani (Λ 401-488) – Hektor è però lontano. Quello di Odysseus è un ruolo da *aristeuon*, come l'eroe stesso lo definisce nel dialogo con se stesso[87]. Egli è *solo*[88] di fronte alle schiere dei Troiani

81 È l'elemento 2a del modello di analisi dell'*Aristeia* proposto da Krischer 1971, 23 s., v. Camerotto 2001, 279-81.

82 È una variazione o riduzione del motivo del soccorso che un dio reca a un eroe (*iuv*). Nella *iactatio* di Diomedes è Apollon in persona che ha salvato Hektor: Λ 363 νῦν αὖτέ σ' ἐρύσατο Φοῖβος Ἀπόλλων. Sulle variazioni dello schema narrativo e le incongruenze v. Fenik 1968, 94 s. La medesima *iactatio* ritorna nello scontro tra Achilleus e Hektor, e in questo caso è effettivamente Apollon che salva Hektor (Υ 449-54 = Λ 362-67).

83 Λ 356 ἀμφὶ δὲ ὄσσε κελαινὴ νὺξ ἐκάλυψεν. Cf. la formula frequente τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, che conclude i duelli segnando la morte dell'eroe che viene colpito, e inoltre E 659, N 580, X 466 τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νὺξ ἐκάλυψε, Υ 417 s. νεφέλη δέ μιν ἀμφεκάλυψε ‖ κυανέη, E 68 θάνατος δέ μιν ἀμφεκά-λυψε. I due versi Λ 355 s., che descrivono la caduta di Hektor, sono uguali a E 309 s., dove Aineias cade, ferito con un macigno da Diomedes, e sarebbe morto, se prontamente non fosse intervenuta Aphrodite. Una espressione analoga, τὼ δέ οἱ ὄσσε ‖ νὺξ ἐκάλυψε μέλαι-να (Ξ 438 s.), è utilizzata per il successivo ferimento di Hektor da parte di Aias. Per la sequenza cf. anche E 696 s. τὸν δ' ἔλιπε ψυχή, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς· ‖ αὖτις δ' ἐμπνύνθη (Sarpedon ferito). Su questo genere di espressioni v. Mueller 1984, 88 s.

84 Hektor è comunque costretto a compiere ciò che un *aristeuon* non dovrebbe fare (*ced* Λ 354, 360), e in questo caso è Diomedes che pronuncia il suo vanto (*iact* Λ 361-67, cf. Θ 160-66).

85 Manca qui il motivo *excit*, che in questa sequenza corrisponderebbe all'elemento 2b del modello di Krischer 1971.

86 Λ 399 s. = 273 s. Diomedes e così poi Odysseus, che viene ferito ed esce dalla battaglia subito dopo, tornano a fare una comparsa in battaglia insieme con Agamemnon senza poter combattere, ma solo a incitare gli Achei (Ξ 1-134). E poi all'assemblea, che verrà convocata da Achilleus, giungeranno ancora zoppicanti (T 47-49), seguiti da Agamemnon in analoghe condizioni.

87 Λ 409 s. ὃς δέ κ' ἀριστεύῃσι μάχῃ ἔνι τὸν δὲ μάλα χρεὼ ‖ ἑστάμεναι κρατερῶς, ἤ τ' ἔβλητ' ἤ τ' ἔβαλ' ἄλλον. In contrapposizione ai κακοί che sfuggono al combattimento (Λ 408): la fuga poi, anche di fronte al gran numero degli avversari, è un

che lo circondano, mentre tutti gli Achei sono in fuga. La sua furia di *aristeuon* è descritta nella prospettiva degli assalitori (Λ 413 μετὰ σφίσι πῆμα τιθέντες) ed è illustrata da una similitudine estesa con un cinghiale[89]. La sua azione si sviluppa in una *androktasia* (Λ 420-26) e poi in una più particolareggiata *Monomachia* con una coppia di fratelli, Charops e Sokos (Λ 426-58). Uccide Charops e viene attaccato da Sokos, che riesce a ferirlo – interviene comunque Athene a proteggere l'eroe da un effetto mortale del colpo (*iuv* Λ 437 s.) – e a por fine alla sua azione[90], prima di essere a sua volta ucciso. Odysseus, ferito è attaccato dai Troiani, chiama aiuto: vengono in suo soccorso Menelaos, che lo porta in salvo, e Aias Telamonios, che lo copre e che con la sua sola presenza mette in fuga i nemici (Λ 485-87).

Aias qui avvia, a incastro, la sua particolare *Aristeia*[91], annunciata già dalla similitudine lunga, che illustra la situazione drammatica in cui si trova Odysseus, ma nella quale il ruolo da protagonista del leone, che mette in fuga gli sciacalli all'assalto del cervo ferito, va applicato all'azione di Aias (Λ 474-81)[92]. Quando il precedente *aristeuon*, Odysseus, è uscito di scena, inizia l'*androktasia* di Aias e la sua furia (Λ 496 s.) trova una rappresentazione nel paragone esteso col fiume in piena che travolge ogni cosa[93].

A questo punto l'*Aristeia* di Hektor e quella di Aias sembrano convergere. Hektor, trascurato nella sequenza che riguardava Odysseus, ha ripreso a combattere sul fronte sinistro della battaglia, dove lo scontro, a detta del narratore, è più cruento[94], e grandi sono le sue gesta, è tornato alla sua *Aristeia* (*fur* Λ 502 s. μέρμερα ῥέζων ‖ ἔγχεΐ θ' ἱπποσύνῃ τε, νέων δ' ἀλάπαζε φάλαγγας). Ma non sa quel che sta avvenendo dall'altra parte[95], intorno ad Aias, l'altro *aristeuon* del momento. Quando da questo lato la resistenza degli Achei si allenta grazie alla fuoriuscita di Machaon, è Kebriones, l'auriga di Hektor, che si accorge dello scompiglio delle schiere troiane provocato dalla furia di Aias (*fur* Λ 526 κλονέει). È là che, secondo il segnale dell'iterazione formulare[96], ora maggiormente arde lo scontro, e là Hektor si dirige a

μέγα κακόν (Λ 404 s.). Sul monologo di Odysseus v. Fenik 1978, 71-77.

88 Λ 401 οἰώθη, 406 μοῦνος, 467 μοῦνον ἐόντα, 470 μονωθείς.

89 Λ 414-418 cani e giovani cacciatori attaccano un cinghiale che si difende con furia.

90 Λ 442 ἤτοι μέν ῥ' ἔμ' ἔπαυσας ἐπὶ Τρώεσσι μάχεσθαι.

91 V. Hainsworth 1993, 277.

92 Gli sciacalli fuggono (Λ 481 διέτρεσαν) per l'arrivo del leone, come i Troiani (Λ 486 διέτρεσαν) per l'intervento di Aias.

93 Λ 492-95. Sulla similitudine del fiume, che propriamente illustra l'azione dell'*aristeuon* ancora in E 87-92 (Diomedes), v. Scott 1974, 76 s.

94 Λ 499 s. τῇ ῥα μάλιστα ‖ ἀνδρῶν πῖπτε κάρηνα, βοὴ δ' ἄσβεστος ὀρώρει.

95 Λ 497-501. Per il motivo di un eroe che non sa quanto sta avvenendo altrove nella battaglia cf. N 674-76 (di nuovo Hektor), P 377-80, 401-11. Cf. anche N 521, P 641, X 437.

96 Λ 528-30 ἔνθα μάλιστα ‖ ... βοὴ δ' ἄσβεστος ὄρωρεν.

mostrare la sua furia di primo *aristeuon*[97]. Il contatto diretto è però evitato (Λ 542 ἀλέεινε μάχην) ed è Zeus che interviene a fermare l'*Aristeia* di Aias, suscitando paura nell'eroe della resistenza achea e spingendolo ad arretrare sotto i colpi delle soverchianti forze troiane. È comunque una ritirata da *aristeuon*, con tre similitudini, una breve e due lunghe[98], che illustrano l'indole e il valore di Aias rimasto solo di fronte al grande numero dei nemici: l'eroe arretra contro la sua volontà[99], volgendosi continuamente a tentare una resistenza[100], col pensiero rivolto alla difesa delle navi[101] e trovando ancora lo spazio per mostrare la sua furia di guerra (*fur* Λ 566 θούριδος ἀλκῆς, 570 θῦνε).

L'intervento di Eurypylos conduce a una svolta nell'articolazione tematica. Eurypylos viene ferito da Paris ed è l'ultimo della serie degli eroi achei che sono costretti a lasciare il campo. Ma la narrazione si riavvia con Nestor che riconduce Machaon alle navi[102], per passare immediatamente ad Achilleus, che vede quanto sta accadendo e invia Patroklos a prendere informazioni sul ferito. Nel dialogo tra Patroklos e Nestor la prospettiva narrativa è già rivolta a preparare da lontano, in un percorso parallelo, l'*Aristeia* di Patroklos, mentre quella di Hektor rimane implicita nel timore che le navi siano presto preda del fuoco troiano (*exp* Λ 666-668). Nel successivo incontro di Patroklos con Eurypylos ferito le preoccupazioni per la situazione critica degli Achei sono raddoppiate, e nella domanda di Patroklos compare il nome di Hektor, πελώριον Ἕκτορ(α)[103], quale protagonista dell'assalto troiano che sta riducendo allo stremo gli Achei (*caed* Λ 820 s.), ma non ricompare nella risposta, dove è la massa dei Troiani che rappresenta la minaccia per le navi (Λ 824).

Lo sfondamento del muro che protegge le navi achee è l'obiettivo dell'*Aristeia* di Hektor nel canto successivo, che inizia con un'ampia scena di battaglia (M 1-107 *Mache*), in cui è evidente il ruolo del campione troiano come *aristeuon* del momento. La battaglia infuria intorno al muro, gli Achei sono costretti a ritirarsi fino alle navi vinti da Zeus, ma soprattutto fuggono l'assalto di Hektor[104], alla cui azione precedente

97 *fur* Λ 537-41. I particolari cruenti dello spostamento sul campo (Λ 534-37) preparano il motivo *fur*. Cf. Υ 394 s., 495-503.

98 Aias come una fiera (Λ 546), come un leone che i cani allontanano dalla preda (548-55), come un asino che i ragazzi con i bastoni allontanano dal campo di grano (558-62).

99 Λ 547 ὀλίγον γόνυ γουνὸς ἀμείβων, 557 ἤϊε πόλλ' ἀέκων.

100 Λ 547 ἐντροπαλιζόμενος, 566-68 ὑποστρεφθείς.

101 Λ 557 περὶ γὰρ δίε νηυσὶν Ἀχαιῶν, 569 προέεργε θοὰς ἐπὶ νῆας ὀδεύειν.

102 *eff* Λ 597. Il motivo di norma conclude il tema *Mache* o il tema *Monomachia*.

103 Nell'*Iliade* l'epiteto πελώριος, solo qui riferito a Hektor (Λ 820), è attributo dei più importanti eroi achei (Aias Γ 229, H 211, P 174, 360, Achilleus Φ 527, X 92, Agamemnon Γ 166), di Ares (H 208, in un paragone per Aias πελώριος alla stessa maniera di Ares) e Hades (E 395), ma anche di un eroe secondario, Periphas, il più forte degli Etoli, che viene ucciso da Ares (E 842, 847). Sull'uso dell'epiteto v. Parry 1971, 157 s. = 1928, 198 s. «a particularized meaning»; Edwards 1966, 166; Di Benedetto 1994, 134 s.

104 M 37 Διὸς μάστιγι δαμέντες, 39 Ἕκτορα δειδιότες, κρατερὸν μήστωρα

la narrazione si ricollega (M 40 ὡς τὸ πρόσθεν) per sottolinearne la furia attraverso due similitudini in sequenza, una breve (ἶσος ἀέλλῃ) e una più ampia, nella quale Hektor è paragonato a un cinghiale o a un leone, che si volge contro i cani e i cacciatori da cui è incalzato: Hektor incita i suoi a varcare il fossato[105]. È necessaria una variazione tattica, che viene dal consiglio di Poulydamas: bisogna lasciare i cavalli ed è Hektor che deve guidare il nuovo assalto in testa a tutti[106]. Egli balza dal carro e la sua azione è di esempio per gli altri. Il nuovo attacco e la variazione tattica richiedono anche un nuovo schieramento delle forze, con una sequenza catalogica dei contingenti e dei capi (M 81-105 *Epipolesis*), che vede Hektor al comando della prima delle cinque schiere, la più forte di tutte[107].

I Troiani si mettono in movimento, ma la battaglia e la narrazione prendono uno sviluppo diverso rispetto al progetto di Poulydamas, con una consueta forma di transizione (M 108-10). Asios non lascia i cavalli e dà inizio a un'azione che potrebbe divenire un'*Aristeia* e che potrebbe portarlo a infrangere le difese degli Achei. È un diversivo tematico non previsto dall'*oime*[108], ma che entra nell'*aoide* a rallentarne il ritmo nel momento cruciale e a definire il ruolo del vero *aristeuon*. Quando Asios incontra la resistenza furibonda di Leonteus e Polypoites, impreca contro uno Zeus φιλοψευδής, riferendosi forse alle parole del dio[109], che riguardavano però l'*aristeuon* Hektor e non l'*aristeuon* Asios. E difatti Zeus non dà retta alle parole di Asios, perché il protagonista dell'*Aristeia* in corso – sempre secondo i piani di Zeus – deve essere appunto Hektor (*fav* M 174 Ἕκτορι γάρ οἱ θυμὸς ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι). Così l'impresa di Asios si esaurisce e viene ricollegata all'azione generale[110], con l'ampiezza del quadro rimarcata da un intervento metanarrativo[111].

Hektor ritorna in primo piano ancora nella *Mache* col segno sfavorevole dell'aquila col serpente e l'interpretazione che ne dà Poulydamas (M 200-29). Egli dichiara di non volersi curare del segno, perché si attiene alle parole di Zeus[112], che stanno al

φόβοιο. Il nesso epitetico del secondo emistichio, che rappresenta la furia di Hektor, è usato ancora per l'*aristeuon* e la sua azione nella prospettiva degli avversari in difficoltà in Z 97, 278 (Diomedes). In contesti tematici diversi cf. anche Ψ 16 (Patroklos), Hes. *fr.* 129. 15 (Perseus).

105 Sulla similitudine e le difficoltà della comparazione tra l'immagine e l'azione di Hektor v. Hainsworth 1993, 321 s.

106 M 78 Ἕκτορι πάντες ἑπώμεθ' ἀολλέες.

107 In part. M 89 οἳ πλεῖστοι καὶ ἄριστοι ἔσαν, cf. anche 197 s.

108 Che si tratti di un diversivo che non può avere successo è chiaro fin da subito dalla lunga nota del narratore sul destino di Asios (M 113-17), che inizia con l'epiteto νήπιος a qualificare il protagonista di un'impresa che non può giungere a compimento. Cf. B 38, Π 686. V. Thornton 1984, 70 s.

109 Λ 193, 208 "fino alle navi".

110 M 175 ἄλλοι.

111 M 176 ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὣς πάντ' ἀγορεῦσαι.

112 M 235 s. Ζηνὸς μὲν ἐριγδούποιο ... | βουλέων, ἃς τέ μοι αὐτὸς ὑπέσχετο καὶ κατένευσε, e soprattutto 241 ἡμεῖς δὲ μεγάλοιο Διὸς πειθώμεθα βουλῇ, poi

principio della sua *Aristeia,* nell'*Angelia* divina di Λ 181-210. Torna a guidare l'assalto (*duc* M 251 s.), accompagnato dal clamore dei suoi e sempre appoggiato dal favore di Zeus (*fav* M 255 Τρωσὶν δὲ καὶ Ἕκτορι κῦδος ὄπαζε), che interviene con un turbine di polvere a confondere e mettere in difficoltà gli Achei (*iuv* M 252-55).

La difesa del muro degli Achei sembra comunque tenere e si crea una situazione di stallo, non è ancora il momento di Hektor[113], ma il narratore dà spazio a un'*Aristeia* breve di Sarpedon (M 290-435). L'eroe licio viene spinto all'assalto dallo stesso Zeus[114], riesce anche ad aprire un primo varco nel muro degli Achei (*exp* M 397-399), ma poi è costretto a retrocedere sotto i colpi di Aias Telamonios e di Teukros, pur godendo sempre della protezione del padre divino (*iuv* M 402 s.).

La battaglia di nuovo in stallo e l'*Aristeia* di Hektor a lungo ritardata richiedono un favore ὑπέρτερον da parte di Zeus[115], che permette l'assalto finale al muro (M 436-471 *Mache*) e concede che sia Hektor il *primo* a varcarlo, com'è annunciato fin dall'inizio del tema (*exp* M 438 πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν)[116], dando finalmente spazio all'eroe, quando l'azione (e con essa l'attesa dell'uditorio) è giunta al suo primo culmine. Hektor ordina l'assalto finale e lo guida in prima persona davanti a tutti. L'azione ha tratti eccezionali. Hektor afferra da solo (M 449 οἷος) un macigno, che merita una descrizione particolareggiata e che l'ampliamento fa diventare più grande e pesante[117], mentre al contempo l'intervento di Zeus lo rende più leggero all'eroe[118]. E insieme la similitudine del pastore che regge in mano leggera una pelle di montone illustra l'azione (M 451 s.), descritta sempre in modo particolareggiato, di Hektor che con un tale macigno sfonda le porte del muro acheo (M 453-62). Hektor finalmente balza all'interno della fortificazione[119] con tutti i tratti tematici dell'*aristeuon* (*fur*): è simile alla notte (M 463 νυκτὶ θοῇ ἀτάλαντος ὑπώπια), splendono di bronzo le sue armi (M 463 s. λάμπε δὲ χαλκῷ ‖ σμερδαλέῳ), nessuno gli si potrebbe opporre, fatta ovviamente eccezione per gli dei (M 465 s. οὔ κέν τίς μιν ἐρύκακεν ἀντιβολήσας ‖ νόσφι θεῶν), ardono di fuoco i suoi occhi (M 466

nell'azione 256 τοῦ περ δὴ τεράεσσι πεποιθότες.

113 *exp* M 290 s. οὐδ' ἄν πω τότε γε Τρῶες καὶ φαίδιμος Ἕκτωρ ‖ τείχεος ἐρρήξαντο πύλας καὶ μακρὸν ὀχῆα.

114 *excit* M 292 s. υἱὸν ἐὸν Σαρπηδόνα μητίετα Ζεὺς ‖ ὥρσεν ἐπ' Ἀργείοισι. L'assalto di Sarpedon è illustrato da una similitudine breve: M 293 λέοντ' ὣς βουσὶν ἕλιξιν. Sarpedon sarà poi ricordato in un discorso di Patroklos con la medesima formula che qui, nel seguito dell'azione, viene usata per Hektor (M 438), come colui che per primo ha varcato il muro: Π 558 s. πρῶτος ἐσήλατο τεῖχος Ἀχαιῶν ‖ Σαρπηδών.

115 *fav* M 437 Ζεὺς κῦδος ὑπέρτερον Ἕκτορι δῶκε. Cf. O 491, 644 e anche Λ 290.

116 Sull'*aristeuon* come *il primo* nell'ordine sequenziale, v. Camerotto 2001, 272.

117 M 447-49 "nemmeno due uomini (d'oggi) riuscirebbero a sollevarlo". Cf. E 303 s., M 381-83, Υ 286 s.

118 *iuv* M 450 τόν οἱ ἐλαφρὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω.

119 *exp* M 462 ὃ δ' ἄρ' ἔσθορε φαίδιμος Ἕκτωρ, 466 ἐσᾶλτο πύλας (qui il motivo *in* equivale a *exp*).

πυρὶ δ' ὄσσε δεδήει). Hektor incita i suoi e i Troiani varcano la fortificazione, mentre gli Achei si ritirano alle navi (*exp fug* M 469-71).

3.2 *La riscossa degli Achei*

Nei canti N e Ξ continua l'azione di Hektor, ma la sua *Aristeia* subisce una battuta d'arresto più che un rallentamento. L'intera *Aristeia* è guidata nel suo sviluppo dalla volontà di Zeus, che dà gloria all'eroe troiano, e si inserisce nel quadro più ampio del progetto che il dio ha formulato nell'intento di dare soddisfazione alla *menis* di Achilleus, ovvero dell'*oime* su cui è costruita la successione degli eventi dell'*Iliade*. In N interviene fin dall'inizio un primo fatto a bloccare l'avanzata di Hektor verso le navi: Zeus, nel momento stesso in cui il corso dell'azione sembra segnato, si concede una distrazione, distoglie lo sguardo dagli eventi, creando un vuoto di regia che lascia libero campo ad altri sviluppi. Poseidon sfrutta la distrazione per intervenire a favore degli Achei e tentare di ribaltare la situazione. In Ξ questa svolta viene rinnovata per l'intervento di Here, che, grazie all'inganno da lei architettato ai danni di Zeus, permette a Poseidon di continuare la sua azione a sostegno degli Achei, che rischia per l'appunto di bloccare lo sviluppo previsto dall'*oime*. Solo a partire dal canto O il piano di Zeus riprende il suo corso, per spingere l'avanzata di Hektor fino alle navi.

All'inizio di N, l'*Aristeia* funziona da quadro[120] e il *furor* dell'*aristeuon* rappresenta la vera preoccupazione di Poseidon, come il dio stesso rivela nell'esortazione che rivolge ai due Aiante[121] e come lascia intendere poi in quella rivolta all'esercito acheo[122]. L'iniziativa di Poseidon ha successo. Infatti Hektor, nonostante in una scena che ha ancora i tratti tematici dell'*Aristeia* rinnovi l'assalto con un impeto che merita l'ampia similitudine dell'ὀλοοίτροχος (N 137-42) e sia pronto ad arrivare alle tende e alle navi (N 143 s.), è respinto dalle schiere achee ed è costretto a retrocedere (N 148). Hektor è ancora convinto di avere l'appoggio di Zeus (*fav* N 153 s. εἰ ἐτεόν με ‖ ὤρσε θεῶν ὥριστος) e di fatto ce l'ha: ma non sa che Zeus si è distratto e che per

120 *fav* N 1 Ζεὺς δ' ἐπεὶ οὖν Τρῶάς τε καὶ Ἕκτορα νηυσὶ πέλασσε. V. anche N 39-42, dove il motivo del *furor* è applicato all'intero contingente che segue Hektor nell'attacco: i Troiani sono paragonati a fiamma e tempesta (39 Τρῶες δὲ φλογὶ ἶσοι ἀολλέες ἠὲ θυέλλῃ), il loro ardore è straordinario (40 s.), sentono ormai di avere in pugno la vittoria, pronti a prendere le navi e a far strage degli Achei (*exp caed* 41 s.).

121 N 49-54. Il timore di Poseidon, che ne determina l'articolato intervento, non ha come oggetto l'esercito troiano (N 49 ἔγωγ' οὐ δείδια), che può essere fermato senza difficoltà dagli Achei: è il timore ben più grave (N 52 αἰνότατον περιδείδια) del *furor* dell'*aristeuon* (N 53 λυσσώδης), che è paragonato al fuoco (N 53 φλογὶ εἴκελος) e che è associato a Zeus, come se ne fosse il figlio (N 54). Su questo ultimo tratto dell'*aristeuon* v. supra n. 46.

122 *fur exp* N 123 s. Ἕκτωρ δὴ παρὰ νηυσὶ βοὴν ἀγαθὸς πολεμίζει ‖ καρτερός, ἔρρηξεν δὲ πύλας καὶ μακρὸν ὀχῆα.

il momento non guida più la sua azione.

Nel seguito lo spazio riservato all'*aristeuon* è limitato a pochi cenni. Hektor fallisce un colpo contro Teukros, uccidendo comunque un guerriero di rango come Amphimachos (N 183-89), ed è bersaglio, pur senza danno, di un tiro di Aias Telamonios (N 190-93), che lo costringe a retrocedere e ad abbandonare i corpi dei caduti nelle mani degli avversari. I dettagli cruenti lo coinvolgono, ma non nel ruolo dell'*aristeuon* vittorioso: la testa di Imbrios, mozzata da Aias Oiliades, gli rotola tra i piedi (N 205).

L'attenzione del narratore si sposta poi su un altro lato della battaglia, che vede di nuovo un intervento di Poseidon e dove altri sono i protagonisti, Idomeneus, impegnato in una sua *Aristeia* (N 361-539), Meriones, e poi Menelaos. A fermare la furia di Hektor (N 315-18) e a impedirgli di incendiare le navi (N 319 νῆας ἐνιπρῆσαι) bastano per il momento i due Aiante e Teukros. In particolare è esaltato il ruolo di Aias Telamonios, che nessun mortale potrebbe vincere – come si era già detto di Hektor, M 465 s. – e che *ora* è pari anche ad Achilleus[123]: solo un intervento diretto di Zeus potrebbe ora permettere a Hektor di raggiungere l'obiettivo della sua *Aristeia*, superando la resistenza di Aias Telamonios (N 319 s.). Ma Zeus, lo sappiamo, per il momento ha lo sguardo rivolto altrove.

Hektor ritorna poi in primo piano, ma non ancora come *aristeuon* (seppure sempre Διῒ φίλος, N 674). Si trova là dove aveva varcato il muro (N 679-84), non sa delle difficoltà dei Troiani sul lato sinistro, prodotte dall'azione di Poseidon. Ma anche là dove combatte, se difficile è contrastare la sua furia[124], alla fine gli Achei, grazie alla loro disposizione tattica, riescono a mettere in difficoltà i Troiani e a prospettare anzi una loro ritirata rovinosa verso la città, almeno nella formulazione ipotetica della transizione alla sequenza successiva (N 723 s.). È necessario un nuovo consiglio di Poulydamas, che suggerisce di chiamare a raccolta i migliori guerrieri dello schieramento troiano per una βουλή, che valuti se continuare l'attacco alle navi o che in alternativa decida un ritiro. Hektor balza dal carro[125], si lancia – e appare come una montagna (N 754 ὄρεϊ νιφόεντι ἐοικώς) – verso il lato sinistro a chiamare i migliori e vede la situazione difficile, anzi drammatica, secondo le parole dello stesso eroe nel discorso che rivolge a Paris[126].

123 N 321-25. Aias è il più forte in campo fintantoché Achilleus è lontano. Cf. B 768 s., H 289, P 279 s., λ 469 s., 550 s., ω 17 s. Sull'eccellenza di Aias v. Trapp 1960-61, 271-75; Nagy 1979, 31 s.

124 N 687 s. È descritta la furia dell'assalto (σπουδῇ ἐπαΐσσοντα νεῶν ἔχον), che i contingenti achei non riescono a respingere, mentre l'*aristeuon* è ancora esaltato da una similitudine breve col fuoco (φλογὶ εἴκελον).

125 N 749. Ma è già a piedi, dopo esser sceso dal carro all'inizio dell'assalto al muro (M 81).

126 N 772 s. νῦν ὤλετο πᾶσα κατ' ἄκρης ‖ Ἴλιος αἰπεινή. Nella risposta di Paris c'è una indicazione che si attaglia bene, oltre che a Paris stesso, a Hektor che non riesce a ritrovare il suo ruolo di *aristeuon*: N 787 πὰρ δύναμιν δ' οὐκ ἔστι καὶ ἐσσύμενον

Hektor e Paris si riuniscono a Poulydamas e agli altri. Il nuovo assalto dei Troiani, illustrato da un'ampia similitudine (N 795-99 ἀέλλη), ha successo e riequilibra lo scontro. Nella scena di *Mache,* Hektor è di nuovo in testa da *aristeuon*, simile ad Ares (N 802 s. Ἕκτωρ δ' ἡγεῖτο βροτολοιγῷ ἶσος Ἄρηϊ ‖ Πριαμίδης) e con una descrizione delle armi, che appare come un cenno del motivo *arma* (N 803-05). Dall'altra parte gli Achei non cedono. Aias e Hektor si fronteggiano a capo degli eserciti e si lanciano parole di sfida (*prov*), che nell'immediato sono preambolo di una *Mache* e non, come di consueto, di una *Monomachia.* La situazione è riassunta da Aias, che attribuisce a Zeus il precedente crollo delle difese achee e presenta in sequenza i due obiettivi finali rispettivamente dei Troiani e degli Achei, la presa delle navi (*exp* N 813 s. ἐξαλαπάξειν ‖ νῆας) e la caduta di Troia (*exp* N 815 s. πόλις ὑμή ‖ ... ἁλοῦσά τε περθομένη τε), ovviamente per sconfessare ogni verosimiglianza del primo e affermare l'ormai prossimo compimento del secondo, come si conviene nelle minacce proprie di una sfida. Hektor fa la sua parte e, con una formulazione che nuovamente lo associa a Zeus[127], rovescia la prospettiva delle minacce di Aias (N 824-32).

Nel canto Ξ sembra che l'*Aristeia* di Hektor si riavvii, in base all'evolversi della battaglia (Ξ 13-15) e alle parole di Agamemnon, che nell'incontro della prima scena del canto esprime a Nestor il timore che si compiano le minacce di Hektor di incendiare le navi e far strage degli Achei (*exp caed* Ξ 44-48). Ma lo sviluppo tematico segue ancora altri percorsi per l'azione degli dei. Poseidon interviene di nuovo a incitare Agamemnon e a sostenere gli Achei (Ξ 135-52). Here poi, nell'ampio episodio della Διὸς ἀπάτη, inganna Zeus per tenerlo lontano dalla battaglia e sgombra così ogni ostacolo all'azione di Poseidon, che spinge gli Achei al contrattacco: il punto di riferimento rimane ancora l'*Aristeia* di Hektor, l'obiettivo è quello di fermarlo[128], rendendone vane le minacce[129]. È Poseidon stesso a guidare l'attacco. Dall'altra parte Hektor schiera i suoi e ha comunque la gloria dell'*aristeuon*, quando nella *Mache* viene posto sullo stesso piano di Poseidon, direttamente associato al dio nel medesimo verso, nello stesso ruolo ma dalla parte opposta[130].

Si compie ora la *Monomachia* tra Hektor e Aias (Ξ 402-39), che sembrava annunciarsi nelle parole di sfida alla fine del canto precedente. Senza più preamboli, ovvero senza i motivi che introducono di norma il tema, Hektor per primo colpisce Aias, ma il suo colpo non ha l'esito sperato, e l'eroe troiano indietreggia. Il colpo di

πολεμίζειν.

127 Διὸς πάϊς, N 825-27. V. supra.

128 Ξ 364 s. μεθίεμεν Ἕκτορι νίκην ‖ Πριαμίδῃ, ἵνα νῆας ἕλῃ καὶ κῦδος ἄρηται; Cf. anche Ξ 374 s.

129 Ξ 366 ἀλλ' ὃ μὲν οὕτω φησὶ καὶ εὔχεται.

130 Ξ 390 s. κυανοχαῖτα Ποσειδάων καὶ φαίδιμος Ἕκτωρ, ‖ ἦτοι ὃ μὲν Τρώεσσιν, ὃ δ' Ἀργείοισιν ἀρήγων.

Aias, che lancia un macigno come fosse una trottola, ha miglior effetto. Hektor cade ferito, paragonato in una similitudine lunga a una quercia, che viene abbattuta fin dalle radici dal fulmine di Zeus[131]. Il momento è drammatico, è il punto più basso toccato dalla parabola discendente dell'*Aristeia* di Hektor, ma non certo del suo *kleos*. Nella *Mache,* come si è visto, stava alla pari con Poseidon, nella *Monomachia* l'avversario che lo ferisce è il più forte degli Achei[132].

Si scatena la mischia intorno al corpo dell'eroe ferito. Tutti i più forti guerrieri troiani circondano il caduto per proteggerlo (*def* Ξ 424-28). Hektor viene portato in salvo lontano dalla mischia (*eff*), sembra riprendersi, ma poi perde di nuovo i sensi ancora con un'immagine che richiama la morte[133]. L'*aristeuon* è fuori gioco, il campo è tutto per la riscossa degli Achei (Ξ 440-522).

3.3 *Il fuoco alle navi*

All'inizio di O la situazione è disperata per i Troiani, che fuggono nel panico. Le cose cambiano, ovvero rientrano nel loro corso, col ridestarsi di Zeus, che vede quanto sta accadendo contro la sua volontà. Vede Hektor ferito e la sua *Aristeia* interrotta (O 15 Ἕκτορα δῖον ἔπαυσε μάχης)[134]. Si preparano ora le successive fasi dell'*Aristeia* del campione troiano, che è parte essenziale dell'*oime*, come indica Zeus stesso quando espone nuovamente a Here la sequenza degli eventi stabiliti dal suo piano, anticipando e riordinando il filo della narrazione: *a*) Apollon ristabilirà le forze di Hektor, che guiderà così l'attacco dei Troiani fino alle navi (O 59-64); *b*) Achilleus invierà Patroklos in soccorso degli Achei (O 64 s.); *c*) Hektor ucciderà Patroklos, dopo che questi nella sua *Aristeia* avrà ucciso Sarpedon (O 65-67); *d*) Achilleus ucciderà Hektor (O 68)[135]. Altre variazioni o ritardi al di fuori del piano non sono più

131 Ξ 414-17. In part. si osservi come le armi rimbombino nella caduta dell'eroe, dettaglio acustico che di norma appartiene alla rappresentazione di chi cade morto: Ξ 420 ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῷ. Cf. l'uso della formula in M 396, N 181.

132 L'eccellenza di Aias è ribadita anche in O 11 ἐπεὶ οὔ μιν ἀφαυρότατος βάλ' Ἀχαιῶν, a motivare le gravi condizioni in cui versa Hektor, dopo che è stato colpito dal campione acheo.

133 Ξ 439 s. τὼ δέ οἱ ὅσσε ‖ νὺξ ἐκάλυψε μέλαινα. V. supra n. 83 a proposito del primo ferimento di Hektor da parte di Diomedes, Λ 349-56. Cf. anche le parole di Hektor: O 251 s. καὶ δὴ ἔγωγ' ἐφάμην νέκυας καὶ δῶμ' Ἄϊδαο ‖ ἤματι τῷδ' ἵξεσθαι, ἐπεὶ φίλον ἄϊον ἦτορ (un'indicazione analoga lascia intravedere l'uso della formula con ὀλιγοδρανέων, che introduce il discorso diretto in O 246, cf. Π 843 ultime parole di Patroklos, X 337 ultime parole di Hektor, v. Duban 1981, 118 s.). Così anche gli Achei hanno creduto sul momento a un effetto mortale del colpo: O 288 s. ἦ θήν μιν μάλα ἔλπετο θυμὸς ἑκάστου ‖ χερσὶν ὑπ' Αἴαντος θανέειν Τελαμωνιάδαο.

134 Cf. O 250 ἔπαυσε δὲ θούριδος ἀλκῆς.

135 Extradiegetici, ovvero al di fuori dell'*oime* della *menis* e dell'*Iliade,* sono gli eventi successivi prospettati da Zeus, che annunciano la presa di Troia (O 69-71).

ammessi da Zeus (ma il compositore potrebbe pur sempre permetterlo), che vieta ogni intervento degli dei in favore degli Achei, almeno fino a quando non avrà dato soddisfazione alla *menis* di Achilleus, ovvero fino alla fine dell'*Aristeia* di Hektor (O 72-77).

L'*Aristeia* riprende quindi con un'ampia scena di preparazione tra gli dei e viene avviata dall'*Enteuxis* di Apollon (O 220-62). Zeus lo invia a suscitare con l'egida il terrore negli Achei e un μένος μέγα in Hektor (*excit* O 231 s.)[136], cosicché i Troiani giungano alle navi. Apollon trova Hektor che già si sta riavendo, grazie a un aiuto che gli arriva direttamente da Zeus senza bisogno di intermediari, con una duplicazione in sé non necessaria del motivo (*excit* O 242 ἐπεί μιν ἔγειρε Διὸς νόος αἰγιόχοιο). Ma non viene meno la funzione dell'*Enteuxis* di Apollon[137], che ha un carattere speciale, perché manca il motivo consueto delle false sembianze del dio, ridotto alla similitudine dello spostamento del dio (O 237 s. ἴρηκι ἐοικώς). Apollon si presenta davanti a Hektor, che riconosce immediatamente la presenza divina (O 247). Apollon dichiara esplicitamente di essere stato inviato dallo stesso Zeus, come soccorritore di Hektor e dei Troiani e di esser pronto a intervenire personalmente nella battaglia, per spianare questa volta la via anche a un attacco con i carri (*iuv* O 254-61).

L'*Aristeia* inizia come scena di battaglia (O 263-366 *Mache*). Hektor avanza pieno di baldanza, simile al cavallo che si è liberato dalla greppia[138], confortato dalla voce del dio (O 270 ἐπεὶ θεοῦ ἔκλυεν αὐδήν), e alla sola sua vista gli Achei sono presi dal terrore[139]. L'*aristeuon* compare agli Achei con una ulteriore similitudine, come un leone, che inaspettato volge in fuga uomini e cani mentre stanno dando la caccia a un cervo o a una capra selvatica (O 271-76). È necessario il consiglio di Thoas, che fa radunare a sua volta gli *aristoi* per contrastare l'azione di Hektor e dei Troiani (O 281-304). Hektor, che è regolarmente associato come unico nome individuale ai Troiani (O 304 Ἕκτορι καὶ Τρώεσσιν), guida l'assalto (*duc* O 306 ἦρχε δ' ἄρ'

136 *excit* O 262 ἔμπνευσε μένος μέγα ποιμένι λαῶν (cf. O 594 ὅ σφισιν αἰὲν ἔγειρε μένος μέγα, Zeus-Troiani). L'uso formulare di μένος μέγα per il medesimo motivo ritorna in Υ 110 Apollon-Aineias, ω 520 Athene-Laertes.

137 L'importanza dell'*Enteuxis* per l'*Aristeia* viene ribadita da parte dell'acheo Thoas, dopo che Hektor ha iniziato l'attacco: il subitaneo ristabilimento di Hektor, che sembrava in fin di vita, ha suscitato stupore negli Achei (O 286-89), che intuiscono immediatamente l'intervento di un dio (*iuv* O 290 ἀλλά τις αὖτε θεῶν ἐρρύσατο καὶ ἐσάωσεν), e in particolare collegano il nuovo *furor* di Hektor – e il suo ruolo di πρόμος nella strage che si sta preparando – direttamente a Zeus: O 292 s. οὐ γὰρ ἄτερ γε ‖ Ζηνὸς ἐριγδούπου πρόμος ἵσταται ὧδε μενοινῶν (*iuv fur*).

138 *in* O 263-68 στατὸς ἵππος. Sulla similitudine e sui paralleli, v. Janko 1992, 256. Come qui, l'immagine del cavallo illustra il rientro in battaglia di Paris (Z 506-11=O 263-68) e il ritorno ai combattimenti di Achilleus, dopo che Apollon lo aveva tratto in inganno (X 22 s.).

139 *terr* O 279 s. αὐτὰρ ἐπεὶ ἴδον ... ‖ τάρβησαν, πᾶσιν δὲ παραὶ ποσὶ κάππεσε θυμός.

Ἕκτωρ), avanzando con impeto (*fur* O 307 μακρὰ βιβάς)[140]. L'associazione che più conta è però quella con Apollon, che, nella scena di *Mache,* come dio ha sì un rilievo superiore anche a quello dell'*aristeuon*, ma comunque funzionale al *kleos* di quest'ultimo[141]: Hektor agisce al suo fianco, come è evidente dalla similitudine che illustra la rotta degli Achei e che, pur avendo come riferimento primo l'azione di Apollon che scuote l'egida (O 320-22, 326 s.), presenta come soggetto dell'azione comparativa una coppia di fiere[142], corrispondente alla coppia che unisce il dio all'eroe. E d'altronde è obiettivo precipuo del dio stesso dare κῦδος all'eroe, e, con lui, ai Troiani (*fav* O 327 Τρωσὶν δὲ καὶ Ἕκτορι κῦδος ὄπαζεν).

Con una formula di transizione (O 328) si passa dal quadro generale (o meglio collettivo) della battaglia alla visione particolare della rapida sequenza dell'*androktasia*, in cui Hektor è nominato per *primo*, come uccisore di due avversari (*nec* O 329-31)[143]. Hektor incita poi i Troiani verso l'obiettivo delle navi (O 347) e dà l'assalto in testa a tutti (O 352-55), naturalmente con Apollon che *davanti* apre la via abbattendo il muro degli Achei (O 355, 360). V'è ancora il tempo, nella ritirata degli Achei, per un'invocazione a Zeus (O 367-89 *Euchai*). Zeus ascolta le preghiere e manda un segno, che però ha l'effetto – contrario a quello atteso, ma coerente col piano dello stesso Zeus – di accrescere ancor più la veemenza dell'attacco troiano (O 380)[144]. La *Mache* è giunta al suo estremo limite spaziale (a vantaggio dei Troiani), si combatte ormai alle navi (O 384-89), ovvero là dove si doveva arrivare. Il momento critico costituisce il nodo per innestare un'altra sequenza preparatoria all'ormai prossima *Aristeia* di Patroklos, che ora lascia Eurypylos per tentare di scuotere Achilleus dalla sua *menis* (O 390-405).

La battaglia alle navi ritorna subito in primo piano e viene a trovarsi in una posizione di stallo: gli elementi dell'*Aristeia* continuano a segnare e a guidare lo sviluppo dell'azione (con Hektor che continua a essere il punto di riferimento), che ha comunque i tratti della *Mache,* articolata in tre scene (O 405-514, 515-45, 545-91). Aias e Hektor tornano ancora a fronteggiarsi, senza che nessuno dei due prevalga e riesca a raggiungere il proprio intento[145]: Hektor questa volta è protetto da un dio (*iuv* O 418 ἐπεί ῥ' ἐπέλασσέ γε δαίμων). Aias ferma Kaletor, che sta portando il

140 Per la formula, in genere connessa ad azioni che sono proprie di un *aristeuon,* v. infra n. 157.

141 O 307-11, 318-27. Cf. anche 355-66.

142 O 324 θῆρε δύω. Cf. p. es. la similitudine della coppia di cinghiali in M 146-50, applicata a una coppia di eroi, Leonteus e Polypoites, che insieme difendono il muro degli Achei dall'attacco di Asios.

143 Solo Aineias è pari a Hektor per numero di nemici uccisi, e i suoi avversari hanno anche un maggior rilievo (O 332-38).

144 Zeus dà ascolto, ma la sequenza prevista dal piano deve seguire il suo corso: questo è il momento di Hektor, poi arriverà anche quello di dar respiro agli Achei. Cf. O 229-35.

145 O 417 s. (Hektor) οὔθ' ὃ τὸν ἐξελάσαι καὶ ἐνιπρῆσαι πυρὶ νῆα, ‖ (Aias) οὔθ' ὃ τὸν ἅψ ὤσασθαι.

fuoco contro le navi (O 420), Hektor prende di mira Aias, ma ne uccide lo scudiero Lykophron (*fall nec* O 429-35). Interviene Teukros con l'arco, su esortazione di Aias, e colpisce Kleitos, poi prende di mira Hektor: si giunge a ipotizzare la fine dell'*Aristeia* (O 459 s. καί κεν ἔπαυσε μάχης ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν, ‖ εἴ μιν ἀριστεύοντα βαλὼν ἐξείλετο θυμόν), ma questa volta il pericolo non sfugge a Zeus, che pensa a proteggere Hektor[146] e spezza la corda dell'arco di Teukros (*iuv* O 461-464). Sia Teukros che Aias riconoscono l'intervento di un dio, poi è lo stesso Hektor che lo riconosce[147] e vi trova motivo di incitamento per i Troiani.

L'incendio delle navi, obiettivo finale dell'*Aristeia*, appare ormai vicino nell'esortazione di Hektor (O 494), e ancor più in quella di Aias ai suoi compagni, dove è posto in evidenza il ruolo dell'*aristeuon* troiano nell'azione[148]. Segue alle esortazioni una *androktasia* (O 515-545), nella quale Hektor è di nuovo *il primo* – pur senza il πρῶτος – a uccidere un guerriero nemico nella sequenza alternata di colpi. E l'eroe è ancora in azione nello sviluppo successivo della *Mache* (O 545-91), una prima volta quando rimprovera Melanippos, ponendolo di fronte all'alternativa tra la strage degli Achei e la caduta di Troia (O 557 s.), per poi guidarlo all'attacco[149], una seconda volta quando assale e mette in fuga Antilochos[150], che gli ha appena ucciso Melanippos e tenta di spogliarlo delle armi (O 583-91).

È il momento dell'assalto finale alle navi e il secondo culmine dell'*Aristeia* (O 592-746). I segnali del tema si infittiscono. Nella scena di *Mache* i Troiani attaccano le navi come leoni (O 592), dando effetto al piano di Zeus (O 593 Διὸς δ' ἐτέλειον ἐφετμάς), che viene di nuovo esposto in dettaglio nelle sue due articolazioni principali: *a*) Zeus darà gloria a Hektor fino a che il fuoco raggiunga le navi, soddisfacendo la supplica di Thetis[151]; *b*) il segnale della svolta negli eventi sarà l'incendio di una delle navi[152]. Da questo momento (O 601 ἐκ γὰρ δὴ τοῦ) il favore di Zeus tornerà

146 *iuv* O 461 s. ἀλλ' οὐ λῆθε Διὸς πυκινὸν νόον, ὅς ῥ' ἐφύλασσεν ‖ Ἕκτορ'.

147 *iuv* O 467-69 Teukros, 473 Aias, 488-93 Hektor, che commenta la riconoscibilità degli interventi di Zeus, sia per coloro che ne traggono vantaggio, come nel suo caso, sia per coloro che ne ricevono danno, come è avvenuto per Teukros: ῥεῖα δ' ἀρίγνωτος Διὸς ἀνδράσι γίγνεται ἀλκή, ‖ ἡμὲν ὀτέοισιν κῦδος ὑπέρτερον ἐγγυαλίξῃ, ‖ ἠδ' ὅτινας μινύθῃ τε καὶ οὐκ ἐθέλησιν ἀμύνειν (490-92).

148 *exp* O 504 νῆας ἕλῃ κορυθαίολος Ἕκτωρ, 507 Ἕκτορος, ὃς δὴ νῆας ἐνιπρῆσαι μενεαίνει.

149 Compare ancora un breve elemento *excit* a favore dei Troiani: O 567 ἐπὶ δὲ Ζεὺς Τρῶας ἔγειρεν.

150 Antilochos trema davanti all'assalto e la sua fuga è illustrata da una similitudine (O 586-88 θηρὶ κακὸν ῥέξαντι ἐοικώς), che comunque non ha un termine di riferimento preciso per Hektor, ma piuttosto per i Troiani e con essi l'*aristeuon* (O 588 ὅμιλον ... ἀνδρῶν, cf. 589 Τρῶές τε καὶ Ἕκτωρ).

151 O 596-98 *(fav)* Ἕκτορι γάρ οἱ θυμὸς ἐβούλετο κῦδος ὀρέξαι ‖ Πριαμίδῃ, *(exp)* ἵνα νηυσὶ κορωνίσι θεσπιδαὲς πῦρ ‖ ἐμβάλοι ἀκάματον.

152 O 599 s. τὸ γὰρ μένε μητίετα Ζεύς ‖ νηὸς καιομένης σέλας ὀφθαλμοῖσιν

agli Achei (*fav* O 602 Δαναοῖσι δὲ κῦδος ὀρέξειν) per una παλίωξις παρὰ νηῶν.

Hektor è ora il protagonista assoluto, è Zeus stesso che ne suscita il *furor*[153], che si manifesta nell'azione (O 605 μαίνετο), nella doppia similitudine di Ares e del fuoco (O 605 s. ὡς ὅτ' Ἄρης ἐγχέσπαλος ἢ ὁλοὸν πῦρ ‖ ... μαίνηται) e negli specifici tratti tematici della rappresentazione fisica: la schiuma alla bocca (O 607 ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο), il lampeggiare degli occhi (O 607 s. τὼ δέ οἱ ὄσσε ‖ λαμπέσθην βλοσυρῇσιν ὑπ' ὀφρύσιν), il terribile ondeggiare dell'elmo (O 608 s. ἀμφὶ δὲ πήληξ ‖ σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο). Insistita è l'indicazione del favore di Zeus, che va al *solo* Hektor, l'*aristeuon* isolato nella moltitudine[154].

Hektor punta lì dove è più forte la resistenza degli Achei (O 616), che meritano perciò di essere paragonati a uno scoglio che resta saldo davanti alla furia del mare in tempesta. L'*aristeuon* splende di un bagliore di fuoco (O 623 λαμπόμενος πυρὶ πάντοθεν) mentre si getta nella mischia, paragonato in una prima similitudine lunga – di segno opposto rispetto a quella per gli Achei – a un'onda che si abbatte sulla nave e getta nel terrore della morte i marinai (O 624-28). È paragonato poi, in una seconda similitudine ancor più ampia, a un leone che assale una mandria (O 630-36)[155]. Gli Achei fuggono nel panico di fronte all'assalto che vede la sovrapposizione di Hektor e di Zeus (O 637 ὑφ' Ἕκτορι καὶ Διὶ πατρί). Hektor uccide un solo guerriero, Periphetes, a cui è dato però un rilievo particolare grazie al collegamento ai *klea* di Herakles[156] e che sembra recare a Hektor una gloria straordinaria (O 644 κῦδος ὑπέρτερον).

Gli Achei si ritirano dalle prime navi, Nestor li incita a resistere con le parole della supplica più che dell'esortazione, Athene dissipa la nebbia e gli Achei vedono prima di tutti gli altri Hektor (O 671-73 Ἕκτορα δὲ φράσσαντο). All'ultima difesa delle navi rimane solo Aias, l'unico vero antagonista di Hektor fin dal canto H, rappresentato anche qui come un contro-*aristeuon*, che balza a gran passi[157] da una nave all'altra[158],

ἰδέσθαι.

153 *excit* (*fur*) O 603 s. νήεσσιν ἔπι γλαφυρῇσιν ἔγειρεν ‖ Ἕκτορα Πριαμίδην μάλα περ μεμαῶτα καὶ αὐτόν.

154 *fav* O 610-12 αὐτὸς γάρ οἱ ἀπ' αἰθέρος ἦεν ἀμύντωρ ‖ Ζεύς, ὅς μιν πλεόνεσσι μετ' ἀνδράσι μοῦνον ἐόντα ‖ τίμα καὶ κύδαινε. Accanto al favore di Zeus è introdotta anche l'anticipazione della morte di Hektor per mano di Achilleus, ormai prossima nella concatenazione degli eventi (O 612-14).

155 Nella similitudine è particolarmente in evidenza, oltre allo scompiglio degli animali assaliti, il grande numero di quest'ultimi (O 632 μυρίαι).

156 Il collegamento passa attraverso il padre Kopreus, a cui per altro Periphetes, contrariamente a quanto avviene di norma nel rapporto passato-presente, appare superiore (O 639-43). Ma cf. p. es. la rivendicazione di Sthenelos, Δ 404-10.

157 O 676 μακρὰ βιβάσθων, 686 μακρὰ βιβάς, un'azione formulare da *aristeuon* che, come si è visto, è applicata a Hektor (O 307), ma ancora allo stesso Aias in H 213, N 809 (cf. anche

e la sua voce che incita gli Achei arriva fino al cielo. Hektor non è da meno: simile a un'aquila, che piomba su uno stormo di uccelli in riva a un fiume (*in fur* O 690-92), si lancia contro una nave, Zeus stesso lo sospinge[159]. La battaglia alle navi infuria tremenda, esaltata da una nota del narratore[160]. L'obiettivo dei Troiani sembra sul punto di essere raggiunto (*exp caed* O 702 νῆας ἐνιπρήσειν κτενέειν θ' ἥρωας Ἀχαιούς). Hektor dà l'assalto a una nave (O 704), che è individuata nell'ampliamento come quella di Protesilaos. Intorno a essa la battaglia si trasforma in un violento corpo a corpo particolarmente cruento. Hektor non cede, esorta i Troiani a portare il fuoco e richiama ancora il favore di Zeus[161]. Aias invece è costretto a cedere, ma anche dalla posizione arretrata riesce per il momento a fermare i Troiani, che, rispondendo all'ordine di Hektor, avanzano col fuoco per incendiare le navi[162].

3.4 *Hektor e Patroklos*

Π è il canto dell'*Aristeia* di Patroklos, che necessariamente si intreccia a quella di Hektor fino al duello tra i due campioni e alla morte del primo, col successivo scontro intorno al corpo del caduto e col conseguente rientro di Achilleus in battaglia. Nell'incontro preparatorio alla nuova *Aristeia* (Π 1-100), Hektor rimane un punto di riferimento, ma non sembra avere il rilievo di un *aristeuon*[163].

L'*Aristeia* di Hektor ritorna nella scena della *Mache* alle navi (Π 101-23), che rende indispensabile e sollecita l'ingresso in battaglia di Patroklos. Aias non può più far fronte all'assalto, piegato dal piano di Zeus (Π 103 δάμνα μιν Ζηνός τε νόος) oltre che dai Troiani. Un'invocazione alle Muse, l'ultima dell'*Iliade,* introduce ed esalta la pur breve rappresentazione dell'incendio delle navi, il momento più drammatico

λ 539), e ancora a Paris che tenta il suo *exploit* iniziale (Γ 22). Cf. inoltre Π 534, (ι 450).

158 L'azione di Aias è illustrata dall'ampia e spettacolare similitudine del cavaliere che volteggia da un cavallo all'altro della quadriga lanciata in corsa sulla piana, suscitando l'ammirazione della gente che assiste alla prodezza equestre (O 679-84).

159 *iuv* O 694 s. τὸν δὲ Ζεὺς ὦσεν ὄπισθε ‖ χειρὶ μάλα μεγάλῃ.

160 O 697 s. Per le note del narratore a esaltazione della *Mache* cf. Δ 539-44, N 343 s., P 366, 398 s., e inoltre le preterizioni celebrative di M 176, P 260 s.

161 *fav* O 719 s. νῦν ἡμῖν πάντων Ζεὺς ἄξιον ἦμαρ ἔδωκε ‖ νῆας ἑλεῖν, 725 νῦν αὐτὸς ἐποτρύνει καὶ ἀνώγει.

162 *exp* O 718 οἴσετε πῦρ, 731 ὅς τις φέροι ἀκάματον πῦρ, 743 s. ὅς τις δὲ Τρώων κοίλης ἐπὶ νηυσὶ φέροιτο.‖ σὺν πυρὶ κηλείῳ.

163 Π 77-79. Nelle parole di Achilleus può essere un *aristeuon* lo stesso Achilleus, il cui solo bagliore dell'elmo metterebbe in fuga i Troiani (70 s. οὐ γὰρ ἐμῆς κόρυθος λεύσσουσι μέτωπον ‖ ἐγγύθι λαμπομένης) o Diomedes (75 μαίνεται ἐγχείη), mentre Agamemnon e Hektor sono rappresentati a confronto come capi che incitano gli eserciti (76-78).

dell'assalto, che segna la svolta negli eventi[164]. Hektor è protagonista dell'azione che pone fine alla resistenza di Aias (Π 114-18): l'eroe acheo riconosce la volontà degli dei e in particolare di Zeus, che non gli concede spazio per la sua azione (perché altri eventi incalzano) e dà la vittoria ai Troiani (*fav* Π 119-21). Aias si ritira e a questo punto si giunge, in un'azione collettiva dei Troiani, all'incendio di una prima nave (*exp* Π 122-24). È il segnale a lungo atteso, ripetutamente preparato e ritardato dal narratore: è Achilleus, che sarà il protagonista di tutta l'ultima parte della narrazione, a vedere il segnale (Π 127 λεύσσω δὴ παρὰ νηυσὶ πυρὸς δηΐοιο ἰωήν) e a dare prontamente l'avvio all'*Aristeia* di Patroklos, premessa necessaria alla sua stessa *Aristeia.*

Hektor, nel seguito dei combattimenti, resta sullo sfondo e deve semmai riconoscere a sua volta il ruolo di *aristeuon* a Patroklos (Π 242-45), è costretto a subire l'attacco di Aias (Π 358-63) e poi a fuggire, coinvolto nella rotta dei Troiani (Π 367-69), e infine sfugge al nuovo *aristeuon*[165]. Ricompare solo dopo la morte di Sarpedon per essere rimproverato da Glaukos (Π 538-40) e trova un breve spazio per guidare un contrattacco (Π 552 s.). Uccide Epeigeus[166], ma subito è costretto a indietreggiare di nuovo insieme ai *promachoi* troiani davanti alla furia di Patroklos[167]. Non ha parte nella successiva *androktasia*, che pure ha tra i suoi protagonisti alcuni degli eroi troiani.

Zeus, che questa volta rimane alla regia della battaglia senza distrarsi (Π 644 s.), decide che l'*Aristeia* di Patroklos non debba ancora avere termine per mano di Hektor, ma l'eroe dovrà respingere i Troiani e Hektor fino alla città. Con un rovesciamento rispetto a quando era lui l'*aristeuon*, Hektor è sempre destinatario di un intervento di Zeus, che però infonde in lui *per primo* viltà, anziché coraggio e forza[168]. L'eroe si volge in fuga (Π 657 φύγαδ' ἔτραπε) e come prima incitava i suoi all'attacco, così ora spinge i Troiani a fuggire, perché sa riconoscere la volontà di Zeus: Π 658 γνῶ γὰρ Διὸς ἰρὰ τάλαντα.

Ritroviamo Hektor alle Porte Scee incerto sul da farsi (*perp* Π 712-14). È necessario un nuovo rimprovero per farlo tornare a combattere. È Apollon stesso, in

164 Π 112 s. Sulla funzione dell'invocazione alle Muse in relazione alla struttura narrativa v. Minchin 2001, 180.

165 Π 382-92. La fuga di Hektor è illustrata da una similitudine lunga con l'immagine dei fiumi gonfi per le piogge di Zeus che si riversano nel mare.

166 Π 570-80. La figura di Epeigeus assume un rilievo particolare e funzionale per i suoi rapporti con Achilleus e con Patroklos, l'*aristeuon* del momento.

167 Π 588, con una similitudine che definisce lo spazio (Π 589-91).

168 *excit* Π 656 Ἕκτορι δὲ πρωτίστῳ ἀνάλκιδα θυμὸν ἐνῆκεν. Il commento sul motivo *excit* a proposito di Patroklos è valido, come indica la ripetizione dei versi, anche per Hektor: Π 688-90 (= P 176-78) ἀλλ' αἰεί τε Διὸς κρείσσων νόος ἠέ περ ἀνδρῶν· ‖ ὅς τε καὶ ἄλκιμον ἄνδρα φοβεῖ καὶ ἀφείλετο νίκην ‖ ῥηϊδίως, ὅτε δ' αὐτὸς ἐποτρύνῃσι μάχεσθαι. Sull'idea e i paralleli v. Janko 1992, 397 s.

false sembianze, che interviene per la seconda volta a riprenderlo (Π 712-726 *Enteuxis*). Non si è ancora esaurita la sua *Aristeia* (Π 721 Ἕκτορ τίπτε μάχης ἀποπαύεαι; οὐδέ τί σε χρή), deve tornare a combattere, sempre col favore di Apollon, che lo precede nella battaglia[169].

Hektor tralascia la folla dei nemici, punta direttamente sull'*aristeuon* degli Achei per giungere alla *Monomachia* (*in* Π 732 αὐτὰρ ὁ Πατρόκλῳ ἕφεπε). Patroklos balza all'attacco, lo prende di mira e colpisce invece Kebriones, l'auriga di Hektor. Intorno al corpo del caduto si scatena la lotta tremenda dei due *aristeuontes* che sono giunti a contatto[170], la furia dell'uno si scontra e si fonde con la furia dell'altro nella similitudine che ne illustra il combattimento[171] e nella rappresentazione che li associa alla pari[172].

Nella *Monomachia* Patroklos è anzitutto vittima dell'intervento di Apollon. Hektor è comunque presente, in questa prima sequenza, nell'ampliamento che riguarda l'elmo di Patroklos, che prima era Achilleus a portare: Zeus concederà ora all'eroe troiano di indossarlo, ma questo annuncia al tempo stesso la sua fine ormai prossima[173]. Dopo Euphorbos, è Hektor che assolve il suo compito di *aristeuon* e colpisce a morte Patroklos (*nec* Π 818-21). I due *aristeuontes* sono posti direttamente a confronto, entrambi straordinari nel loro *furor*. La similitudine li presenta come un leone (Hektor) e un cinghiale (Patroklos) che lottano furiosamente[174], e se Hektor ha il sopravvento[175], Patroklos rimane pur sempre l'*aristeuon* che ha fatto strage dei Troiani (Π 827).

Segue, secondo le strutture della *Monomachia,* il vanto del vincitore, che si propone come il primo fra i Troiani[176]. Patroklos ridimensiona il vanto di Hektor,

169 *fav* Π 725 δώῃ δέ τοι εὖχος Ἀπόλλων, 730 Τρωσὶν δὲ καὶ Ἕκτορι κῦδος ὄπαζεν.

170 Π 754 s. Πατρόκλεες ἄλσο μεμαώς. ‖ Ἕκτωρ δ' αὖθ' ἑτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἅλτο χαμᾶζε, cf. 733 Πάτροκλος δ' ἑτέρωθεν ἀφ' ἵππων ἅλτο χαμᾶζε. Per il modulo sequenziale costruito sul parallelismo cf. nuovamente Π 762 s. Ἕκτωρ μὲν... ‖ Πάτροκλος δ' ἑτέρωθεν...

171 *fur* Π 756-58 λέονθ' ὡς δηρινθήτην ‖ ... ‖ ἄμφω πεινάοντε μέγα φρονέοντε μάχεσθον.

172 *fur* Π 759 s. δύω μήστωρες ἀϋτῆς ‖ Πάτροκλός τε Μενοιτιάδης καὶ φαίδιμος Ἕκτωρ.

173 Π 799 s. τότε δὲ Ζεὺς Ἕκτορι δῶκεν ‖ ἦ κεφαλῇ φορέειν, σχεδόθεν δέ οἱ ἦεν ὄλεθρος. Hektor che indossa le armi di Achilleus diviene l'immagine di riferimento per il successivo sviluppo dell'azione.

174 Π 823-26 μέγα φρονέοντε μάχεσθον. Il leone e il cinghiale sono entrambi animali che rappresentano di norma, nell'epica come nell'iconografia arcaica e classica, il *furor* del guerriero. Quando sono posti a confronto, il leone indica il vincitore, il cinghiale il perdente. In proposito v. Vermeule 1979, 85-91. Sulle similitudini di questo canto v. Baltes 1983, 36-48.

175 *nec* Π 828 Ἕκτωρ Πριαμίδης σχεδὸν ἔγχεϊ θυμὸν ἀπηύρα. Cf. anche nella similitudine Π 826 ἐδάμασσε βίηφιν.

176 *iact* Π 829 ἐπευχόμενος (cf. 844 μεγάλ' εὔχεο), *iact sup* 835 Τρωσὶ φιλοπτολέμοισι

ricordandogli che la vittoria gli è stata data da Zeus e da Apollon e che solo terzo, dopo Apollon ed Euphorbos, egli è giunto a colpirlo[177]. Ed è il momento di annunciare anche lo sviluppo successivo. L'*aristeuon* che muore predice all'*aristeuon* vittorioso il seguito degli eventi e il suo destino di morte per mano del nuovo *aristeuon* che verrà, Achilleus (Π 851-54). Hektor respinge la predizione (Π 859-61) e avvia la sua nuova azione, volgendosi contro l'auriga Automedon, che fugge con i cavalli immortali di Achilleus.

A difendere il corpo di Patroklos interviene con successo Menelaos e in una *Monomachia* uccide Euphorbos, che per primo tenta di spogliare delle armi l'eroe caduto (P 1-69). È di nuovo necessario il rimprovero di Apollon per reindirizzare l'azione di Hektor, che si è allontanato nel vano inseguimento dei cavalli di Achilleus[178]. L'*aristeuon* torna all'assalto in una scena di *Mache* (P 83-139) a combattere in prima fila (P 87 βῆ δὲ διὰ προμάχων), splendente nelle sue armi (κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ), lancia un grido di guerra (P 88 ὀξέα κεκλήγων)[179], il suo *furor* è pari alla fiamma di Hephaistos (P 88 s. φλογὶ εἴκελος Ἡφαίστοιο ‖ ἀσβέστῳ). Mette così in difficoltà Menelaos, che teme Hektor, ma che forse ancor più ha paura di trovarsi solo di fronte al gran numero dei Troiani che lo seguono[180]. Menelaos riconosce il favore divino che sta dalla parte dell'*aristeuon* (*fav* P 99 ὅν κε θεὸς τιμᾷ, 101 ἐκ θεόφιν πολεμίζει), e perciò si ritira di fronte a Hektor (P 101 Ἕκτορι χωρήσαντ', 108 ἐξοπίσω ἀνεχάζετο), anche se con una similitudine che lo paragona a un leone.

Hektor riesce a compiere la sequenza tematica della sua *Monomachia*, si impadronisce delle armi di Patroklos (*spol*)[181], che sono motivo di grande gloria per l'eroe (P 131 μέγα κλέος), ne trascina via il corpo (*eff* P 126 ἕλχ'): le sue intenzioni – sempre sulla traccia della struttura tematica – sono ancora più crudeli, vuole mozzarne il capo e darne il corpo in pasto ai cani (*vex*)[182]. All'intervento di Aias

μεταπρέπω.

177 Π 844 s. σοὶ γὰρ ἔδωκε ‖ νίκην Ζεὺς Κρονίδης καὶ Ἀπόλλων, 850 τρίτος. Per Achilleus è Hektor l'uccisore di Patroklos (Σ 335), mentre secondo il riepilogo degli eventi fatto da Thetis a Hephaistos è Apollon che uccide Patroklos e dà gloria a Hektor (Σ 456). Cf. anche il vanto di Euphorbos in P 14-16.

178 P 70-82 *Enteuxis*. Apollon rimane poi sul campo di battaglia ad aiutare i Troiani (P 82, 118).

179 È il grido di guerra di Hektor che suscita la reazione di Menelaos (P 89 οὐδ' υἱὸν λάθεν Ἀτρέος ὀξὺ βοήσας). Il grido di guerra è uno dei motivi che contraddistinguono l'azione di un guerriero e in particolare dell'*aristeuon* che muove all'assalto, provocando terrore negli avversari (cf. p. es. Σ 228 s. Achilleus). Al motivo è riconducibile l'epiteto eroico βοὴν ἀγαθός. In proposito v. Miller 2000, 230-32.

180 P 94 εἰ δέ κεν Ἕκτορι μοῦνος ἐὼν καὶ Τρωσὶ μάχωμαι, 95 ἕνα πολλοί (cf. 96, 107).

181 *spol* P 122 τά γε τεύχε' ἔχει, 125 κλυτὰ τεύχε' ἀπηύρα.

182 *vex* P 126 s. Sul passo e sul motivo v. Segal 1971, 18-21.

Hektor però si ritira tra i compagni[183] e consegna ad essi le armi che ha conquistato.

Glaukos rimprovera per la seconda volta Hektor in relazione alla morte di Sarpedon[184]: arriva a chiamarlo φύξηλιν, indegno del suo κλέος ἐσθλόν (P 143), gli rinfaccia di non avere il coraggio di affrontare Aias, perché questi sarebbe più forte di lui[185]. Hektor replica rivendicando il proprio valore, ma attribuendo al *noos* di Zeus il potere di concedere la vittoria o di spingere in fuga chi combatte (*excit fav* P 177 s.). È comunque il suo giorno (P 180 πανημέριος) e gli restano ancora altre imprese da compiere, con cui dimostrare di non essere un κακός.

Dopo una parenesi all'esercito[186], Hektor esce momentaneamente dalla battaglia per indossare le armi di Achilleus, in una scena di vestizione breve, ma comunque magnificata dall'ampliamento (le armi sono un dono degli dei a Peleus), che si conclude con una anticipazione sul destino di Achilleus (*arma* P 186, 192-97). Ma ancor più vicina è la morte di Hektor, proprio nel momento della sua massima gloria, e lo stesso Zeus ne compiange ora la sorte (P 198-212 *Odyrmos*): proprio perché la sua fine è imminente, Zeus concede a Hektor ancora una gloria straordinaria (*fav* P 206 μέγα κράτος ἐγγυαλίξω) e interviene direttamente ad adattargli le armi[187], a infondergli spirito guerriero e forza eccezionale[188].

Hektor rientra nella battaglia ancora come un *aristeuon*: si leva il suo grido d'attacco (P 213 βῆ ῥα μέγα ἰάχων), appare splendente nelle armi di Achilleus (P 213 s. ἐνδάλλετο δέ σφισι πᾶσι ‖ τεύχεσι λαμπόμενος), poi rivolge agli alleati dei Troiani una parenesi, in cui li esorta ad attaccare, e promette a chi riesca a strappare agli Achei il corpo di Patroklos metà dell'armatura di Achilleus: ne avrà anche, di conseguenza, gloria pari alla sua. Dall'altra parte gli Achei si vedono in difficoltà di fronte al nuovo assalto, e in particolare Aias, rivolgendosi a Menelaos, dice di temere per la propria vita, identificando il pericolo in Hektor, che diviene ai suoi occhi una

183 Hektor, come già altre volte si è visto, fa il contrario di ciò che si richiede a un *aristeuon* (P 129 ἅψ ἐς ὅμιλον ἰὼν ἀνεχάζεθ' ἑταίρων). E poi ad Aias è dedicata la similitudine del leone che difende i suoi cuccioli (P 133-36): gli avversari del leone sono un gruppo, e quindi per Aias gli avversari sono i Troiani e non Hektor da solo.

184 P 142-68. La prima volta è avvenuto subito dopo la morte dell'eroe licio (Π 537-48). Hektor dopo il rimprovero aveva condotto un attacco (Π 552 s.), che però si era concluso con la fuga di Hektor e dei Troiani e insieme ad essi dei Lici (Π 657 s., 659-62), perché Zeus aveva suscitato viltà nel campione troiano (Π 656). Gli Achei erano riusciti infine a spogliare Sarpedon.

185 P 166-68 οὐκ ἐτάλασσας ‖ στήμεναι ἄντα κατ' ὄσσε ἰδών ... ‖ οὐδ' ἰθὺς μαχέσασθαι, ἐπεὶ σέο φέρτερός ἐστι (*sup*). Cf. anche P 174 Αἴαντα πελώριον οὐχ ὑπομεῖναι.

186 P 184-87. Cf. la parenesi di Z 111-15, prima che Hektor esca dalla battaglia per recarsi in città.

187 *iuv (arma)* P 210 Ἕκτορι δ' ἥρμοσε τεύχε' ἐπὶ χροΐ.

188 *excit* P 210-12 δῦ δέ μιν Ἄρης ‖ δεινὸς ἐνυάλιος, πλῆσθεν δ' ἄρα οἱ μέλε' ἐντός ‖ ἀλκῆς καὶ σθένεος.

«nube di guerra»[189]. Menelaos chiama a raccolta i capi achei, che serrano le file. Hektor conduce all'attacco i Troiani[190].

Zeus ora interviene a favore degli Achei, perché ha a cuore le sorti del corpo dell'*aristeuon* caduto (P 268-73), ma i Troiani riescono comunque a trascinare il corpo (P 277, 286 s., 289 s.), finché non si scontrano con la furia di Aias (P 278-87)[191]. Poi, nella sequenza delle uccisioni, protagonista rimane Aias, mentre Hektor, che pure tenta di colpirlo, uccide Schedios (P 304-311) e infine è costretto alla ritirata insieme agli altri campioni troiani (P 316). Si prospetta una rotta, ma anche in questo caso al di fuori dei piani di Zeus (P 321 ὑπὲρ Διὸς αἶσαν): Apollon interviene a richiamare Aineias e a ricordargli che il favore di Zeus è ancora per i Troiani[192]. A sua volta Aineias richiama Hektor e gli altri capi e riferisce quanto il dio gli ha detto[193], ma nonostante ciò Hektor non compare negli scontri che seguono intorno al corpo di Patroklos (P 343-423 *Mache*) ed è Aineias che guida l'attacco (P 344).

Si apre ora una nuova sezione dell'*Aristeia* di Hektor, nell'azione volta alla cattura dei cavalli di Achilleus, che già aveva trovato un primo avvio in precedenza. Di nuovo Zeus stabilisce preventivamente i limiti dell'*Aristeia*, prima del nuovo sviluppo – appunto senza esito – del motivo della sottrazione dei cavalli (*subd*), che è legato ancora alla *Monomachia*[194]. Zeus compiange il destino dei cavalli immortali di Achilleus: non permetterà che Hektor se ne impadronisca, è sufficiente che abbia le armi di Achilleus per la sua gloria (P 450 ἦ οὐχ ἅλις ὡς καὶ τεύχε' ἔχει καὶ ἐπεύχεται αὖτως;), e concederà ancora ai Troiani – come già aveva stabilito (Λ 193 s.) – la vittoria fino alle navi e fino al tramonto del sole: P 453-55 ἔτι γάρ σφισι κῦδος ὀρέξω ‖ κτείνειν, εἰς ὅ κε νῆας ἐϋσσέλμους ἀφίκωνται ‖ δύῃ τ' ἠέλιος καὶ ἐπὶ κνέφας ἱερὸν ἔλθῃ. Ma Hektor non conosce fino in fondo la volontà di Zeus e tenta inutilmente, insieme con Aineias (e una coppia di eroi minori), di prendere i cavalli. Automedon, che li difende, prega Zeus, che gli dà forza, e chiama in soccorso i due Aiante e Menelaos contro i due eroi troiani (P 513 Ἕκτωρ Αἰνείας θ', οἳ Τρώων εἰσὶν ἄριστοι). Hektor fallisce il suo colpo contro

189 *fur* P 243 s. ἐπεὶ πολέμοιο νέφος περὶ πάντα καλύπτει ‖ Ἕκτωρ. Sull'immagine, che è da confrontare con quella di una moltitudine in azione (p. es. Π 66 κυάνεον Τρώων νέφος), ma anche con quella della morte (Π 350, δ 180 θανάτου δὲ μέλαν νέφος), v. Edwards 1991, 86 s.

190 P 262 (*in*) Τρῶες δὲ προὔτυψαν ἀολλέες· (*duc*) ἦρχε δ' ἄρ' Ἕκτωρ. Al grido di battaglia dei Troiani è dedicata la similitudine del fragore del fiume che alla foce si scontra con la corrente opposta del mare (P 263-65).

191 Aias è nuovamente presentato come il più forte degli Achei, dopo Achilleus (P 278 s.).

192 *fav* P 331 s. ἡμῖν δὲ Ζεὺς μὲν πολὺ βούλεται ἢ Δαναοῖσι ‖ νίκην.

193 *fav* P 338 s. ἀλλ' ἔτι γάρ τίς φησι θεῶν ἐμοὶ ἄγχι παραστάς ‖ Ζῆν' ὕπατον μήστωρα μάχης ἐπιτάρροθον εἶναι.

194 La sottrazione dei cavalli degli avversari (*subd*) è uno dei motivi conclusivi del tema *Monomachia* o anche delle forme brevi di duello. Cf. p. es. E 25 s., 165, 319-27, 589, N 413 s., Π 506 s.

Automedon, poi, all'arrivo dei due Aiante, desiste definitivamente dal suo proposito e retrocede insieme ai suoi compagni, lasciando sul terreno Aretos.

Athene ora scende sul campo di battaglia a incitare gli Achei e in particolare Menelaos (P 543-81 *Enteuxis*). Zeus stesso l'ha inviata, poiché ha mutato *noos* (P 546 δὴ γὰρ νόος ἐτράπετ' αὐτοῦ). È un nuovo segnale della svolta già stabilita e ormai imminente degli eventi, anche se Menelaos riconosce che l'*Aristeia* di Hektor è ancora in corso col favore di Zeus[195]. Menelaos riceve forza da Athene e uccide subito un avversario, che ha una relazione privilegiata con l'*aristeuon* (P 576 s., 589). Dall'altra parte anche Apollon rimprovera e incita Hektor (P 582-92 *Enteuxis*), che torna ad attaccare splendente nelle sue armi (*in* P 592). Lo stesso Zeus interviene personalmente, scuotendo l'egida e dando ancora per il momento la vittoria ai Troiani (*fav* P 596 νίκην δὲ Τρώεσσι δίδου). Nell'*androktasia* Hektor è secondo dopo Poulydamas e ferisce Leitos, mentre il tiro di Idomeneus contro di lui fallisce. A sua volta Hektor prende di mira Idomeneus – sarebbe stato un altro grande successo per lui: P 613 καί κε Τρωσὶ μέγα κράτος ἐγγυάλιξεν –, ma il suo colpo raggiunge e uccide Koiranos.

È il momento di dar corso ai nuovi sviluppi dell'*oime* con l'invio di Antilochos, che dovrà annunziare ad Achilleus la morte di Patroklos (P 626-701 *Angelia*). Il successo dell'azione troiana comunque continua, sempre grazie al favore di Zeus, come sanno Aias e Menelaos[196], e il *furor* di Hektor, che sta per giungere di nuovo alle navi, appare irresistibile e rimane la maggiore preoccupazione degli Achei (P 638 s., 719). Ancora, Hektor è colui che ha le armi di Achilleus[197] e si annuncia così l'odio del campione degli Achei per Hektor (P 710).

Nella battaglia furibonda, che si scatena quando gli Achei riescono a portare via il corpo di Patroklos (P 702-61), è sempre Hektor il protagonista – pur associato ad Aineias – che mette in fuga gli Achei e ne fa strage[198].

Il canto Σ, nel quale dell'*Aristeia* di Hektor rimane solamente un inserto funzionale, inizia con una sequenza tematica che ha come protagonista Achilleus: l'annunzio di Antilochos (*Angelia* Σ 1-22), il lamento per la morte di Patroklos (*Odyrmos* Σ 22-65), l'arrivo di Thetis (*Enteuxis* Σ 65-148). Ma Hektor rimane per il momento l'*aristeuon*.

Antilochos giunge alle navi per recargli la notizia della morte del compagno, ma Achilleus già presagisce ciò che è avvenuto: secondo i suoi consigli Patroklos doveva

195 P 565 s. (*fur*) ἀλλ' Ἕκτωρ πυρὸς αἰνὸν ἔχει μένος, (*caed*) οὐδ' ἀπολήγει ‖ χαλκῷ δηϊόων· (*fav*) τῷ γὰρ Ζεὺς κῦδος ὀπάζει.

196 *fav* P 627 Ζεύς, ὅτε δὴ Τρώεσσι δίδου ἑτεραλκέα νίκην.

197 P 693. Cf. 472 s. ἀτάρ τοι ἑταῖρος ἀπέκτατο, τεύχεα δ' Ἕκτωρ ‖ αὐτὸς ἔχων ὤμοισιν ἀγάλλεται Αἰακίδαο.

198 Hektor e Aineias P 754 s., 758. Nella similitudine lo sparviero che mette in fuga la nube di storni o di cornacchie è uno solo (P 755-57).

solamente respingere il fuoco dalle navi e doveva invece evitare di combattere contro Hektor (Σ 14 μηδ' Ἕκτορι ἶφι μάχεσθαι). Tre sono gli elementi dell'annunzio di Antilochos: *a*) l'uccisione di Patroklos, *b*) la lotta per il corpo del caduto, motivo centrale dell'ultima grande azione di Hektor, *c*) e infine le armi nelle mani di Hektor, che richiamano direttamente il ruolo dell'*aristeuon* (Σ 21 ἀτὰρ τά γε τεύχε' ἔχει κορυθαίολος Ἕκτωρ). Due di questi motivi, l'uccisione (*nec)* e la spoliazione (*spol*), a cui se ne aggiunge un terzo, la strage degli Achei (*caed*), sono i motivi ripetuti che, in una visione retrospettiva, divengono parte della figura di Hektor e cifra della sua *Aristeia.*

Nelle parole che Achilleus rivolge alla madre Thetis, Hektor è il punto di riferimento polemico: è colui che ha ucciso Patroklos (*nec* Σ 82 s.) ed è colui che indossa le sue armi (*spol* Σ 82-85). La sua uccisione, sulle tracce dell'*oime*, diviene ormai il primo motivo di vita per Achilleus (Σ 91-93). E alla morte di Hektor è associata – nelle parole di Thetis – quella successiva di Achilleus (Σ 96). Ancora nelle parole di Achilleus, Hektor è riconosciuto come il protagonista di una *Aristeia* e grande è la strage di Achei da lui compiuta (*caed* Σ 102 s. οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἕκτορι δίῳ): ma ciò che addolora il campione acheo è la morte di Patroklos e l'unica cosa che egli vuole è vendicarlo, ovvero uccidere colui che l'ha ucciso, Hektor (*nec* Σ 114 s. φίλης κεφαλῆς ὀλετῆρα ... ‖ Ἕκτορα). Hektor di nuovo è colui che veste le armi di Achilleus (*spol*) e impedisce perciò all'eroe acheo di rientrare in battaglia.[199] Ma la menzione delle armi è motivo per annunciare una seconda volta la sua fine imminente[200].

Hektor intanto sta conducendo la sua ultima azione da *aristeuon* (Σ 148-164 *Mache*). Ha messo in fuga gli Achei fino alle navi e al mare (*fug* Σ 149 s. ὑφ' Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο ‖ φεύγοντες)[201]. Ferma gli Achei che stanno portando in salvo il corpo di Patroklos: il suo *furor* è pari a quello del fuoco (*fur* Σ 154 φλογὶ εἴκελος ἀλκήν). Per tre volte tenta di sottrarre il corpo[202]: ora attacca, ora resiste

199 Cf. P 711.

200 Σ 131-33 τὰ μὲν κορυθαίολος Ἕκτωρ ‖ αὐτὸς ἔχων ὤμοισιν ἀγάλλεται· οὐδέ ἔ φημι ‖ δηρὸν ἐπαγλαϊεῖσθαι, ἐπεὶ φόνος ἐγγύθεν αὐτῷ.

201 Sulla formula Ἕκτορος ἀνδροφόνοιο v. Parry 1971, 184-86 (1928, 232-35); Whallon 1979; Sacks 1987, 157-75, 201; Di Benedetto 1994, 137-39. L'epiteto ἀνδροφόνος, collegato ai motivi *fur, caed, nec* propri dell'*Aristeia,* è distintivo per Hektor (A 242, Z 498, I 351, Π 77, 840, P 428, 616, 638, Σ 149, Ω 509, 724, Hes. *fr.* 141. 29; unica eccezione in Z 134) e associa ancora una volta l'eroe ad Ares (Δ 441, Hes. *Scut.* 98, *Aithiopis* fr.1.2, cf. anche l'uso degli epiteti con il medesimo significato ἀνδρειφόντης e βροτολοιγός sempre per il dio della guerra). Per una più ampia discussione in proposito rinvio al mio articolo *Obrimos Ares, obrimos Hektor. Epiteti ed eroi* (in preparazione).

202 *eff* Σ 155 s. Il modulo τρὶς μέν..., τρὶς δέ..., (ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον...), che qui è in forma ridotta per l'azione di Hektor (155-58), è usato, sempre in relazione all'*Aristeia,* per Diomedes (E 436-39), per Patroklos (Π 702-05, 784-85) e per Achilleus (Σ 228 s., Υ 445-47, Φ 176 s.). Cf. anche φ 125-28. Sull'uso del modulo, v. Fenik 1968, 46 s.; Daraki 1981;

sulle sue posizioni, ma mai si ritira, contrariamente a quanto ha fatto spesso in precedenza (Σ 160 ὀπίσω δ' οὐ χάζετο πάμπαν). È come un leone (Σ 161 s.) e anche il valore dei due Aiante nulla può contro di lui. Se riuscisse a prendere il corpo di Patroklos, ne avrebbe una gloria straordinaria (Σ 165 ἄσπετον ἤρατο κῦδος). Ma la sua *Aristeia* è alla fine, è tempo per Achilleus di fare la sua prima comparsa[203]: nel messagio di Iris Hektor è ancora l'*aristeuon*, che dopo la *Monomachia* vorrebbe compiere le azioni previste dai motivi *efferre* e *vexare* (Σ 175-77)[204]. Ma Achilleus con la sua sola presenza terrorizza i Troiani e il corpo di Patroklos sfugge definitivamente alle intenzioni di Hektor.

Il sole tramonta, con un intervento straordinario di Here (Σ 239-41), e finisce la lunga giornata di battaglia: terminata è anche l'*Aristeia* di Hektor e, quando nella nuova assemblea notturna egli crede di poter ancora contare sul favore di Zeus[205] e vuole con baldanza affrontare Achilleus[206], è ormai solo il suo destino che lo conduce rapidamente verso la morte già da tempo preannunciata. Quello che lo attende è per lui l'αἴσιμον ἦμαρ (X 212). L'unico vero *aristeuon* d'ora in poi sarà Achilleus.

4. *Nel giorno di Achilleus*

Il giorno seguente è ormai il giorno di Achilleus, protagonista della nuova grande

Bannert 1988, 40-57.

203 In X 102 Hektor riconoscerà in questa azione l'inizio dell'*Aristeia* di Achilleus.

204 V. Segal 1971, 23 s. Nel dialogo tra la dea e l'eroe acheo vi sono due riferimenti alla spoliazione di Patroklos e alle sue armi, ma senza che sia fatto il nome di Hektor (*spol* Σ 188 ἔχουσι δὲ τεύχε' ἐκεῖνοι, 197 ὅ τοι κλυτὰ τεύχε' ἔχονται). Anche Thetis, nella sua missione presso Hephaistos, ricorda nel riepilogo degli eventi l'uccisione di Patroklos, per opera di Apollon a gloria di Hektor (*nec* Σ 454-56), e le armi perdute (*spol* Σ 460 s.).

205 *fav* Σ 293 s. νῦν δ' ὅτε πέρ μοι ἔδωκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω ‖ κῦδος ἀρέσθ' ἐπὶ νηυσί, θαλάσσῃ τ' ἔλσαι Ἀχαιούς.

206 Σ 306-09. L'assemblea notturna dei Troiani presenta tratti tematici e funzione narrativa analoghi a quelli dell'assemblea che si era tenuta alla fine del giorno precedente (Θ 485-565), con Hektor che manifesta una sicurezza non diversa, anche se le prospettive di sviluppo dell'azione sono totalmente mutate: egli non è più l'*aristeuon* e mancano quei segni che lo identificavano come tale, nonostante le sue parole. Vi è ora per i Troiani la necessità di una ἐσθλὴ βουλή – che viene proposta qui da Poulydamas e che rimane inascoltata (Σ 313, ma cf. anche l'introduzione del discorso, 249-53) –, proprio come era avvenuto per gli Achei nella notte precedente. E sono per l'appunto le parole di Poulydamas che evidenziano, in senso opposto a quelle di Hektor di questa come della prima assemblea (i medesimi motivi *exp* e *caed*, ma non più l'incendio delle navi e la strage degli Achei, bensì la presa di Troia e la strage dei Troiani), quali devono essere le attese per il giorno successivo, marcate anche qui dalle insistite indicazioni cronologiche: Σ 255 ἠὼ δῖαν, 269 αὔριον, 277 πρῳΐ δ' ὑπηοῖοι (cf. la prospettiva rovesciata di Hektor, con le medesime formule, 303 s.). Hektor rammenterà poi questo momento, quando si troverà di fronte ad Achilleus, riconoscendo il suo errore e la sua presunzione (*perp* X 99-110).

Aristeia, e bastano le sue imprese e la sua figura a riempire la scena in maniera esclusiva dalla parte degli Achei. Hektor perde naturalmente rilievo, ma rimane ancora un *aristeuon*, almeno come l'*aristeuon* del giorno prima e dei Troiani, e come tale è il punto di riferimento per il nuovo sviluppo degli eventi. E proprio per questo la *Monomachia* finale e la sua uccisione rappresentano il culmine dell'*Aristeia* di Achilleus e, nella concatenazione delle *Aristeiai*, dell'*oime* dell'*Iliade.*

Nell'assemblea della riconciliazione con Agamemnon, Achilleus ricorda la strage degli Achei, con Hektor unico protagonista fra i Troiani (T 63 Ἕκτορι μὲν καὶ Τρωσί): anche se nelle parole di Achilleus l'attenzione è rivolta alla *menis,* sono gli effetti di essa, ovvero la disfatta degli Achei ad opera di Hektor e dei Troiani, che la rendono memorabile (T 64 s.). Agamemnon a sua volta riporta in primo piano Hektor e il suo attacco alle navi[207]. E ancora l'immagine di Hektor *aristeuon* – ovvero la strage da lui compiuta col favore di Zeus[208] e l'uccisione di Patroklos[209] – suscita il dolore e il *furor* disumano e straordinario del nuovo *aristeuon*, ossia genera la nuova *Aristeia*[210]. Infine, prima che Achilleus dia il via alle sue gesta, la vicenda centrale dell'*Aristeia* di Hektor è rammentata all'eroe acheo dalle parole di Xanthos, il cavallo che parla per intervento di Here, e, seppure la spoliazione di Patroklos sia attribuita genericamente ai Troiani e la sua uccisione ad Apollon, il κῦδος è di Hektor (T 411-414).

Inizia la battaglia tremenda, a cui partecipano anche gli dei, e Achilleus, fin dal primo apparire sulla scena, cerca subito lo scontro con Hektor (Υ 75-78), che è l'avversario per eccellenza dell'*aristeuon*. Il duello è rinviato dall'intervento di Apollon, che spinge prima Aineias contro Achilleus. Ma, dopo questo primo evento, Hektor sembra ritornare alla dimensione del giorno precedente, quando, in parallelo alla parenesi di Achilleus agli Achei, egli rivolge a sua volta una esortazione ai Troiani, in cui si dichiara pronto ad affrontare Achilleus (Υ 371 τοῦ δ' ἐγὼ ἀντίος εἶμι), del quale riconosce comunque il *furor* (Υ 371 s.). Deve intervenire Apollon a dissuaderlo, perché Hektor non può affrontare Achilleus, o meglio non può affrontarlo solo davanti a tutti, come di regola fa un *aristeuon* (Υ 376 προμάχιζε), ed è quindi costretto a rientrare tra le file dei Troiani (Υ 377, 379).

Si apre una lunga e incontrastata *androktasia* del solo Achilleus: l'ultima vittima della sequenza è Polydoros, che tenta di mostrare la sua *arete* con piglio che ricorda le imprese degli eroi più grandi (*fur* Υ 412 θοῦνε διὰ προμάχων). È questi il giovanissimo fratello di Hektor e la sua morte rappresenta il punto di partenza per un

207 *caed* T 134 s. μέγας κορυθαίολος Ἕκτωρ ‖ Ἀργείους ὀλέκεσκεν ἐπὶ πρυμνῇσι νέεσσιν.

208 T 203 s. (*caed*) νῦν δ' οἳ μὲν κέαται δεδαϊγμένοι, οὓς ἐδάμασσεν ‖ Ἕκτωρ Πριαμίδης, (*fav*) ὅτε οἱ Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν.

209 *nec* T 210 s. ἑταίρου τεθνηῶτος ‖ ... δεδαϊγμένος ὀξέϊ χαλκῷ.

210 (*fur*) *caed* T 214 ἀλλὰ φόνος τε καὶ αἷμα καὶ ἀργαλέος στόνος ἀνδρῶν.

nuovo sviluppo, che interrompe l'*androktasia* e che ridà a Hektor un ruolo nell'azione[211]. Nella consueta sequenza di motivi che permettono la concatenazione delle azioni, Hektor vede l'uccisione del fratello, è preso dal dolore e muove contro Achilleus (*in* Υ 422 ἀντίος ἦλθ' Ἀχιλῆι), con due tratti che ricordano ancora un *aristeuon*, il cenno alla lancia che brandisce e la similitudine del fuoco che illustra il suo assalto (*fur* Υ 423 ὀξὺ δόρυ κραδάων φλογὶ εἴκελος). Achilleus lo vede e balza incontro all'avversario, che riconosce come l'uccisore di Patroklos (*nec* Υ 426 ὅς μοι ἑταῖρον ἔπεφνε). Il movimento di avvicinamento dà inizio alla *Monomachia* tra Hektor e Achilleus. È questo solo un primo breve saggio con cui il cantore prepara il suo uditorio[212]. Contro il recente ordine di Apollon, che nel nuovo sviluppo tematico sembra non contare più, Hektor affronta Achilleus e replica alle sue parole di sfida senza paura[213]. Anche se è ben consapevole dei rapporti di forza[214], spera ancora nelle alterne sorti di Ares. Ma questa è l'*Aristeia* di Achilleus, il momento della grande *Monomachia* non è ancora venuto, e l'esito sarebbe scontato: solo l'intervento di Apollon permette a Hektor di scampare alla morte[215]. L'appuntamento è solo rinviato, come annunzia lo stesso Achilleus nella *iactatio* finale.

Fino alla *Monomachia* in cui trova la morte, Hektor scompare dall'azione, lo spazio è tutto per le imprese di Achilleus, e semmai sono altri eroi troiani che, oltre al fiume Skamandros, tentano di fermarne l'avanzata e il *furor*. Ma lo scontro con Hektor rimane costantemente l'obiettivo ultimo di Achilleus[216]. In particolare il giorno dell'*Aristeia* di Hektor è ricordato a segnare il tempo dell'*Aristeia* di Achilleus (Φ 5 ἦματι τῷ προτέρῳ, ὅτε μαίνετο φαίδιμος Ἕκτωρ), e infine il campione acheo, in un momento drammatico, riconosce nel campione troiano l'*aristos* per mano del quale è onorevole morire[217].

Dopo le imprese di Achilleus del canto Φ, si prepara la *Monomachia* tra i due campioni. Hektor, in contrapposizione ai Troiani, che in massa fuggono dentro le mura della città, rimane fuori davanti alle porte fermato dalla *moira*[218]. È il primo segnale

211 La relazione di parentela o di altro genere è un elemento consueto che determina la concatenazione dei duelli. V. Fenik 1968, 162.

212 V. Duban 1981, 113-15. Sulla funzione di questo primo duello minore come «anticipatory echo» v. Fenik 1968, 214; Edwards 1987, 50 s.

213 *prov* Υ 430 οὐ ταρβήσας. Per contro cf. Υ 380 ταρβήσας. L'indicazione οὐ ταρβήσας introduce la replica di Diomedes alle parole di vanto (*iact*) di Pandaros (E 286) e di Paris (Λ 384), dopo che questi l'hanno colpito.

214 Hektor sa bene che Achilleus gli è superiore: Υ 434 οἶδα δ' ὅτι σὺ μὲν ἐσθλός, ἐγὼ δὲ σέθεν πολὺ χείρων, 436 χειρότερός περ ἐών. Cf. anche X 40, 158.

215 In Υ 445-47 si ripropone il modulo τρὶς μέν... τρὶς δέ..., ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον..., ma questa volta è Achilleus l'*aristeuon* che muove all'assalto.

216 Cf. Φ 96, 134 s., 225, 294-97.

217 Φ 279 s. ὥς μ' ὄφελ' Ἕκτωρ κτεῖναι ὃς ἐνθάδε γ' ἔτραφ' ἄριστος· ‖ τώ κ' ἀγαθὸς μὲν ἔπεφν', ἀγαθὸν δέ κεν ἐξενάριξε.

218 X 5 s. Ἕκτορα δ' αὐτοῦ μεῖναι ὀλοιὴ μοῖρα πέδησεν ‖ Ἰλίου προπάροιθε

dell'imminente duello, componente del motivo che prevede la descrizione dell'avvicinarsi dei contendenti, che qui avrà un ampio e articolato sviluppo. Achilleus avanza con gli attributi dell'*aristeuon*, ma anche Hektor non è del tutto privo di essi. Attende a piè fermo (*man* X 36 ἑστήκει), bramoso di combattere (X 36 ἄμοτον μεμαὼς Ἀχιλῆϊ μάχεσθαι)[219], così come lo rappresentava Aias quando ancora Hektor era l'*aristeuon*[220]. Priamos, dalle mura, supplica il figlio di non affrontare Achilleus *da solo* in duello, ovvero come un *aristeuon*, e di ritirarsi in città[221]. Allo stesso modo Hekabe, in una duplicazione della supplica, vorrebbe che Hektor non affrontasse Achilleus come πρόμος, riparando dentro le mura[222]. L'eroe troiano non dà retta né all'uno né all'altra (X 78, 91), ma attende a piè fermo l'avversario (*man* X 92 μίμν'), non si ritira (*ced* X 96 οὐχ ὑπεχώρει). Un'ampia similitudine con un serpente illustra la sua azione e non gli mancano neppure i tratti del *furor* (X 96 ἄσβεστον ἔχων μένος). Anche il lungo monologo che segue, in cui Hektor in due sequenze sembra voler rinunciare al duello attraverso la fuga o attraverso un patto[223], si conclude con la decisione due volte ripetuta di affrontare Achilleus[224]. Alla prova

πυλάων τε Σκαιάων. Per l'espressione cf. anche Δ 517, λ 292, (Τ 94). Il motivo della *moira* annunzia il duello e il suo esito funesto: cf. Ε 613 s. (Aphios viene ucciso da Aias), 628 s. ὤρσεν... μοῖρα κραταιή (duello Sarpedon-Tlepolemos), Ν 602 s. τὸν δ' ἄγε μοῖρα κακὴ θανάτοιο τέλοσδε (duello Menelaos-Peisandros), Φ 82 s. (Lykaon). Cf. anche, con largo anticipo rispetto all'uccisione nel duello, Μ 116 s. (Asios, che viene ucciso da Idomeneus, Ν 383-89). In direzione opposta, prima del duello con Aias, Helenos aveva annunziato a Hektor che non era per lui destino morire in quello scontro: Η 52 οὐ γάρ πώ τοι μοῖρα θανεῖν καὶ πότμον ἐπισπεῖν. Sul motivo v. Morrison 1997, 282 s.

219 Cf. Χ 218 μάχης ἄατόν περ ἐόντα.

220 Ν 80 Ἕκτορι Πριαμίδῃ ἄμοτον μεμαῶτι μάχεσθαι. Cf. anche Hes. *Scut.* 361 μάχης ἄμοτον μενεαίνων.

221 Χ 38 s. μή μοι μίμνε... ἀνέρα τοῦτον ‖ οἷος ἄνευθ' ἄλλων (*man*). Χ 56 ἀλλ' εἰσέρχεο τεῖχος (*ced*).

222 Χ 84 s. ἄμυνε δὲ δήϊον ἄνδρα ‖ τείχεος ἐντὸς ἐών, μὴ δὲ πρόμος ἵστασο τούτῳ. Il termine πρόμος può definire l'*aristeuon* e la sua azione sia in duello che in battaglia (Ο 293 Hektor, λ 493 Neoptolemos) oppure il campione che si offre di combattere in una singolar tenzone con un campione avversario (Γ 44, Η 75, 116, 136).

223 *perp* Χ 99-130. Se nella prima sequenza del monologo è l'idea di ritirarsi (*ced* Χ 99) che viene scartata, nella seconda il tentativo di proporre un patto all'avversario comporterebbe un'azione in contraddizione con la natura di un *aristeuon*, ovvero Hektor dovrebbe spogliarsi delle armi (Χ 111 s., 124 s.), rovesciando il motivo della vestizione che fa di un eroe un *aristeuon* ed esponendosi alla furia di Achilleus come una donna (Χ 125 ὥς τε γυναῖκα). Un'analoga deposizione delle armi precede una supplica in battaglia in Φ 49-51 (Lykaon) e in ξ 276-80 (nella *Mache* in Egitto del falso racconto di Odysseus). Per il rovesciamento del motivo *arma* cf. la scena in cui Apollon determina la fine di Patroklos e della sua *Aristeia*, privandolo delle armi (Π 793-804).

224 Χ 108-10 πολὺ κέρδιον, 129 s. βέλτερον. Fenik 1978, 83 individua nel monologo – e pure nella similitudine che precede – gli elementi che sottolineano la debolezza di Hektor, il quale si appresta a combattere non per «a firm decision to fight, coming from the hearth», e perciò la successiva fuga di Hektor troverebbe qui una anticipazione e una motivazione. Ma Hektor dopo il monologo attende l'avversario a piè fermo, anche se il motivo è espresso da una

dei fatti Hektor però cede: come sappiamo l'*aristeuon* di questo giorno non è lui, ma Achilleus, e, quando questi si avvicina, Hektor si lascia prendere dalla paura e fugge. Il motivo dell'avvicinamento dei due contendenti si trasforma in una fuga e in un inseguimento spettacolari, che divengono quasi un agone e sembrano non avere mai termine (X 136-66, 188-207). Anche gli dei assistono a ciò che sta accadendo e lo stesso Zeus si interessa alla sorte di Hektor, per cedere però a quanto è stabilito dal destino e per siglare poi con le bilance d'oro l'αἴσιμον ἦμαρ del campione troiano. A questo punto Apollon, che tante volte ha favorito Hektor, deve abbandonare il suo protetto ed entra invece in azione Athene, che inganna Hektor nelle sembianze di Deiphobos, ferma la sua fuga e lo spinge ad affrontare Achilleus[225]. La dea anticipa così il suo ruolo nel duello[226], che per la morte di un *aristeuon* prevede accanto all'azione di un eroe l'intervento di un dio[227].

Col verso formulare di transizione, che chiude l'avvicinamento tra i due avversari, si passa alla *Monomachia* (X 248-404). Nelle parole di sfida che precedono lo scontro, Hektor si dichiara pronto ad affrontare l'avversario[228], mentre Achilleus ricorda ancora l'*Aristeia* del campione troiano e la strage degli Achei[229], e al tempo stesso richiama il ruolo di Athene[230]. Il primo colpo di Achilleus va a vuoto e Hektor ha ancora il tempo di menare vanto dell'errore dell'avversario (*iact* X 278-89). Ma intanto Athene rende la lancia ad Achilleus, senza che Hektor se ne accorga (*iuv* X 276 s.). E quando il suo colpo, che pure va a segno, è respinto dallo scudo divino di Achilleus[231] e non trova più vicino a sé Deiphobos a fornirgli una seconda lancia, Hektor riconosce

sola parola (*man* X 131 μένων). È l'azione successiva, l'avanzata da *aristeuon* di Achilleus (*in fur* X 131-35), che produce una nuova reazione in Hektor e una nuova sequenza narrativa in cui questi si volge alla fuga (cf. la reazione di Hektor di fronte all'avanzare fiero di Aias all'inizio della singolar tenzone, H 208-18).

225 Cf. l'azione di Ares, che in E 561-64 spinge Menelaos a combattere, perché venga ucciso da Aineias.

226 Nella *Monomachia* l'azione di Athene è limitata a un breve intervento a favore di Achilleus, ma qui compie ciò che di norma un dio fa con i suoi protetti, ovvero spinge Hektor a combattere, senza però infondergli *menos* e senza mutarne le forze e l'aspetto, due motivi essenziali del tema *Enteuxis* in relazione all'*Aristeia*.

227 X 216-18 Athene annuncia la morte di Hektor ad opera sua e di Achilleus, v. già O 613 s., e inoltre X 176, 270 s., 446. Cf. Σ 454-56, T 413 s. morte di Patroklos ad opera di Apollon (Π 791 s.) e di Hektor; Υ 94 Aineias a proposito di un precedente duello con Achilleus, con l'intervento di Athene; T 416 s., X 359 s. morte di Achilleus ad opera di Apollon e di Paris (come era narrato nella *Aithiopis, Arg.* 16, Apoll. *Ep.* 5. 3; cf. anche Sim. *fr.* 11. 7 s. W, v. Pavese 1995, 9-11). Inoltre N 434, (Π 543).

228 X 252 s. νῦν αὖτέ με θυμὸς ἀνῆκε ‖ στήμεναι ἀντία σεῖο.

229 X 271 s. *(caed)* κήδε' ἐμῶν ἑτάρων οὓς ἔκτανες *(fur)* ἔγχεϊ θύων.

230 X 270 s. οὔ τοι ἔτ' ἔσθ' ὑπάλυξις, ἄφαρ δέ σε Παλλὰς Ἀθήνη ‖ ἔγχει ἐμῷ δαμάᾳ.

231 Non è più necessaria per le armi di Achilleus la menzione della loro origine divina. Cf. in particolare Υ 261-72.

che gli dei della sua *Aristeia,* Zeus e Apollon, l'hanno abbandonato (*iuv* X 301-03) e che Athene l'ha ingannato (X 299). È venuto il tempo di morire, ma proprio per questo Hektor non cessa di pensare da *aristeuon*, ovvero alla morte si deve accompagnare il *kleos* di una grande impresa che giungerà ai posteri: X 304 s. μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, ‖ ἀλλὰ μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι[232].

Hektor sguaina la spada e si lancia contro Achilleus con un paragone che per l'ultima volta illustra il suo assalto, secondo le regole del motivo applicato a un *aristeuon*, e che in filigrana suona come antifrastico: egli è come un'aquila che si getta su un agnello o su una lepre (*in fur* X 306-11). Ma ben altro rilievo ha l'assalto del vero *aristeuon* che ormai lo sta per colpire. Il richiamo alle armi di Patroklos e alla sua uccisione ritorna in connessione diretta con la morte di Hektor, per ripresentarsi subito nelle prime parole di vanto di Achilleus[233].

Un ultimo riconoscimento della grandezza di Hektor si compie dopo la sua morte, quando gli Achei si fanno intorno al suo corpo per infierire su di esso. Grande è la loro ammirazione[234] e ben vivo è il ricordo dell'incendio delle navi[235]. Anche Achilleus riconosce che Hektor nella sua *Aristeia* ha causato più mali agli Achei di tutti gli altri Troiani insieme: X 380 ὃς κακὰ πόλλ' ἔρρεξεν ὅσ' οὐ σύμπαντες οἱ ἄλλοι. Ora che è morto, sembra vana la difesa di Troia[236] e grande è la gloria che Achilleus ha ottenuto[237], per aver ucciso il campione che i Troiani onoravano come un dio.

Venezia — Alberto Camerotto

232 Cf. X 110 ὀλέσθαι ἐϋκλειῶς. Per l'*aristeuon* il *kleos* e la morte in battaglia sono un binomio inscindibile, come dice lo stesso Achilleus nella formulazione paradigmatica di I 410-16 (cf. anche la fraseologia di Tyrt. 12,31-34, che esprime un'idea analoga, anche se in una prospettiva diversa). Alla gloria del duello tra i posteri Hektor pensa anche in H 87-91 (ma in questo caso è l'avversario che dovrebbe morire e dargli gloria), v. Bassett 1923, 117-27.

233 X 322 s. χάλκεα τεύχεα ‖ καλά, τὰ Πατρόκλοιο βίην ἐνάριξε κατακτάς, 331 Πατροκλῆ' ἐξεναρίζων. Cf. anche X 347 οἷα ἔοργας.

234 X 370 s. οἳ καὶ θηήσαντο φυὴν καὶ εἶδος ἀγητόν ‖ Ἕκτορος. Ancora ammirazione per Hektor e la sua azione nell'*Aristeia* (*caed*) è nelle parole di Hermes che si presenta a Priamos come uno dei Mirmidoni (Ω 391-94). Si tratta invece di odio da parte degli Achei per le uccisioni compiute da Hektor, nel lamento di Andromache in Ω 736-39.

235 *exp* X 374 ὅτε νῆας ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέῳ.

236 X 383 ἣ καταλείψουσιν πόλιν ἄκρην τοῦδε πεσόντος. Cf. X 56-76 (la supplica di Priamos, che precede il duello, stabilisce già una diretta consequenzialità tra la morte di Hektor e la fine di Troia), Ω 728 s. (Andromache associa in sequenza la caduta di Troia e la morte di Hektor, difensore della città). Sulla relazione narrativa tra la morte di Hektor e la caduta di Troia v. Schadewaldt 1966, 157; Schein 1997, 354 s.

237 X 393 ἠράμεθα μέγα κῦδος. Cf. X 57 s., 207, 217 s.

Bibliografia

Aloni 1998 — A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica,* Torino 1998.

Baltes 1983 — M. Baltes, *Zur Eigenart und Funktion von Gleichnissen im 16. Buch der Ilias*, A&A 29, 1983, 36-48.

Bannert 1988 — H. Bannert, *Formen des Wiederholens bei Homer,* Wien 1988.

Bassett 1921 — S.E. Bassett, *The Function of the Homeric Simile*, TAPhA 52, 1921, 132-147.

Bassett 1923 — S.E. Bassett, *Hektor's Fault in Honor*, TAPhA 54, 1923, 117-127.

Bassett 1927 — S.E. Bassett, *The Single Combat between Hektor and Aias*, AJPh 48, 1927, 148-56.

Camerotto 2001 — A. Camerotto, *Aristeia. Azioni e tratti tematici dell'eroe in battaglia*, AevAnt n.s. 1, 2001, 263-308.

Camerotto 2003 — A. Camerotto, *Le storie e i canti degli eroi*, QU 74 (103), 2003, 9-31.

Camerotto 2004 — A. Camerotto, *Cinghiali eroici*, in *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*, Atti del Convegno di Venezia 22-23 Maggio 2002, a c. di E. Cingano, A. Ghersetti, L. Milano, Venezia 2004.

Cantilena 1995 — M. Cantilena, Recensione a Di Benedetto 1994, RFIC 123, 1995, 441-60.

Combellack 1981 — F.M. Combellack, *The Wish without Desire*, AJPh 102, 1981, 115-19.

Danek 2002 — G. Danek, *Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality*, in *Omero tremila anni dopo.* Atti del Convegno di Genova, 6-8 luglio 2000, a c. di F. Montanari, Roma 2002, 3-19.

Daraki 1981 — M. Daraki, *Le héros à* μένος *et le héros* δαίμονι ἶσος. *Une polarité homérique*, ASPN 10, 1980, 1-24.

de Jong 1987 — I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the 'Iliad'*, Amsterdam 1987.

Di Benedetto 1994 — V. Di Benedetto, *Nel laboratorio di Omero*, Torino 1994.

Duban 1981 — J.M. Duban, *Les Duels majeurs de l'Iliade et le langage d'Hector*, Les Etudes classiques 49, 1981, 97-124.

Edwards 1966 — M.W. Edwards, *Some Features of Homeric Craftsmanship*, TAPhA 97, 1966, 115-79.

Edwards 1987 — M.W. Edwards, Topos *and Transformation in Homer*, in *Homer: Beyond Oral Poetry*, ed. by J.M. Bremer, I.J.F. de Jong, and J. Kalff, Amsterdam 1987, 47-60.

Edwards 1988 — M.W. Edwards, *Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II*, Oral Tradition 3, 1988, 11-60.

Edwards 1991 — M.W. Edwards, *The Iliad: A Commentary. Volume V: Books 17-20,* Cambridge 1991.

Edwards 1997 — M.W. Edwards, *Homeric Style and Oral Poetics*, in I. Morris and B. Powell (edd.), *A New Companion to Homer,* Leiden 1997, 261-83.

Faust 1970 — M. Faust, *Die künstlerische Verwendung von* κύων *'Hund' in den homerischen Epen*, Glotta 48, 1970, 8-31.

Fenik 1968 — B. Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the Narrative Techniques of Homeric Battle Description,* Wiesbaden 1968.

Fenik 1978 — B. Fenik, *Stylization and Variety: Four Monologues in the 'Iliad'*, in *Homer. Tradition and Invention*, ed. by B.C. Fenik, Leiden 1978, 68-90.

Foley 1991 — J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991.

Franco 2003	C. Franco, *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica,* Bologna 2003.
Friedrich 1956	W.H. Friedrich, *Verwundung und Tod in der Ilias. Homerische Darstellungsweise,* Göttingen 1956.
Frontisi-Ducroux 1986	F. Frontisi-Ducroux, *La cithare d'Achille. Essai sur la poétique de l'Iliade,* Roma 1986.
Giordano 1999	M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica,* Pisa-Roma 1999.
Griffin 1980	J. Griffin, *Homer on Life and Death,* Oxford 1980.
Hainsworth 1993	B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary. Volume III: Books 9-12,* Cambridge 1993.
Heiden 2002	B. Heiden, *Structures of Progression in the Plot of the 'Iliad'*, Arethusa 35, 2002, 237-54.
Janko 1992	R. Janko, *The Iliad: A Commentary. Volume IV: Books 13-16,* Cambridge 1992.
Kirk 1978	G.S. Kirk, *The Formal Duels in Book 3 and 7 of the 'Iliad'*, in *Homer: Tradition and Invention,* ed. by B.C. Fenik, Leiden 1978, 18-40.
Krischer 1971	T. Krischer, *Formale Konventionen der homerischen Epik*, München 1971.
Latacz 1977	J. Latacz, *Kampfparänese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, München 1977.
Latacz 1990	J. Latacz, *Omero. Il primo poeta dell'Occidente,* Roma-Bari 1990 (*Homer. Der erste Dichter des Abendlands,* München-Zürich 1989)
Latacz 2000	J. Latacz, *Zur Struktur der Ilias,* in J. Latacz (ed.), *Homers Ilias: Gesamtkommentar. Prolegomena*, München 2000, 145-57.
Lilja 1976	S. Lilja, *Dogs in Ancient Greek Poetry,* Helsinki-Helsingfors 1976.
Lincoln 1975	B. Lincoln, *Homeric lyssa: 'Wolfisch Rage'*, Indoger. Forsch. 8, 1975, 98-105.
Lord 1960	A.B. Lord, *The Singer of Tales,* Cambridge, Mass. 1960.
Mainoldi 1984	C. Mainoldi, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon,* Paris 1984.
Martin 1997	R. Martin, *Similes and Performance*, in E. Bakker and A. Kahane (edd.), *Written Voices, Spoken Signs: Performance, Tradition, and the Epic Text,* Cambridge Mass. 1997, 138-166.
Miller 2000	D.A. Miller, *The Epic Hero,* Baltimore and London 2000.
Minchin 2001	E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory. Some Applications of Cognitive Theory to the 'Iliad' and the 'Odyssey'*, Oxford 2001.
Minton 1960	W.W. Minton, *Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns*, TAPhA 91, 1960, 292-309.
Morrison 1992	J.V. Morrison, *Alternatives to the Epic Tradition: Homer's Challenges in the* Iliad, TAPhA 122, 1992, 61-71
Morrison 1997	J.V. Morrison, Kerostasia, *the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the 'Iliad'*, Arethusa 30, 1997, 273-96.
Moulton 1977	C. Moulton, *Similes in the Homeric Poems,* Göttingen 1977.
Mueller 1984	J. Mueller, *The Iliad,* London 1984.
Nagy 1976	G. Nagy, *Formula and Meter*, in *Oral Literature and the Formula,* edd. B.A. Stolz and R.S. Shannon, Ann Arbor 1976, 239-72.
Nagy 1979	G. Nagy, *The Best of Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry,* Baltimore and London 1979.
Parry 1928	M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère,* Paris 1928 (=1971, 1-190).
Parry 1971	M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry,* ed. by A. Parry, Oxford 1971.
Patzer 1996	H. Patzer, *Die Formgesetze des homerischen Epos,* Stuttgart 1996.

Pavese 1991	C.O. Pavese, *L'inno rapsodico: analisi tematica degli Inni omerici*, in *L'inno tra rituale e letteratura, Atti di un colloquio*, AION 13, 1991, 155-78.
Pavese 1993	C.O. Pavese, *L'inno rapsodico: indice tematico degli Inni omerici*, AION 15, 1993, 21-36.
Pavese 1995	C.O. Pavese, *Elegia di Simonide per gli Spartiati a Platea*, ZPE 107, 1995, 1-26.
Pavese 1997	C.O. Pavese, *I temi e i motivi della lirica corale ellenica. Introduzione, analisi e indice semantematici. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide*, Pisa-Roma 1997.
Pavese 1998	C.O. Pavese, *Nell'officina di Omero e nel laboratorio di un critico letterario*, QU 59 (88) 1998, 153-68.
Sacks 1987	R. Sacks, *The Traditional Phrase in Homer. Two Studies in Form, Meaning and Interpretation*, New York 1987.
Schadewaldt 1966	W. Schadewaldt, *Iliasstudien*, Berlin 1966[3].
Schein 1997	S.L. Schein, *The 'Iliad': Structure and Interpretation*, in *A new Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden-New York-Köln 1997, 345-59.
Schröter 1950	R. Schröter, *Die Aristie als Grundform homerischer Dichtung und der Freiermord in der Odyssee*, Diss. Marburg 1950.
Scott 1974	W.C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Lugduni Batavorum 1974.
Segal 1971	C. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leiden 1971.
Singor 1995	H.W. Singor, Eni Prôtoisi Machesthai. *Some Remarks on the Iliadic Image of the Battlefield*, in *Homeric Questions*, ed. by J.P. Crielaard, Amsterdam 1995, 183-200.
Taplin 1992	O. Taplin, *Homeric Soundings: The Shaping of the 'Iliad'*, Oxford 1992.
Thornton 1984	A. Thornton, *Homer's Iliad: its Composition and the Motif of Supplication*, Göttingen 1984.
Trapp 1960-61	R.L. Trapp, *Ajax in the 'Iliad'*, CJ 56, 1960-61, 271-75.
van Wees 1997	H. van Wees, *Homeric Warfare*, in *A New Companion to Homer*, ed. by I. Morris and B. Powell, Leiden 1997, 668-93.
Vermeule 1979	E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley and Los Angeles 1979.
Whallon 1979	W. Whallon, *Is Hektor* Androphonos?, in *Arktouros: Hellenic Studies presented to B.M.W. Knox*, ed. by G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam, Berlin 1979, 19-24.

CONGETTURE AD ESCHILO DALLE EDIZIONI CINQUECENTINE

Introducendo nel 1965 la raccolta da lui curata di congetture al testo di Eschilo[1], uno di noi due ha ricordato le motivazioni con le quali N. Wecklein aveva presentato in appendice alla sua edizione eschilea del 1885 il primo grande repertorio delle congetture a questo poeta: «Sanctissimum editoris officium iudico, ea quae alii protulerunt, et novisse et recte aestimare, non contemnere», recuperare cioè nella misura del possibile tutto il lavoro dei predecessori intorno al testo di Eschilo, ivi comprese le proposte che appaiono meno probabili; oggi forse può essere di qualche interesse anche collocare ognuna di esse nella prospettiva storica della tradizione erudita in cui è stata pensata. Pertanto egli affrontava il compito impegnativo e poco gratificante della prosecuzione del repertorio di Wecklein, offrendo alla comunità scientifica uno strumento che gli studiosi hanno considerato assai utile, pur se l'editore ha preferito toglierlo dal catalogo per liberare i suoi magazzini. Quando poi l'altro di noi ha affrontato alcuni passi del poeta, nella prospettiva di un colloquio che voleva studiare diversi approcci a un testo così arduo e controverso, ha osservato del tutto casualmente che una congettura a *Cho.* 275, datata al 1970 da uno studioso irreprensibile[2], doveva essere retrodatata di oltre quattro secoli: la difficoltà di uno spoglio sistematico delle cinquecentine, che non offrono indicazioni per l'origine delle lezioni che stampano, sta all'origine dell'inesatta informazione[3]. Del resto è frequente ritrovare in repertori e apparati annotazioni che retrodatano, sulla base di una osservazione più precisa, precedenti attribuzioni erronee.

Da queste osservazioni è nata l'idea di un nuovo repertorio generale delle congetture ad Eschilo, che aggiorni gli strumenti esistenti, verificando sistematicamente edizioni e raccolte di *Animadversiones* fino alla fine del XVIII secolo, dove maggiori sembrano essere le lacune delle nostre conoscenze, e raccogliendo dati per completare l'informazione attingibile dai repertori di Wecklein e di Dawe con tutte le possibili integrazioni ad essi, sia inglobando quelle presentate sistematicamente, come quella pubblicata negli *Studies* di West, o quella introdotta dalla Sandin nella sua recente edizione parziale delle *Supplici*[4], sia altresì reperendone altre attraverso lo spoglio dei periodici, a partire dai repertori bibliografici che possediamo. Presentiamo qui un primo campione di questa verifica, che comprende i contributi innovativi al testo eschileo pubblicati nel corso del XVI secolo, tra l'editio princeps e quella di Canter: l'importanza di questi contributi,

1 R.D. Dawe, *Repertory on Conjectures on Aeschylus*, Leiden 1965.

2 A.F. Garvie, in *Aeschylus, Choephori* by A.F.G., Oxford 1986, 113; il riferimento è a D. Nardoni, BPEC 18, 1970, 33 s., che sembra ignorare il precedente, cf. V. Citti, Lexis 17, 1999, 111 s.; si tratta di ταυροὑμενος per ταυροὑμενον di **M**, che figura nell'edizione di Tournebus. Il convegno cui si fa qui riferimento, "Il testo di Eschilo e le sue interpretazioni" è stato tenuto a Cagliari nei giorni 21-23 maggio 1998 e gli interventi sono stati pubblicati su Lexis 17, 1999, 3-150.

3 L'importanza di questo spoglio sistematico è risultata evidente dall'articolo di A. Galistu, *Le congetture eschilee di Adrien Turnèbe, parte prima: l'Orestea*, Lexis 17, 1999, 155-94.

4 P. Sandin, *Aeschylus' Supplices*, Göteborg 2003, 248.

quale che essa sia, è immediatamente visibile dalla quantità di forme marcate con un asterisco, che non sono indicate (salvo errore) né in Wecklein[5] né negli apparati delle edizioni correnti. Quando sarà compiuta (speriamo presto) la sistemazione del *New Repertory of Conjectures on Aeschylus*, le informazioni che qui sono fornite saranno riproposte in esso[6].

Dato il carattere specifico delle edizioni del XVI secolo, che di norma presentano un testo senza indicarne le fonti, dobbiamo precisare che questa raccolta, più che presentarsi come un repertorio di congetture accertate con sicurezza come tali, indica le varianti testuali che non sono conosciute altrimenti e che possono o meno essere considerate congetture: abbiamo indicato tutti i materiali testuali che apparivano per la prima volta in ognuna di quelle edizioni[7], indipendentemente dalla loro credibilità ai fini della costituzione del testo, escludendo soltanto evidenti errori di stampa. Così, quando Canter stampa νέουσιν in *Ag.* 335, noi comprendiamo che si tratta probabilmente di un errore fonetico di quelli che ricorrono spesso nei manoscritti, ma è significativo che Canter non lo abbia corretto.

Vittorio Citti, Roger Dawe

5 Per questo primo specimen del nostro lavoro ci riferiamo all'edizione del 1885, mentre il *New Repertory* avrà come referente l'*Appendix propagata* del 1893.

6 La revisione delle edizioni antiche è stata compiuta da Claudia Casali (Francesco da Asola, Robortello e Sofiano), Matteo Taufer (Dorat), Anna Maria Galistu (Tournebus), Chiara Vergnano (Vettori-Stephanus), Claudia Casali e Gisella Rossi (Canter). Federico Boschetti ha rivisto le congetture dei *Persiani* per tutte le edizioni, mentre Matteo Taufer ha verificato tutti i materiali raccolti e ha curato la redazione definitiva di essi, che pertanto prescinde, per questa prima sezione, dai marginalia di Dorat e Portus indicati nell'apparato di West, che saranno compresi nella redazione definitiva del *New Repertory*.

7 E qui abbiamo incontrato la difficoltà di chi ci ha preceduto, non essendo in grado di distinguere la priorità di Tournebus e Robortello quando stampavano la stessa lezione.

Sigle

ASUL. = Αἰσχύλου τραγῳδίαι ἕξ. Προμηθεὺς δεσμώτης, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Πέρσαι, Ἀγαμέμνων, Εὐμενίδες, Ἱκέτιδες. *Aeschyli tragoediae sex* [a F. Asulano editae], Venetiis 1518.

AUR. = Αἰσχύλου τοῦ ποιητοῦ Προμηθεύς. *Aeschyli poetae Prometheus* [ab Io. Aurato editus], Parisiis 1548.

CAN. = Αἰσχύλου τραγῳδίαι Ζ, *Aeschyli tragoediae VII*, in quibus praeter infinita menda sublata, carminum omnium ratio hactenus ignorata, nunc primum proditur; opera G. Canteri Ultraiectini, Antverpiae 1580.

CAN.(n.) = note di commento a CAN. (pp. 343 ss.)

CANT. = *G. Canteri Ultraiectini novarum lectionum libri octo*, Antverpiae 1571[3].

ROB. = Αἰσχύλου τραγῳδίαι ἑπτά, *Aeschyli tragoediae septem*, a F. Robortello Utinensi nunc primum ex manuscriptis libris ab infinitis erratis expurgatae, ac suis metris restitutae, Venetiis 1552.

SOPH. = Michele Sofiano *ap.* ROB.

TURN. = Αἰσχύλου Προμηθεὺς δεσμώτης, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Πέρσαι, Ἀγαμέμνων, Εὐμενίδες, Ἱκέτιδες. Parisiis (ex officina A. Turnebi Typographi Regii) 1552.

VICT.-STEPH. = Αἰσχύλου τραγῳδίαι Ζ..., *Aeschyli tragoediae VII...*, quae cum omnes multo quam antea castigatiores eduntur, tum vero una, quae mutila et decurtata prius erat, integra nunc profertur ... P. Victorii cura et diligentia, s.l. [Genevae] (ex officina H. Stephani) 1557.

Per le rimanenti sigle si rinvia all'*Index criticorum* dell'ed. di West (Stutgardiae et Lipsiae 1998[2], LVII ss.).

La presenza di un asterisco (*) indica che la congettura non è attestata né nei repertorî di Wecklein (Berolini 1885) e Dawe (Leiden 1965), né negli apparati di Page e West.

Prometheus

3 μέλειν <τάς> AUR.* **7** αὐτός AUR.* **29** ὑποπτύσσων TURN.* **35** νέος AUR.* **41** οἴόν (sic) σε AUR.* **42** θάρσους ROB.* **54** ψελλία AUR.* **76** πόδας ROB.* **77** ὡς οὐ τιμή τις τῶνδε τῶν AUR.* **85** ψευδώνυμόν σε AUR.* **109** θηρώμενος AUR.* θηράσας CAN.(n.) **113** πεπασσαλευμένος AUR. πασσαλευτὸς ὤν TURN. **134** damn. CAN.* **148** ταῖσδ' VICT.-STEPH. **150** νεοχμοῖς damn. CAN.* δή om. TURN.* **181** ἐρέθισε TURN. **193** λέγων AUR.* **212** ὡς κατ' AUR.* **263** ἐλαφρός AUR.* **271** καί τοι ROB.* **292** μοῖράν <γε> TURN.* **302** ἤ AUR.* **387** στελεῖ AUR.* **399** δακρυσιστάκτων AUR.* **400** ῥέθος παρειᾶν AUR.* **401** νοτίαις TURN. **438** προσσιλλούμενον TURN.* **465** ὑφ' ἅρματ' ἤγαγον CAN.(n.)* **480** οὐδ' ἐπίπαστον AUR.* **489** οἵτινες <εἰσί> AUR.* **531** Ὠκεανοῖο TURN. **534** μένος CAN.* **549** αἴκικιν ἰσόνειρον. ᾗ AUR.* **556** ἐκείνῳ τε ὅτ' ASUL.* **557** <τε> καί TURN.* **562** τοῖσιν ὀρείοις TURN.* **567** ἀλεύω πᾷ AUR.* **579** ὁρῶν AUR.* **598** φοιταλέοισι AUR.* **602** οἳ AUR.* **626** τοῦ δέ σοι δωρήματος AUR. **658** ἔστε AUR.* **676** εὔποντον ROB.* **676** ἦξα vel ἤισσον AUR.* ῥόον AUR.* **677** Λέρνης σὲ κρήνην CAN.* (cui τε κρήνην perperam tribuerunt Page et West) **716** πρόπλαστοι AUR.* **733** τ' ROB.* **741** μηδέπω 'ν TURN. **746** ἀπείρους AUR.* **748** ἀπὸ στυφέλου AUR.* **763** σήμαινε AUR.* **774** πρός γε κ' AUR.* **778** δυεῖν CAN.* **785** τὸ γὰρ νῦν AUR.* **793** post h. v. lac. stat. AUR.* **812** εὔποτος TURN.* **835** ἔσεσθ', εἰ AUR.* **866** ἐπαμβληθήσεται ROB.* **897** ἐν] ἄν AUR.* **899** ἰοῖ σε γάμῳ δαπτομένην AUR.* **903** προσδέρκοιτο με TURN. **903** προσδέρκεσθαι AUR.* προσδράκῃ με ROB.* **908** τοῖον ROB. **935** ὧδ' οὖν CAN.* (Reisigo perperam trib. Weckl.) **951** προβάλῃς AUR.* **954** ὡς Διός ROB.* **969** φανῆναι AUR.* (ut $Q^{2gl.}$) **983** προσαύδων AUR.* **1014** ἐὰν <καί> TURN.* **1023** διαρταμήσῃ TURN.* **1028** ἀναύδητον AUR.* **1033** τελεῖν ASUL.* **1057** εἰ δ' εὐτυχῆ TURN.* εἰ δὲ τάδ' ἀτυχῆ CAN.(n.)

Septem

12 βλάστιμόν τ' ROB.* **45** Ἄρην [τ'] TURN. **108** χθονὸς ἴδετε πάντες TURN. **123** τε γενύων ROB.* **125** προπέμπονται ROB.* **157** ποῖ τι ROB.* **195** τοιαῦτα δ' ἄν TURN.* **216** πολεμίων ASUL.* **228** ἐκ ASUL. **244** φόβῳ ASUL. **322** ἄιδι TURN. **393** κατασθμαίνει μένων ROB. **415** δίκῃ TURN. **420** φίλων <ἐμῶν> ROB. **472** τάχει ROB.* **473** καὶ πέμπεται δ' οὐ κόμπον TURN.* (πέμπεται β^{vp}) **488** Ἱππωμέδοντος TURN. **513** σταδαίως ROB.* **518** Ὑπερβίῳ γε ROB.* **527** βορέαισι TURN.* **579** λέγει τοῦτ' ἔπος ὁ διὰ στόμα TURN.* **580** θεῖον ἔργον ROB. **661** τύφῳ ASUL. **686** τί <καί> ROB.* **692** θυμός ROB.* **693** πικρόκακον ROB.* **695** τελεῖν TURN.* **811** ἠνῆροντ' TURN.* **832** τ' om. ROB.* **851** πόνοι δομάτων ROB.* **885** ἤδη om. TURN.* **893** ἀντιφόνων θανόντων TURN.* **915** δόμων μαλ' ἀχὴν ἐς αὐτούς ROB.* **918** δαίφρωντ'

ROB.* **923** πολιήταις VICT.-STEPH.* **968** κραδία TURN.* **979** ἐμοί om. ROB.* **983** τὸ τοῦδ' ROB. **1028** κἂν εἰς ROB.* **1029** αἰσχύνομεν ROB.* **1058** μήποτε κλάειν TURN.* **1065** πίθοιτο TURN. (fort. iam codd. [Q^2? Pd?]) **1066** δράτω <δέ> TURN.

Persae

12 ἀσιατιγενής TURN. **21** Ἀμνήστρης ASUL.* **32** ἵππων ἐλατὴρ καί TURN.* **37** τάς τ' ὠγυγίου ROB.* **51** τ' Ἄρυβις TURN.* **65** μέν om. TURN.* **92** λεώς TURN.* **96** ἀναίσσων TURN. **100** ὑπὲρ θνατόν] ὕπερθεν ROB.* **107** τε ἀνστάσεις TURN.* **126-27** ἱππηλάτας <τε> / καί ROB.* **164** εἶλεν ASUL.* **189** ἀλλήλαιν ASUL.* **223** γαίας TURN. **239** χερός <γ'> αὐτοῖς TURN.* **268** ὀτττοτοί TURN.* **282** ὡς παγκάκως πάντα TURN.* **318** μᾶγος TURN. **325** εὐτυχῶν ROB.* **326** Συέννεσις TURN. **329** ἄρ' ὄντων TURN. **421** τ' ἐκπλήθυνον TURN.* **452** κτείνειαν ASUL. **467** πελαγίας χθονός ROB.* **494** Παγγαῖον TURN. **531** μὴ κ' ἔτι ASUL. **580** ἔρρανται <ἐν δάκρυσι> TURN.* **677** διάνοιεν ἁμάρτια TURN.* **678-79** γᾷ <σᾷ> τᾷδε, ἐξέφθινθ' αἱ TURN.* **708** ἦν βίος ταθῇ TURN.* **729** πᾶς λαός CAN.* **738** τοῦτο δ' CAN.* **739** δέ] τόν CAN.* **761** πεσών ASUL.* **795** εὐσταλῆ καὶ λεκτόν TURN.* **891** ἕλος VICT.-STEPH. **901** ἀναίματον TURN.* **930** voce nihili γοῦνυ CAN.* anapaestum restituit **956** ποῦ σοι φίλων ROB.* **959** καὶ Πελάγων ROB.* (perperam «καί delet Rob.» indicat Weckl.) Δομάσας TURN.* **960** καὶ Σουσισκάνης ROB.* **966** θανόντας ἐπ' ἀκταῖς ASUL.* **969** Σεβάλκης TURN.* **983** Σησάμου τοῦ Μυγαβάτα TURN.* **984** Πάρθεον TURN. **985** ὦ semel CAN.* **992** τί ποθοῦμεν VICT.-STEPH.* **995** Διαΐξιν TURN.* **1001** ἑπόμενος TURN.* **1003** οἳ <οἵ> CAN.* **1005** δυσδαίμονες CAN.* **1030** ἐπέῤῥηξά γ' VICT.-STEPH.* **1031** πλεῖον CAN.* **1043** Ὀττοττοί TURN.* **1053** μοι <καί> CAN.* **1062** κατοίκτιζε TURN.* **1065** δίαιν' ὅσσε ROB.* **1075** ὀλλομέναισιν ROB.* **1077** πέμψω [τοί] σε TURN. (τοι σε om. ROB.* τοί om. CAN.*)

Supplices

2 νάιον ἀρθέντα TURN. **3** πρὸ στομίων TURN.* λεπτοβαθῶν VICT.-STEPH. **4** δίαν VICT.-STEPH.* (perperam Seidlero trib. West) λιποῦσαι TURN. **8** αὐτογενῆ τόν TURN. φυξάνορα TURN.* **14** κυμαλέον ROB.* **15** κέλσαι SOPH. κάλεσεν TURN.* **20** τίνα γοῦν TURN. **30** δ' ἐσμόν TURN. **33** ἔνθα δέ ROB. et TURN. **40** ἐπικεκλομένα TURN. **42** τιμάορον ἶνιν TURN.* **43** ταῖς προγόνου ASUL.* **48-49** γενεᾶς ὄντ' TURN.* **62** τ' TURN.* ἀηδόνος TURN. **63** ἃ τόπων, χώρων TURN.* ἄτ' ἀπὸ χώρων VICT.-STEPH. εἰργομένα VICT.-STEPH. **69** καί om. TURN.* φιλοδύρτοισι αἰνοῖσι νόμοισι TURN.* **79** ηβαι] ἢ καί ASUL.* **81** στυγοῦντες TURN. **90** ξυντυχίαι TURN.* **91** ἀσφαλῶς TURN.* **112** θρευομένα γεγώνει TURN.* λέγω CAN.*, Portus² **115** ἐμπρεπῆ

TURN.* ἀμπρεπῆ CAN.* (perperam Stanleio trib. Weckl.) **116** μεθ' ἡμῶν TURN.* **117 = 129** ἱλέομαι TURN.* **119 = 130** εὐακοεῖς TURN.* **123** πολεμίων TURN.* **124** ἐπιδρομῶσ' ὅθι CAN.* **131** λινοσινεῖ] λίνοισιν ἤ TURN.* **134** λινορραφίς TURN.* **136** ἔπεμπε ἂν πνοιαῖς TURN.* **140** πρευμενής TURN. **144** θέλουσαν δ' οὖν θέλουσαν ἀγνάν TURN. **146** ἔχουσά μ' ἐπ' ὠπί TURN.* **147** σθένουσα TURN.* σθένουσι CAN.*, Portus² σθένει CAN.(n.) **148** δ' ἀσφαλίας ἀδμήτας ἀδμήτα TURN.* **156** τὸν ταγόν ROB.* τοὔγγαιον TURN. **162** Ἰοῦς, ἰώ ROB. ἰοῦσα TURN.* **164** κοννῶ δ' TURN. ἅταν TURN.* **165** γαμετᾶς οὐρανονείκου (οὐρανόνικον VICT.-STEPH. fort. ex Σ) TURN. **169** ἀνεύξεται ROB.* ἀνέξεται TURN.* ἐντεύξεται VICT.-STEPH.* **186** τεθυμένος TURN. **189** τόνδ' TURN. **192** ἱκτηρίας VICT.-STEPH. **194** γοέδνα ROB. γόεδνα TURN. τὰ χρεῖ' TURN. **198** μετώπων σωφρόνων TURN.* **199** πρόσωπον TURN.* **202** εἶ ξένη SOPH. et TURN. **204** φρονούσας TURN. **205** φυλάξομεν TURN. **209** ὦ Ζεῦ TURN. **215** εἰδὼς ... συγγνώη (sic) ROB. ἰδὼν ... συγγνῴη TURN. **224** ἴζεσθε κίρκων ROB. et TURN. **227** γαμῶν ROB. et TURN. **228** μὴ 'ν TURN. **230** τἀπλάκημα βάς TURN. τἀπλακήμαθ', ὡς VICT.-STEPH. **240** ἀτρέστως SOPH. et TURN. **244** πολὺ ἐπεικάσαι ASUL.* **248** ἱεροῦ ῥᾳβδον TURN. ἄγων ASUL.* **249** λέγ' εὐθαρσής (εὐθαρσῶς ROB.) TURN. **254** αἶαν ἧς TURN. **255** Στρυμών τε TURN. **259** τῶνδ' ἔτ' ἐπὶ τάδε TURN. **262** χώρας γὰρ ἐλθὼν Ἅπις ἐκ Ναυπακτίας TURN. **264** τηνδὶ καθαίρει TURN.* **265** δή TURN. **266** μήνη καὶ δάκη TURN.* (δάκη TURN.) **269** μεμπτῶς ἔπεισ' ASUL.* ἀμέμπτως Ἅπις ROB. et TURN. **270** πότ' ἀντίμισθον TURN. **271** ἔχεις δ' ἄν ROB.* ἔχουσ' ἄν VICT.-STEPH. **272** γένος τ' ἂν ... λέγοις πρόσω ROB. (πρόσω iam Arsen.) **273** γε μὲν ROB. δὴ ῥῆσιν SOPH. et TURN. **276** προσφήσω ROB.* **277** ἄπιστα ASUL.* **280** γυναιξίν ἐστε TURN. **284** ἀκούω TURN. **284** ἱπποβάμοσιν TURN. **292** τῇδ' ἐν Ἀργείᾳ SOPH. et TURN. **296** παλλακισμάτων ROB. <τῶν> παλλαγμάτων TURN. **299** βου[νί]την CAN., Portus² **301** πρέποντα TURN. **302** δῆθα TURN.* δῆτα VICT.-STEPH. ταῦτ' ἄλοχος ROB. et TURN. ὀχυρά ASUL.* **308** πέλας TURN. **317** <οὖ> Λιβύη ROB.* <τῆσδε> γῆς TURN. **319** οὐδ' TURN.* **322** τοῦ γε Δαναὸς (Δαναοῦ TURN.*) CAN.* εὐφώνῳ TURN. **323** Αἴγυπτος· εἰδώς TURN. **324** ἀνστήσῃς CAN.* **325** <δή> μοι TURN. **329** πτερόν TURN. **331** κέλσειν ROB. et TURN. **332** ἔχθει TURN. **337** ὠνοῖτο TURN. **338** οὕτω TURN. **339** γ' TURN. **341** μὴ 'κδῶς TURN.* **344** κοινωνός SOPH. et TURN. **345** πόλεος TURN. ἑστεμμένην ROB. et TURN. **346** πέφρικα ... ἕδρας ROB. τούς δε (sic) δρᾶν TURN.* **351** λευκόστικτον ROB. **357** κἀπρομυθήτων TURN. προμυθήτων CAN.* **359** ἴδοι TURN. **360** ἱλαρίου ASUL.* **361** γέρων ὤν TURN. **362** οὔπερ CAN.* **367** ἐκπινεῖν TURN. **368** πάρος SOPH. et TURN. **374** ἐν θρόνοισι SOPH. **376** παλίγκοτον TURN.* **380** δράσαι τὲ καὶ τυχεῖν TURN.* **381** ἐπισκόπει ROB. et TURN. **386** <ἐν> δυσπαρθέλκτοις TURN.* **389** τίς δ' ἂν τίς δ' ASUL.* τίς ἂν τίς TURN. τίς ἂν τοῖσδ' CAN.* **392** μήτ' οὖν <μὴ> πότ' οὖν TURN.* ὑποχείριος ROB. et TURN. **395** φυγάς ROB. φυγῇ TURN. **399** μὴ καί

CAN. **400** τι μὴ τοῖον τύχῃ TURN. **401** ἐπήλυδας ROB. et TURN. **405** τῶνδ' ἐξ ἴσου VICT.-STEPH. **409** οἰνωμένον TURN. **415** ξύνοισιν θήσομεν ASUL.* (θήσομέν <τ'> TURN.* θησόμεσθ' VICT.-STEPH.) **417** οὐ δοκεῖ δεῖν TURN. **422** ὁρμωμέναν VICT.-STEPH.* **423** ἐξεδρᾶν TURN.* **428** μή τι τὲ τλῇς τάν TURN. **432** πολυκμήτων ROB.* πολυμίτων TURN. **433** δόμῳ TURN.* **434** ὁπότερ' ἄν TURN. **435** ἀντιτίνειν TURN.* **438** ἔξω κέλεται ASUL.* **449** ὁμαιμόνων ASUL.* **452** ἦ TURN. **455** πολλᾶν ROB.* πολλῶν <δ'> TURN.* **458** τύχᾳ ROB.* τύχῃ TURN. **459** καλή TURN. **460** γηρυθεῖσ' ROB. et TURN. **465** ἀπαλλάξασθαι ASUL.* **468** μήν om. TURN.* **471** ἐσβέβηκε TURN. **474** ὁμαίμοις TURN. **485** κατ' ἀρχῆς TURN.* **486** εἰκὸς εἰσιδών TURN. τόδε CAN.* **491** πρόξενον CAN. **495** ἀσφάλεια (ἀσφαλεία ROB.*) δ' ᾗ TURN. **501** ἀστικούς TURN. **508** ἐπιστρέφου ROB. **510** ἁρπαγαῖς TURN. **518** πείσω TURN. **521** παραιτῶ ROB.* **526** τελειότατε ASUL.* **530** μελανοζυγάταν TURN.* **547** ἰάπτει ἀσίδος ROB.* (δ' Ἀσίδος TURN.) **550** Λύδιά τε TURN. **553** πὰρ (τοὺς TURN.) ποταμούς ROB. **554** Ἀφροδίτας TURN. **559** ἔνθ' (τ' ROB.*) ἐπέρχεται TURN. **575** lac. coni. CAN.* **584** τοδί TURN. **589** κηρύσαις ROB.* **594** οὔριος om. TURN.* **595** θοάζον TURN.* **597** σέβῃ TURN.* **603** ἓν εἰπέ TURN. **604** χεὶρ ὅπως (ὅποι VICT.-STEPH.) πληθύεται TURN. **606** ἂν ἡυλήσαιμι (sic) ROB.* **610** κἀρρυσιάστους TURN. **617** προφωνῶν CAN.* **622** ἔκραναν εὐκλήτορος ROB.* **625** λέξωμεν TURN. **633** πυρίφατον TURN. **635** βοάν TURN.* **650** ἐπόροφον ... ἐφιζάνει TURN.* **660** κενώσαι TURN. **662** τᾶς (cf. M) om. CAN.* **662-63** πέδον. ἥβας ἄνθος ROB.* **670** πόλις ROB. **670** τ' ὡς TURN.* (θ' ὡς Turnebo perperam trib. Weckl.) θ' ὡς VICT.-STEPH.* πόλις TURN.* et ROB. (cui uni trib. West) **671** μέγα<ν> ASUL. **672** δι' ὑπέρτατον CAN.* **673** ὅς TURN. **674** ἐμφόρους ROB.* εὐόργως TURN.* **674-75** δ' ἐφ' ὀργῶς. / ἄλλους ASUL.* **677** λόχους SOPH. **678** μήτε τις TURN.* **681** Ἄρην ROB.* κιθάρης TURN.* **683** δήμων ROB.* et TURN.* **684** δ' ἐσμός TURN. **685** κράτους TURN. **691** βοτά TURN. τώς TURN.* **693** τὸ πᾶν τ' ... λάβοιεν TURN. **694** εὔφημον δ' ἐπιβοᾷεν TURN. **698** εὐτιμίας τιμάς TURN.* **699** τὸ δήμιον. τὴν πτόλιν TURN. κρατύνοι CAN.* **711** ἡμεῖς δὲ μὴ τρέσαιτ' ROB.* ὑμεῖς δὲ μὴ τρέσητ' TURN. **713** ἀπὸ σκοπᾶς TURN.* **717** εὐθυντῆρος TURN. **718** γ' ὡς TURN. **726** ἀρωγάς ROB.* θ' ἥξω TURN. **727** πρεσβὺς μόλει TURN. **729** τρέσητε νῦν TURN. **732** θάρσει TURN. **738** παροίχεται TURN.* (et fort. Σ) **741** μαργόν TURN.* **744** ἐπιτυχεῖ TURN.* **745** μελαγχίμῳ TURN. **758** καὶ κυνοθρασεῖς ὄντες ROB.* qui θεῶν οὐδὲν ἐπαίοντες om. **763** ἔχοντας TURN. **764** στολή TURN. **765** πεισμάτων (iam Arsen.) σωτηρία (iam TURN.) VICT.-STEPH. **766** οὐδ' ἐν ROB. et TURN. **768** ἄλλως VICT.-STEPH. **770** τίκτειν TURN. **774** πράξασ' CAN.* **778** ἔχει που TURN.* **780** γειτονῶν TURN. **782** ἄραντος ROB.* ἀμπετήσασ' ὡς ROB.* ἀμπτᾶσα δ' ὡσεί TURN. ἀμπτάσαδ' ὡσεί VICT.-STEPH.* **786** πατρὸς κώπαι ROB.* μᾶλλον TURN.* **793** νέφη δι' ὑδρηλά TURN.* **795-96** κρέμασ γυπίασ M] ἦρε μ' αἰγυπτιάς SOPH. ἐρημὰς γυπίας TURN.* **801** δεῖπνα ROB.* **806** αὐταῖς VICT.-STEPH.* **807** εὖρω

TURN.* **809** καί om. TURN. **812** βίαν εἰ φιλεῖς ὁρᾶν TURN.* **823** τί δ' ἄνευ ROB. et TURN. **826** ὅδε μάρπτις TURN. **827** κάμνουσ' TURN.* **830** πρόξενα TURN. **834** δύσφορον TURN.* **835** γαῖ om. TURN.* **836** ἐπὶ βᾶριν TURN. **839** τιλμοί semel ROB. **841** σοῦσθ' ὀλλύμεναι ἐπ' ἀμίδα ROB* **842** ὀλόμεναι ὀλόμεν' TURN. **843** πολύῤῥωγον TURN.* **845** θεσπεσίῳ TURN. **847** αἷμον' ἵζω σ' ἐπ' ἀμίδα TURN. **850** φρενὸς ἄταν TURN. **852** κίε δ' ἐς TURN.* **855** ἀλφεσίβιον TURN.* **859** ἅγιος TURN. **864** βάττ' ἐπ' ἀμίδα τροκακά ROB.* βάτεαι βαθμὶ προκακοπαθῶν TURN. **865** ὀλομέναις TURN.* **869** διαλλέρυτον ἄλσος TURN.* **875** οἰζύος ὄνομ' ἔχων om. ROB. **877** οἳ οἳ οἳ οἳ οἳ. λύμασις ἡ πρὸ γᾶς ἠλάσκει (ὑλάσκοι VICT.-STEPH.*) TURN. **878** περιχριμπτά TURN. **880** ἀποτρέψειεν, ἄιστον TURN. **883** μὴ δέ τις TURN. μηδέ τις VICT.-STEPH.* **885** βρετίεσσα ῥοσάται VICT.-STEPH.* **892** ὦ μᾶ TURN. **895** δήπου TURN.* **897** ἐνδακοῦσα VICT.-STEPH. **902** βᾶ om. TURN.* **907** θαρσεῖτ', οὐκ ἐρεῖτ' (οὐκ ἐρεῖ TURN.*) ἀναρχίαν **908** ἄελπτ' ROB. πάσχομεν ἀνάξια TURN.* **910** ἔπου TURN.* ἀκούεις ROB. et TURN. **913** ἀλλ' ἤ TURN. **914** κάρβανος ὤν TURN. **915** ὤρθωσας ROB. et TURN. **918** τἀπολωλόθ' TURN.* **919** προξένοις VICT.-STEPH. **920** προξένῳ VICT.-STEPH. **921** οὐδέ TURN.* **925** κλαίοις ... οὐ ROB. οὐδ' ἂν εἰς μακράν TURN.* οὐ μάλ' ἐς μακρών VICT.-STEPH.* **930** εἰδῆς TURN. **938** ἂν χρόνῳ μάθοις TURN. **939** ἴσθι γ' (γε VICT.-STEPH.*) ROB.* ἴσως ὁ TURN.* **941** πείθῃ λόγοις ROB.* πίθοι λόγος TURN. **944** ἐφήλωται τορῶς TURN. **950** μέν om. TURN.* αἱρήσῃ νέον TURN.* **959** εὔθυμόν ἐστιν, εὐτυχεῖς ναίειν δόμους TURN. **963** λωτίσασθε CAN.* **965** θυριωτέρους TURN.* **974** εὔτυχος TURN. **987** δορὶ ἀνημέρῳ TURN.* **988** αἰεὶ ζῶν TURN. **990** σέβεσθε TURN.* **991** γεγραμμένοις VICT.-STEPH. **998** τέρην. ὁπώρα TURN.* **999** τί μιν TURN.* **1000** πεδοστιβῆ ROB. πεδοτριβῆ TURN.* **1002** κᾆλωρα κωλύουσαν ὡς μένειν TURN.* **1009** οἴκησις ROB. et TURN. **1012** φυλάξαις TURN.* **1020** οἳ χῶμ' TURN.* **1025** προχοάς ROB. et TURN. **1028** χώμασι TURN.* **1032** ἔλθοι ASUL. **1033** στυγερόν TURN. **1039** πάθος CAN.* **1042** ψῦδρα ROB.* ψίθυρα TURN.* **1043** φυγάδας TURN.* ἐπιπνοίας TURN. **1048** παραβατά TURN.* **1052** ἀπαλλάξαι TURN.* **1055** θέλοις ἂν ἀθέλητον TURN.* **1063** γάμον ROB. et TURN. **1068** νέμων TURN.* **1072** εὐχωλῆς TURN.*

Agamemnon

10-11 κρατείν ... ἐλπίζω ASUL. **44** Ἀτρειδῶν ASUL. **50** ἄλγεσσι CAN.* **69** ὑποκλείων TURN. **87** θυοσκεῖς TURN. **97** καὶ <σοὶ> δυνατόν TURN. **101** φανεῖσ' ROB.* **103** φρένα λύπης TURN. **105** καταπνείει ASUL. **133** στρατευθέν TURN. **140** τόσσον TURN. **144** φάναι VICT.-STEPH.* **154** παλίνορσος TURN.* **158** ὁμόφρων ὤν TURN.* **170** πρὶν ἄν TURN.* **175** φρονῶν ROB.* (sicut F^{ac}) **177** μαθών VICT.-STEPH.* **179** πρὸς καρδίας TURN.* **182** βίαιος TURN. **187** τείχεσι TURN.* **206** πιθέσθαι TURN. **220** θ'

ὅθεν τὸ πάντολμον TURN. **225** γυναικοποίνῳ πολέμῳ TURN.* **226** ἀρωγόν TURN. **232** ὕπερθεν CAN.* **244** ἔμελλεν TURN.* **251-52** ἂν ἡ λύσις TURN. **255** τούτοις CAN.* **265** πάρος CAN.* **276** εὔπτερος TURN. **286** ὑπερθ' ἑλλής ROB.* **289** σκοπαῖς TURN. **290** ἀφράσμων ὡς TURN.* **293** μολών TURN.* **297** πεδίον Ὥρωποῦ TURN. **307** κάτοπτον CAN. **315** τοιοῦτο VICT.-STEPH. **317** chori notam add. CAN. **322** ἐγχέας CAN.* **335** νέουσιν CAN.* **342** ποθεῖν VICT.-STEPH. **408** πολὺ δ' ἔστενον CAN.* **487** γυναικοκήρυκτον VICT.-STEPH. **550** τὸν σόν VICT.-STEPH.* **582** τάδ' CAN.* **660** ἐρειπίων VICT.-STEPH. **950** οὕτως VICT.-STEPH.* **998** ἐμᾶς <τι> VICT.-STEPH.* **1012** πημονᾶς VICT.-STEPH. **1024** ἐπ' εὐλαβείᾳ γε VICT.-STEPH. **1068** ἀτιμωθήσομαι TURN.* **1070** ἴσθ' VICT.-STEPH. **1071** εἴκουσ' ROB. **1083** κλάειν TURN. αὐτῆς TURN. **1092** σφάγειον TURN. **1093** εὗριν CAN.* **1094** ματεύειν TURN. ἂν ἀνευρήσει TURN. **1095** πείθομαι TURN.* **1096** σφαγάς <τε> ROB.* **1104** ἀποστατεῖς CAN.* **1118** θύματι TURN.* **1119** δώμασι καλεῖ TURN.* **1120** ἐπορθιάζων TURN.* **1129** <δὲ> λέβητος ... σοί VICT.-STEPH.* **1133** βροτοῖσι VICT.-STEPH.* **1134** πολυετεῖς VICT.-STEPH.* **1143** ταλαίνας ASUL.* **1147** περιβάλοντο CAN.* **1154** θεσπίας VICT.-STEPH.* **1158** τάλαινα (i.e. plene scriptum) VICT.-STEPH.* **1165** δυσταλγεῖς Aurato trib. CAN.* **1184** ῥινηλατούσης VICT.-STEPH.* **1194** θηρῶ CAN.* **1216** ἐφημίοις VICT.-STEPH.* **1227** ἔπαρχος CAN. **1248** οὗτοι VICT.-STEPH.* **1258** δίπους VICT.-STEPH. **1346** οἰμώγματι CAN.* **1351** ξύν VICT.-STEPH. **1356** οἱ δὲ μελλούσης CAN.* **1381** ἀμύνεσθαι VICT.-STEPH. **1417** αὐτοῦ VICT.-STEPH. **1428-29** εὐπρέπειαν τίετον VICT.-STEPH.* **1434** ἐμπατεῖν VICT.-STEPH. **1511** προβαίνων Aur.[3], CAN.* **1654** δράσωμεν VICT.-STEPH. **1660** χολῇ VICT.-STEPH. («χολῇ ex F falso referebatur et vulgabatur» Weckl.)

Choephoroe

13 πτῶμα TURN. **17** <ὁρᾶν> ἀδελφήν TURN. **23** χοᾶς CAN.* **24** παρηῖς φοίνισσά γ' ὠγμοῖς (μυγμοῖς CAN.*) TURN.* **26** δ' ὠγμοῖσι TURN.* **29** πρόστερνοι TURN. **36** γυναικείοισιν VICT.-STEPH. **38** ἔλακον TURN. **45** *γαῖα, γαῖα CAN.* **56** φρένας *ROB.** φρενῶν *TURN.** φρενός *VICT.-STEPH.* **60** βροτοῖς ASUL. καί om. TURN.* **64** χρονίζοντ' εὐχῇ TURN.* **66** αἱμά τ' TURN.* **73** χειρομισῆ TURN. **79** ἀρχαῖς SOPH.* ἀρχαί TURN.* **83** παχνουμένη TURN. **87** τύμβῳ χέουσα TURN. **88** κατεύξωμαι TURN. **100** ἔστε ASUL. **111** χ' ὅστις VICT.-STEPH.* **112** γ' ἄρ' CAN.* **115** καὶ θυραῖος VICT.-STEPH.* **124** post χθόνιε lac. stat. CAN. **126** πατρῴων ὀμμάτων TURN. **129** βοτοῖς ASUL.* **130** πάτερ' ASUL. πατέρ' TURN. **136** φεύγων ROB.* et TURN.* **137** μέγα TURN. **157** κλῦε δέ μοι κλῦε σέβας ὦ TURN. **162** ἔνεργα ... 'πιπάλλων TURN. **164** εὐπότους ROB.* γαπότους TURN. **165** post h. v. lac. stat. ROB. **167** ἄν· ὀρχεῖται TURN. **172** κείραιτό νιν TURN. **176** αὐταῖσιν ἡμῶν TURN. **180** ἔπεμψε χαίτην VICT.-STEPH. πατρί TURN. **182** ψαύσει

TURN. **186** ἄφραστοι TURN. **196** μὴ κινυσσόμην TURN. **197** ἀποπτύξαι ROB.* **202** δίκην ASUL. **206** ποδῶν ὁμοῖοι TURN. **215** ὣνπερ (ὄνπερ ROB.*) ἐξηύχου ROB. et TURN. **221** τἄρα ROB. γ' ἄρα TURN. **223** ἐμοῖσιν (ἐμοῖς ἄρ' TURN.), εἴπερ CAN.* **224** τῷδ' ἐγώ TURN. **228-29** ante 227 trai. ROB. **230** σκέψαι τομῇ TURN. **232** ἠδέ TURN. θηρίου ROB.* θηρίων TURN. **233** μὲν οὖν TURN.* μὴ 'κπλαγῇς TURN. **240** πατέρος τε TURN. **244** μόνον TURN. **246** πραγμάτων ROB. et TURN. **247** ἰδὼν δὲ γένναν εὖνιν TURN. **252** λέγω ASUL. **259** ἕλοις ASUL.* **269** οὗτοι TURN. **271** κἀξορθιάζων TURN. **275** ἀχρημάτοισι SOPH. ταυρούμενος TURN.* **279** τάσδε νῷν TURN. **289** διώκεται ROB. et TURN.* **291** κρατῆρος ROB. et TURN. μέρους ROB.* **292** λιβός TURN. **298** τοὔργον ἐξεργαστέον TURN. **319** ἰσόμοιρον TURN. **337** τί δ' αὖτε κακῶς TURN.* **341** θείη TURN. **344** <γε> κομίζοι TURN. **352** διαποντίου γᾶς TURN. **374** φωνεῖς TURN. **375** τῆσδε μαραίνης CAN.* **380-81** Electrae trib. ROB. (ex Σ) ὣς ἵκετο ἅτε περ TURN.* **392** δριμείας τε καρδίας TURN. **400** ἀλλὰ νόμος TURN. **404** ἐπάγουσ' TURN.* **405** τυραννίδος ASUL. **406** φθιμένων TURN.* **407** ἴδετ' TURN.* **410** πέπαλται TURN. **414** κλυούσῃ TURN.* **416** θρασὲ (θράσ' CAN.*) ἀπέστασεν ἄχος TURN. **418** εἰπόντες ROB.* et TURN.* (cf. Σ) ὦ πάτερ TURN.* **423** ἔκοψε TURN.* κισσίας TURN. **424** νόμοισι πολεμιστρίας TURN.* **425** δ' ἦν ROB.* et TURN.* **426** ὀρύγματα TURN.* **439** ἐμασχαλίσθη ROB.* δέ τ' ὣς (θ' ὡς VICT.-STEPH.*) τότ' ἔδυ TURN.* **441** θεῖναι ROB.* **450** φρεσί TURN.* **451** σὺ τέτραινε TURN.* **461** δίκα δίκᾳ ROB. et TURN. **469** ἀφόρητα TURN.* **474** αἰῶν' ἀναιρεῖν (ἀνναιρεῖν CAN.*), αἱματηρᾶν TURN. **476** χθόνιοι] θεοί ROB.* **480** αἰτουμένῳ TURN. **481** τοιάνδε TURN. **482** <μόρον> TURN. **485** ἐμπύροισι CANT.* **489** πατέρ' ROB. **498** λαβάς CANT. **510** choro trib. CANT. ἀμεμφῆ τόνδε CANT. **523** παρῆν Portus[2], CANT. **526** πέπυσαι TURN.* **528** πῇ VICT.-STEPH.* **530** νεογενές TURN.* **532** οὐκ ἄρ' ἦν TURN.* **542** συγκόλλως VICT.-STEPH. **544** ὅφις τε πᾶσιν σπαργάνοις ὁπλίζετο TURN. **547** ἀμφιταρβὴς τῷδ' TURN. **550** κτενῶ νιν TURN. **556** κτείναντες ROB. et TURN. **561** ἐφ' ἑρκείους TURN. **563** ἥσομεν TURN. **566** δέξαιτ' TURN. **567** ὡς ἐπεικάζειν TURN.* **568** παραστείχοντα VICT.-STEPH. **571** βηλόν TURN.* **574** βαλεῖ CAN.* **579** σὺ δ' οὖν σύ CAN.* **585** μέν γ' ἀήρ TURN.* **589** μεταίχμιοι TURN. **599** θ' ὁμαυλίας VICT.-STEPH.* **608** καταίθουσα CANT.* **611** διαί CANT. **612** μοιρόκρατον ἐς TURN. **613** ἄλλαν Portus[1], CANT. δεῖ τίν' TURN. **614-15** ὕπαι ... ἀπώλεσε TURN.* **621** ἀγανόφρονι TURN.* **629** τοιῶνδ' TURN. **632** δήπουθεν TURN.* **633** εἴκασε TURN.* **642** διά TURN.* **649** δώμασι TURN. **651** τίνει TURN. **656** φιλόξενος ... βία TURN. **664** ἄνδρα δ' TURN. **675** στείχων ... οἰκίαις ἄγος ROB* στείχοντα ... οἰκείᾳ σάγῃ TURN. **682** εἰπέ ROB. (cui uni trib. West) et TURN.* **691** ἐνθάδ' ὡς TURN. **693** ὦ πόλλ' ἐπ' ὠπαῖς TURN.* **698** βακχείας TURN. **699** ἐγγράφου CANT. **718** βουλευόμεσθα TURN. **727** Ἑρμῆν TURN. **732** Γείλισσα CAN.* **738** σκυθρωπῶν CAN.* **740** κείνης δόμος TURN.* ἔχει ROB. et TURN. (cf. Σ) **742**

ἐκεῖνος ROB. **751** νυκτίπλαγκτον TURN. κελευσμάτων VICT.-STEPH.* **752** πονηρ' (sic) ROB.* **753** φρονῶν TURN.* **764** στείχω ASUL. **767** τί πῶς; CANT. **768** εἰ TURN. **771** ἀδήμαντος (sc. ἀδείμαντος voluit) ROB.* **773** ὀρθώσῃ TURN.* **780** μέλει ASUL. **781** τοῖς CAN.* **783** παραιτουμένῃ μοι TURN. **785** τυχεῖν δέ μοι TURN. **786** τὰ σώφροσιν εὖ TURN.* **788** φυλάσσεις ASUL.* **793** ἀμείψῃ TURN. **795** ἅρματι TURN.* **797** μέτρου TURN.* **799** πημάτων TURN. **801** πλουτογαθῆ TURN. **810** λαμπρῶς <τ'> ἰδεῖν TURN. **822** κρεκτῶν TURN. **824** ἐμόν semel ROB.* τόδε CAN.* **829** αὐδῶν ASUL.* **830** ἐπίμομφον ROB. **831** φρεσίν ASUL. **835** ὀργὰς λυπράς TURN.* **837** μόρου TURN. **840** ἐφήμερον TURN.* **841** ἂν φέρειν TURN. **842** φόνον TURN.* **850** αὐτὸς αὐτῶν TURN. **852** ἦν θνήσκοντος TURN. **859** μιανθῆναι ROB.* **867** θεῖος TURN. **868** νίκην TURN.* **871** κέκαρται TURN.* **875** μάλ' οἴμοι CANT. **878** γυναικείας VICT.-STEPH.* **884** ἀρχή TURN.* πεπληγμένης TURN. **886** λόγῳ CAN.* **890** εἰ νικῶμεν TURN. **892** ἔχοι ASUL.* **896** τόνδε δ' αἴδεσαι SOPH. et TURN. **897** πρὸς ὃ καὶ πολλά TURN.* **900** δῆτα λοιπά TURN. **905** κρείσσον' ἡγήσω TURN. **916** ἄτιμος TURN.* ὁ τιμός VICT.-STEPH.* **917** σοι CANT. **924** φυλάξω ASUL.* **936** καρίδικος TURN.* βαρύδικος VICT.-STEPH. **939** δὲ τὸ πᾶν TURN.* **941** δὲ φραδαῖσιν TURN.* **948** δὲ μάλα χερός ASUL.* **949** κούρα TURN.* **955** δολίαν VICT.-STEPH. **964** χαμαιπετεῖσε ἐκεῖσθ' ἀεί ASUL. χαμαιπετῆ σε κεῖσθ' TURN.* **982** χερσί TURN. **984** ἀνδρῶν ... ἴδοι ASUL.* **986** ματρός TURN.* **989** λέγω TURN.* (sicut Σ) **990** ἐκ νόμου CAN. νόμος Aur.[3], CANT. **992** ἐξ οὗ ROB. ἤνεγκ' TURN. ἤνεγχ' VICT.-STEPH. **994** ἢ ἔχιδν' TURN.* **995** θιγοῦσ' ἂν ἄλλον ROB. et TURN. **996** κἀδίκου TURN. **961** παρὰ τὸ φῶς TURN. **1001** τοιοῦτον ἄν TURN. **1003** νομίζων TURN. **1006** πρόσθεν TURN. **1017** νίκας TURN.* **1018-20** choro trib. Aur.[3], CANT. **1020** μόχθον ... ὅ δ' ᾖξεν ROB. (ὁ δ' ἤξει TURN. ὁ δ' ᾖξεν CAN.*) **1021** ἄλλος γ' ἄν TURN.* **1026** δ' ἔτ' TURN. **1032** παρέντι TURN. **1038** φεύγειν τόδ' TURN.* ἐφ' ἑστίαν TURN. **1041** μοι, λεώς TURN.* **1049** φαιωχίτωνες TURN. **1053** οὐκ, εἶα, δόξαι TURN.* **1056** ἐς TURN.* **1057** πληθύουσι TURN. **1064** καιρίοις ἐν συμφοραῖς TURN.

Eumenides

6 καθέζεται ROB.* **11** ἐς CAN.* Παρνησοῦ ROB. Παρνησσοῦ TURN. **18** θρόνοις TURN. **27** Πλείστου τε TURN. **30** μακρῶν ASUL.* **40** θεομισεῖ TURN.* **58** οὐδέ τις CAN.* **76** βιβῶντ' vel βεβῶτ' STEPH. ἀνατεὶ τήν TURN. **77** πόντον TURN. **80** ἔζου TURN.* **86** ἐπίστα CAN.* **103** καρδίας CAN. ἔθεν CAN.(n.) **105** μοῖρ' ἀπρόσκοπος TURN. **107** νεφάλια ROB. et TURN. **108** νυκτίσεμνα TURN. **112** ἀρκυστάτων TURN. **113** ἐγκατιλλώψας TURN. **137** ἐπουρήσασα TURN.* **138** κατισχναίνουσα ROB. et TURN. **142** ἰδώμεθ' TURN. **143** πόπαξ ASUL. **161** τό om. ROB.* **168** αἱρούμενος TURN.* ὀρόμενον CAN.* **170** μυχόν ROB. et TURN. ἔχρανάστ' CAN.* **188** κακοῦ τε TURN.* **217**

μορσίμη TURN. **218** ὅρκου τε TURN. **219** ἦ CAN.* εἰ CAN.(n.)* **221** σ' ἐνδίκως ROB. et TURN. **224** δὲ Παλλάς SOPH. **224** ἐποπτεύσεις TURN.* **231** καὶ κυνηγέτις TURN. **246** νεβρόν VICT.-STEPH. **252** καταπτακώς TURN. **257** γ' οὐκ CAN.* **267** ζῶντά σ' ἰσχνάνασ' TURN. **268** τίνεις TURN.* **285** ὅστις ASUL.* ὅς τις TURN. **311** ἁμά Aur.[3], CANT. **312** εὐθύδικαί θ' ἡδόμεσθ' TURN. **321** ἄμ' CAN.* **322** ποινᾶν CAN.* **324** κλῦθι. Λατοῦς TURN. **325** πτῶκα SOPH. (cui uni trib. West) et TURN.* **333 = 346** αὔων βροτούς VICT.-STEPH.* **335** θνατῶν CANT. **336** αὐτουργίαι TURN. **337** ξυμπέσωσιν TURN. **351** συνδαίτωρ TURN. **356** φίλον TURN. **357** ἐπιτόνως TURN. **360** σπεύδομαι TURN.* **385** ἀτίετα CAN. **386** λάμψαι TURN.* **389** οὐχ ἅζεται TURN. **393** ἔστι δέ TURN.* **406** καινήν CAN.(n.)* **446** προὐχειρί ROB.* **449** ἐπάν TURN.* **450** καθαιμάξωσι νεοθήλου TURN. **458** οὗτος ἔφθιτ' TURN. **478** χωροῖεν αὖθις TURN. **489** μηδέν' TURN. **494** εὐχερείᾳ TURN. **498** τοκεῦσι TURN.* μετά τ' αὖθις VICT.-STEPH.* **505** λῆξις ὑπόδοσις TURN.* **506** μόχθων οὐκέτ' οὐ βέβαια TURN.* **523** καρδίας CAN. **539** αἰδεῖσθαι TURN.* **553** παραιβάταν TURN. **555** βιαίῳ ASUL.* **559** δυσπαλεῖ τε δίνᾳ TURN. **560** γελᾷ δ' ὁ TURN. **579** αἰτίαν ἔχω TURN.* **580** τοῦ φόνου TURN. **581** κυρώσων TURN.* **589** εὐ CAN.* **592** δείρην TURN.* **596** αἰεί TURN. **599** πέποιθε TURN. **602** ἐμέ τε κατέκτανον CAN.(n.) **615** δικαίας ASUL.* μάντις ὤν TURN. **633** δρύτῃ VICT.-STEPH. **656** φρατόρων CAN.* **682** πρῶτον TURN.* **683** αἰγείῳ TURN. **684** δικαστῶν CAN.(n.) **692** τόθ' (τό, θ' VICT.-STEPH.*) ἦμαρ TURN.* **710** αἰδούμενους CAN. **742** πάλος CAN.* **774** ἀσμενέστεροι ROB.* **783 = 814** χθονὶ ἄφορον TURN. **787** βαλεῖ TURN. **791** μεγάλα τοι TURN.* **794** πίθεσθε TURN. **796** ἀτιμίας TURN.* **798** θ' ὁ χρήσας TURN. **800** δὲ τῇ γῇ τῇδε TURN. **801** σκήψασθε ASUL.* **802** ἀφεῖται CAN.* **804** πάνδικος ASUL.* **812** ἀντιπενθῆ TURN.* **816** ἐπεσσυμένος TURN.* **835** πρός VICT.-STEPH.* **845** δαμίαν TURN.* **849** τοι σὺ μὲν κάρτ' εἶ γ' ἐμοῦ TURN. **863** πρὸς Ἕλληνας TURN.* **883** πολισσοῦχος TURN. **889** κότον πότ' TURN. **890** εὐμοίρου TURN.* **964** μετάκοινοι TURN. **967** πάντᾳ CAN. **989** εὑρίσκεις ROB. **992** τάσδε εὔφρονας TURN. **996** χαίρετε, χαίρετ' TURN. **999** παρθένου TURN. **1006** δύμεναι TURN.* **1011** μετοίκοις TURN. **1019** σέβοντες TURN. **1022** φέγγη TURN.* **1028** φοινικόβαπτος TURN.* **1032** ἐκ δόμων TURN.* **1037** περίσεπτα TURN.* περίσεπται VICT.-STEPH.* τύχαις τε TURN.* **1039** πανδαμεί ROB. et TURN. **1046** μοίρα τέσυγκα τέβα VICT.-STEPH.*

DUE PARODIE COMICHE DELLA *PSYCHOSTASIA*: AR. *RAN.* 1364-1413 e FR. 504 K.-A.

Come numerosi commentatori hanno rilevato, i vv. 1364-413 delle *Rane* aristofanee, che rappresentano la famosa pesatura dei versi di Eschilo ed Euripide a conclusione della loro contesa poetica, realizzano la parodia di un motivo antico e attestato già nella tradizione epica, quello della pesatura, da parte di un dio, dei destini di due eroi o di due schieramenti in battaglia[1]. Tale motivo ha la sua rappresentazione letteraria più nota in X 209-13, dove Zeus pone sui piatti della bilancia le sorti di Achille ed Ettore[2], ma esso doveva essere presente anche nell'*Etiopide* di Arctino, in cui venivano pesati i destini di Achille e Memnone; lo stesso episodio omerico era, secondo una diffusa opinione, modellato sui racconti tradizionali relativi alla morte di quest'ultimo eroe[3].

Mi pare probabile che Aristofane, mettendo in scena la pesatura dei versi dei due tragici, dovesse avere in mente non soltanto il motivo tradizionale in genere, ma in particolar modo la storia di Memnone così come era stata rappresentata nel perduto dramma eschileo intitolato appunto *Psychostasia*, nel corso del quale le vite dei due eroi venivano pesate da Zeus in presenza delle rispettive madri[4]. Tale ipotesi non è suggerita soltanto dalla notorietà e diffusione, confermata da numerose testimonianze

1 Nei testi greci che documentano questo motivo non è la sorte dell'anima del defunto ad essere decisa dalla pesatura, come avviene in analoghe rappresentazioni egizie, ma il destino di un eroe ancora in vita, sia che si tratti di *kerostasia*, come in Omero, sia che ci si riferisca a *psychai*. Non è possibile affrontare qui le complesse questioni della differenza, rimarcata da alcune fonti antiche, tra *ker* e *psyche*, e del rapporto tra credenze egizie e rappresentazioni greche della *psychostasia*; sul dibattito in proposito cf. ad es. A. Setaioli, *L'immagine delle bilance e il giudizio dei morti*, SIFC n.s. 44, 1972, 38-54; Id., *Le bilance di Zeus*, in *Letterature comparate. Problemi e metodi. Studi in onore di E. Paratore*, I, Bologna 1981, 67-74 (e la bibliografia ivi citata); E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London 1979, 76-77. Sulla sostanziale equivalenza tra κήρ e μοῖρα cf. *ex.gr.* B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary*, III, Cambridge 1993, 117. Il motivo della pesatura dei destini secondo M.P. Nilsson (*The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion*, Lund 1950², 34-36; *Zeus mit Schicksalswaage auf einer cyprisch-mykenischer Vase*, in *Opuscola Selecta*, I, Lund 1951, 443-56) era già miceneo; sulla sua presenza in diverse epoche e culture cf. in generale E. Wüst, *Psychostasia*, in *RE* XXIII 2, 1959, 1439-458; M.L. West, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford 1997, 393-94.

2 καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα, / ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο, / τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἕκτορος ἱπποδάμοιο, / ἔλκε δὲ μέσσα λαβών· ῥέπε δ' Ἕκτορος αἴσιμον ἦμαρ, / ᾤχετο δ' εἰς Ἀΐδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων; cf. inoltre Θ 68-74, dove vengono pesate le sorti di Achei e Troiani. Per il motivo nell'*epos* v. *ex.gr.* B.C. Dietrich, *The Judgement of Zeus*, RhM 107, 1964, 97-125.

3 Cf. ad es. M. Davies, *The Epic Cycle*, Bristol 1989, 56-57; R. Janko, *The Iliad: A Commentary*, IV, Cambridge 1992, 312-13; 394; E. Heitsch, *Die epische Schicksalswaage*, Philologus 136, 2, 1992, 143-57.

4 Si vedano le testimonianze in *TrGF* III, 374-76.

figurative[5], della storia di Memnone, ma soprattutto dall'aperta connotazione paratragica di tutta la seconda parte delle *Rane* e dalla presenza in scena del personaggio di Eschilo: un simile contesto avrebbe costituito uno sfondo ideale per una riproposizione in chiave comica dell'episodio-*clou* della *Psychostasia*, opera dell'autore destinato a conquistare il titolo di miglior poeta tragico nel finale della commedia.

La scena aristofanea, inoltre, presenta un'analogia strutturale con il dramma eschileo che conforta l'ipotesi di un rapporto diretto tra le due opere o, per lo meno, rafforza la probabilità che il poeta comico parodiasse principalmente il mito della morte di Memnone: Eschilo ed Euripide assistono alla pesatura dei propri versi così come Teti ed Aurora, durante il duello tra Achille e Memnone, erano state spettatrici della pesatura dei destini dei figli[6]. Tale analogia appare anche più stretta se si considera che i poeti, in fondo, non sono altro che i 'genitori' delle proprie 'creature' poetiche; letta in questo senso la scena aristofanea si caricherebbe di un ulteriore elemento di ironia e assumerebbe un ancor più deciso sapore di parodia epico-tragica.

L'allusione al noto motivo della *psychostasia* doveva essere agevolmente decodificabile da parte del pubblico, cui erano familiari anche i significati simbolici della bilancia ad indicare il destino o la giustizia di Zeus[7]; ma lo spettatore medio, a mio avviso, avrebbe potuto riconoscere senza troppe difficoltà anche l'eventuale riferimento paratragico a un dramma tutto incentrato sull'episodio della pesatura, e per giunta ad esso intitolato, come la *Psychostasia* eschilea, pur andato in scena parecchi decenni prima[8].

Rivisitando il soggetto in questione, Aristofane mantiene la struttura di base del motivo tradizionale, rovesciandone però alcuni elementi ed adattandoli al contesto

5 Cf. ad es. *LIMC* VI 1, 451-53.

6 Cf. Aristophanes, *The Frogs*, edited by W.B. Stanford, London 1958, 190.

7 Tale sfera simbolica, diversa per molti aspetti dall'idea di *psychostasia*, ma per altri ad essa contigua, è antica e variamente attestata (cf. *e.g.* Π 658 e Τ 223-24; *hMerc.* 324; Theogn. 1. 155-58; Bacchyl. 4. 12; Aesch. *Pers.* 345-46 e *Suppl.* 822-24); come nota Janko, 394 il breve accenno ai Διὸς ἱρὰ τάλαντα come sinonimo di destino a Π 658 «proves the idea traditional». Tale uso metaforico, presente in numerose culture anche orientali, si diffonde in campo filosofico e poi nel mondo latino, persistendo fino ai nostri giorni; in proposito cf. Aristophanes, *Frösche*, Enleitung, Text und Kommentar von L. Radermacher, Wien 1954[2], 331; G. Björck, *Schicksalswaage*, Eranos 43, 1945, 58-66; S. Grimaudo, *Misurare e pesare nella Grecia antica. Teorie storia ideologie*, Palermo 1998, 87-119.

8 I comici, come è noto, parodiavano le tragedie anche molti anni dopo la loro rappresentazione (cf. ad es. A.C. Schlesinger, *Indications of Parody in Aristophanes*, TAPhA 67, 1936, 296-314). Il grado di competenza degli spettatori in campo letterario e teatrale non era uniforme, e non tutti riuscivano a decodificare ogni allusione; il livello minimo di competenza del pubblico doveva tuttavia consentire almeno di avvertire gli scarti di stile e contenuto dal codice comico, spie della presenza di allusioni parodiche ad altri generi (cf. G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, QuadFoggia 4, 1984, 65-86).

comico, secondo un procedimento consueto nella parodia: rispetto ai modelli, nei quali la pesatura decideva della vita o della morte di un eroe, sulla scena delle *Rane* si svolge un giudizio ben poco ortodosso, nel corso del quale l'arte dei poeti è pesata «come formaggio» (v. 1369), e il cui risultato è di fatto predeterminato dalla ben nota pesantezza dei versi di Eschilo - più volte ricordata nel corso della contesa -, e 'pilotato' in questo senso dal tutt'altro che imparziale Dioniso, controfigura comica dei giudici divini dell'epica e dello Zeus eschileo[9].

Il rovesciamento più evidente rispetto all'immagine tradizionale risiede tuttavia nella diversa valenza qui attribuita all'abbassarsi del braccio della bilancia: mentre nei modelli esso indicava l'esito infausto della prova, nelle *Rane* il braccio perdente è quello più leggero, e vincitore è il poeta che pone sul piatto i versi più pesanti in quanto contenenti «un oggetto, o un idea, materialmente o figuratamente 'pesante'»[10], e dunque veicolo di concetti gravi e civilmente significativi. Nella commedia si ha quindi un differente uso simbolico rispetto alla tradizione: mentre nell'epica e nella tragedia l'idea della pesatura è basata sulla metafora «heavy = grievous or sorrowful or bound downwards towards Hades», e la pesantezza ha dunque un valore negativo, in Aristofane «weighty» equivale a «serious, deserving consideration, valuable»[11], con evidente accezione positiva, anche se non priva di ironia. Si noti tuttavia che il nesso tradizionale morte-abbassamento del braccio, pur comicamente rielaborato, viene parzialmente mantenuto anche in questo contesto: i concetti 'pesanti' espressi da Eschilo in due delle tre prove, infatti, sono gravi proprio in quanto legati alla morte (vv. 1393-394: καὶ τὸ τοῦδε γ' αὖ ῥέπει· / θάνατον γὰρ εἰσέθηκε, βαρύτατον κακόν, «è di nuovo il suo che scende: ci ha messo la morte, il più grave dei mali»; vv. 1404-406: ἐξηπάτηκεν αὖ σε καὶ νῦν ... / δύ' ἅρματ' εἰσέθηκε καὶ νεκρὼ δύο, / οὓς οὐκ ἂν ἄραιντ' οὐδ' ἑκατὸν Αἰγύπτιοι, «ti ha giocato anche questa volta ...; ci ha messo due carri e due cadaveri, che nemmeno cento Egiziani potrebbero sollevare»).

Un'altra innovazione, fonte di buona parte della comicità dell'episodio, risiede poi nell'applicazione di un meccanismo comico tipico di Aristofane, vale a dire il passaggio paradossale e inaspettato dal metaforico al reale: nella fattispecie, la rappresentazione realistica della bilancia sulla scena si pone in burlesca antitesi al valore metaforico di norma conferito all'oggetto nell'ambito della tradizione mitico-

9 Per un'analisi della scena nel suo complesso cf. ad es. Radermacher, 330 ss.; J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1962, 454-56; C. Tartaglini, *La pesatura nelle 'Rane' di Aristofane*, in *Studi per R. Ribuoli*, Roma 1986, 139-40 (che sottolinea la polarità tra Olimpo e Ade, luoghi in cui si svolgono il giudizio della tradizione e quello delle *Rane*); Sommerstein *ad loc.* (Aristophanes, *Frogs*, edited by A.H.S., Warminster 1996, 280).

10 T. Gargiulo, *L'immagine della bilancia in Callimaco, fr. 1,9-10 Pfeiffer*, QUCC 42, 1992, 124.

11 Sommerstein, 280.

letteraria parodiata[12]. Un ulteriore scarto dai modelli è rappresentato infine dall'impiego del motivo in applicazione alla critica letteraria[13]. L'immagine della pesatura come prova del talento poetico sarà in seguito ripresa da Callimaco (fr. 1. 9-10 Pf.), che, come è stato osservato[14], rovescia a sua volta l'episodio aristofaneo ritornando alla norma epica, secondo cui il piatto che sale designa il vincitore; per il poeta ellenistico, infatti, è la poesia più leggera, cioè ricca di λεπτότης, a superare quella pesante, che scende in basso e viene sconfitta.

* * *

Questi i tratti caratterizzanti della parodia della pesatura nelle *Rane*. Mentre la relazione di tale scena con gli episodi di *kerostasia* e *psychostasia* della tradizione mitico-letteraria è stata spesso rilevata, sembra essere sfuggito all'attenzione degli studiosi un secondo passo aristofaneo verisimilmente caratterizzato da un'analoga parodia del motivo in questione, diversa per molti aspetti da quella sviluppata nelle *Rane*, ma assai simile per altri. Si tratta del fr. 504 K.-A. dei *Friggitori* (Ταγηνισταί), una commedia quasi certamente più antica delle *Rane* e contenente una descrizione, non sappiamo di quale entità, di un paese di Cuccagna dai tratti meravigliosi e paradossali, probabilmente situato agli inferi[15]; nel passo in questione un ignoto personaggio fa l'elogio della vita nell'Ade, in contrapposizione all'infelicità dell'esistenza terrena:

καὶ μὴν πόθεν Πλούτων γ' ἂν ὠνομάζετο,
εἰ μὴ τὰ βέλτιστ' ἔλαχεν; ἓν δέ σοι φράσω,
ὅσῳ τὰ κάτω κρείττω 'στιν ὧν ὁ Ζεὺς ἔχει.
ὅταν γὰρ ἱστῇς, τοῦ ταλάντου τὸ ῥέπον
κάτω βαδίζει, τὸ δὲ κενὸν πρὸς τὸν Δία

12 Su questo aspetto cf. le osservazioni di Radermacher, 331 e Tartaglini, 137. Un analogo passaggio dal metaforico al reale è documentato ai vv. 795 ss. delle stesse *Rane*, in cui vengono enumerati gli attrezzi (squadre, stampi, compassi) con i quali si valuteranno le commedie dei due contendenti. Tali oggetti secondo alcuni studiosi erano effettivamente presenti sulla scena, così come la bilancia nella sezione relativa alla pesatura.

13 Radermacher, 331, osservando che anche gli stoici confrontano le attività del sapere critico con l'atto della pesatura, non esclude l'eventualità che esistesse un rapporto di Aristofane e *Stoa* con la critica estetica del V secolo. Cf. inoltre Tartaglini, 139.

14 Gargiulo, 123-28. Sul rapporto tra il frammento callimacheo e il passo delle *Rane* cf. R. Pretagostini, *Ricerche sulla poesia alessandrina*, Roma 1984, 124, n. 13 e G. Serrao, *Un'interferenza concettuale in Call. fr. 1,9-10 Pf.*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G.A. Privitera*, II, Napoli 2000, 626 ss.

15 Sul contenuto, i temi e la datazione dei *Friggitori* si vedano da ultimi M. Pellegrino, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell''archaia'*, Bologna 2000, 141-145; M. Farioli, *Aristofane, l''Assioco' pseudo-platonico e il 'pessimismo' di Prodico di Ceo*, Aevum(ant) 11, 1998, 233-53 e *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001, 116-26. L'anno di rappresentazione non è noto, ma numerosi indizi lasciano credere che il dramma sia andato in scena prima delle *Rane*.

* * *

6a < > οὐ γὰρ ἄν ποτε
6b οὕτω † στεφανωμένοι
προὐκείμεθ', οὐδ' ἂν † κατακεκρινομένοι †,
εἰ μὴ καταβάντας εὐθέως πίνειν ἔδει.
διὰ ταῦτα γάρ τοι καὶ καλοῦνται μακάριοι.
10 πᾶς γὰρ λέγει τις, ὁ μακαρίτης οἴχεται,
κατέδαρθεν· εὐδαίμων, ὅτ' οὐκ ἀνιάσεται.
καὶ θύομεν † αὐτοῖσι τοῖς ἐναγίσμασιν
ὥσπερ θεοῖσι, καὶ χοὰς γε χεόμενοι
αἰτούμεθ' αὐτοὺς δεῦρ' ἀνιέναι τἀγαθά

«...e inoltre da dove Plutone prenderebbe il nome se non avesse ricevuto in sorte il meglio? Ti dirò una sola cosa, di quanto le regioni sotterranee sono migliori di quelle che ha Zeus. Quando infatti tu pesi, il braccio pieno della bilancia va verso il basso, quello vuoto verso Zeus... [...] ...infatti non potremmo mai così † incoronati giacere, e neppure † giudicati †, se non bisognasse bere subito dopo essere discesi. Giacché anche per questo sono detti beati. Ciascuno infatti dice 'la buonanima se n'è andato, s'è addormentato; fortunato, perché non soffrirà più'. E offriamo † loro sacrifici, con offerte come a dèi, e versando *choai* chiediamo loro di mandare qua i beni...»

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un giudizio *sui generis*, nel quale la condizione dei vivi viene confrontata tramite la bilancia con quella dei defunti, a tutto vantaggio di quest'ultima: secondo la *persona loquens* il primato dell'Ade - dimostrato già dal nome di Plutone, posto in connessione con Pluto e la ricchezza[16] - è confermato dal fatto che il braccio più pesante della bilancia, carico, e dunque più ricco, cade verso il basso, ad indicare simbolicamente l'opulenza delle regioni sotterranee. A ciò si aggiunge una sorta di *aition* comico - in apparenza un'altra prova a favore dell'escatologia edonistica del parlante[17] - relativo alla presenza di ghirlande nei rituali funebri: i defunti verrebbero incoronati proprio perché, scesi nell'aldilà, potranno dedicarsi ad un simposio perpetuo.

Anche qui, dunque, come nella *rhematostasia* tra Eschilo ed Euripide, il rapporto alto/basso viene rovesciato rispetto alla tradizione mitica, poiché il braccio che scende sta ad indicare una situazione positiva (la ricchezza dell'Ade). L'abbassarsi del braccio, tuttavia, non designa propriamente il vincitore di un giudizio, ma rappresenta una vittoria già sancita: rispetto alle *Rane*, quindi, il rapporto causa/effetto tra bilancia e competizione è di fatto invertito, poiché la bilancia non è qui lo strumento del giudizio,

16 Sulle ragioni di questo nesso cf. Farioli 2001, 118 n. 232; 54 n. 64 e le fonti antiche e la bibliografia ivi citate.

17 L'interpretazione del passo non è del tutto chiara, dati i problemi testuali che esso presenta: oltre alle *cruces*, poste dagli editori in più punti, è stata postulata una lacuna al v. 5, dovuta forse all'eliminazione, da parte della fonte (Stob. IV 53, 18), della battuta di un secondo personaggio. Per alcuni tentativi di integrazione cf. Kassel e Austin *ad loc.* (*PCG* III.2, 265).

ma l'espressione simbolica di una realtà preesistente, vale a dire il primato di Plutone. Mentre nelle *Rane* l'abbassarsi del braccio è *causa* della vittoria di Eschilo, nei *Friggitori* tale movimento è *conseguenza* e *dimostrazione* del fatto che la condizione dei defunti esce vittoriosa dal confronto con la vita terrena. Tale inversione si riflette anche nel rovesciamento del rapporto tra realtà e metafora: se nelle *Rane* assistiamo a un passaggio dall'astratto-metaforico (giudizio) al reale (pesatura con bilancia), nella seconda commedia il passaggio è dal reale (pesatura con bilancia) all'astratto-metaforico (destino dei morti).

Infine, anche la metafora legata al peso del braccio 'vincente' varia di senso, poiché 'pesante' non è qui sinonimo di 'grave, carico di significato' come nelle *Rane*, ma di 'ricco, carico di beni materiali'[18]; in entrambi gli esempi aristofanei, tuttavia, la pesantezza assume una connotazione positiva, in antitesi al modello epico, in cui essa simboleggia, come si è detto, la gravità del destino di morte.

Nel passo delle *Rane* il giudizio ha un esito uguale e contrario rispetto ai modelli. In entrambi i casi, infatti, allo spostamento basso/alto dei bracci della bilancia consegue un movimento su un piano spaziale più ampio, sempre di tipo ascendente/discendente, simmetrico nell'*epos* e inverso nella commedia: mentre i personaggi della leggenda eroica designati dall'abbassarsi del braccio scendono nell'Ade dalla terra (discesa ⇒ discesa), nelle *Rane* Eschilo salirà sulla terra dall'Ade in conseguenza della sua vittoria (discesa ⇒ salita). Mentre il movimento della bilancia è per sua natura dialettico, e ad un'ascesa corrisponde sempre una caduta, nel giudizio tramite pesatura solo uno dei contendenti - il perdente nell'*epos*, il vincitore nella commedia - è soggetto ad un dislocamento, mentre l'avversario resta fermo nella condizione di partenza. Il frammento dei *Friggitori* costituisce un caso ancora diverso, non riferendosi ad un vero e proprio giudizio tra due persone, cui faccia seguito lo spostamento fisico di una di esse, ma ad una 'gara' di valore tra due condizioni, contrapposte concettualmente ed anche spazialmente: la polarità alto/basso, sopra/sotto è evidenziata anche in questo testo dall'esplicita contrapposizione, operata dalla *persona loquens*, tra Zeus e Plutone, tra terra e inferi, e rimarcata dall'opposizione κάτω ... πρὸς τὸν Δία (vv. 3 e 5).

Se in generale la dialettica ἄνω/κάτω è per così dire istintiva e primaria, essendo legata all'antitesi tra vita e morte, le due fondamentali e inconciliabili condizioni dell'uomo, tanto più essa sarà adatta ad essere impiegata in un dramma come i *Friggitori*, caratterizzato dal paragone tra delizie ultraterrene e infelicità della vita e dotato di tratti da mondo alla rovescia, un modello che - come è noto -, nell'antichità

18 La connessione dell'immagine della bilancia con il *ploutos*, la cui distribuzione è strettamente legata all'idea della giustizia di Zeus, si trova anche nel citato Theogn. 1. 155-58: Μήποτέ τοι πενίην θυμοφθόρον ἀνδρὶ χολωθεὶς / μηδ' ἀχρημοσύνην οὐλομένην πρόφερε· / Ζεὺς γάρ τοι τὸ τάλαντον ἐπιρρέπει ἄλλοτε ἄλλως / ἄλλοτε μὲν πλουτεῖν, ἄλλοτε μηδὲν ἔχειν.

così come in età moderna, gioca ampiamente ed in diverse forme sul sovvertimento delle gerarchie e dei rapporti di alto e basso[19]. In un simile contesto si inserisce dunque nel migliore dei modi un motivo come quello del giudizio tramite bilancia, che incarna anche materialmente la polarità basso/alto e che allo stesso tempo consente di sviluppare una parodia della tradizione eroica. Rispetto al modello mitico, e diversamente dalle *Rane*, nei *Friggitori* resta valido il nesso basso/morte, privo tuttavia del negativo significato originario, in quanto la discesa agli inferi rappresenta qui l'accesso a una condizione privilegiata e non si configura perciò come una sconfitta.

I tre esempi si snodano dunque secondo queste direttrici in relazione al significato e all'esito dell'abbassarsi del braccio della bilancia:

Tradizione epica:	discesa del braccio ⇒	esito negativo ⇒	discesa nell'Ade
***Friggitori*:**	discesa del braccio ⇒	esito positivo ⇒	discesa nell'Ade
***Rane*:**	discesa del braccio ⇒	esito positivo ⇒	ascesa sulla terra

Ciò mostra come Aristofane riprenda e combini variamente gli elementi della tradizione ben noti e intelligibili da parte del pubblico, incrociandoli, unendoli e separandoli a seconda delle esigenze sceniche, ricontestualizzandoli comicamente e decostruendone il senso. Nel passo dei *Friggitori*, in particolare, il poeta erode completamente il suo modello dall'interno, lasciando solo un lontano simulacro della *psychostasia*, reso per di più veicolo comunicativo di un paradosso di fondo - la straordinaria positività dell'ἄϊσιμον ἦμαρ - e svuotato dell'originaria valenza di autentico strumento di giudizio.

Milano Marcella Farioli

19 Sui tratti distintivi del modello del mondo alla rovescia si vedano ad es. G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1963; R. Trousson, *I mondi alla rovescia: finalità e funzioni*, in *Paesi di Cuccagna e mondi alla rovescia*, a c. di V. Fortunati-G. Zucchini, Firenze 1989, 17-36. Per la commedia antica cf. da ultimi I. Ruffel, *The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy*, in D. Harvey-J. Wilkins (a c. di), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, 473-506; Farioli 2001, 12-15; 139-86; 187-239.

SUL VALORE SIGNIFICATIVO DEI NOMI: L'*IFIGENIA FRA I TAURI* DI EURIPIDE

Nel monologo iniziale dell'*Ifigenia fra i Tauri* di Euripide, due diverse concezioni del valore significativo dei nomi sembrano scontrarsi.

Dopo la narrazione degli antefatti remoti che si svolge dall'autopresentazione, la protagonista espone gli eventi che seguirono il sacrificio in Aulide: sottratta da Artemide, fu portata ad abitare nella terra dei Tauri, dove regna il barbaro Toante, e fu posta a presiedere come sacerdotessa ai riti di sangue celebrati in onore della dea (vv. 28-41). Nei vv. 32-33, il nome personale Toante è seguito da una breve spiegazione etimologica:

> Θόας, ὃς ὠκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς
> ἐς τοὔνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν[1].

Essendo veloce nella corsa, il sovrano ottenne questo nome grazie alla sua rapidità. È individuata una corrispondenza tra il nome, τοὔνομ(α), interpretato come connesso etimologicamente con θοός 'rapido, veloce', e la qualità della persona; e a dare rilievo a questa relazione contribuiscono l'insistenza sul concetto di 'velocità nella corsa' (ὠκὺν πόδα / ποδωκείας) e la specifica scelta lessicale: l'astratto ποδώκεια è infatti un *hapax* omerico (B 792), ripreso raramente in epoca classica (Aesch. *Eum.* 37; Xen. *Cyn.* 5. 27)[2].

Subito dopo tuttavia il motivo del nome, ὄνομα, è riproposto in altra prospettiva. Al v. 36 Ifigenia, iniziando a esporre i riti di cui si compiace Artemide, in una frase relativa soggiunge che della festa rituale (o della dea per cui è celebrata) solo il nome è bello, τοὔνομ' ἧς καλὸν μόνον[3]. Tra nome e realtà non c'è diretta relazione; solo il nome denota la qualità della bellezza, di cui la realtà non è partecipe.

Com'è noto, Euripide, soprattutto nelle tragedie del periodo tardo, mentre si serve ripetutamente delle etimologie, anche sviluppa la riflessione del suo tempo sul valore

1 Il testo euripideo è citato secondo l'edizione curata da J. Diggle, Oxford 1981.

2 Sulle corrispondenze omeriche cf. anche K. Lange, *Euripides und Homer*, Stuttgart 2002, 113 n. 321.

3 A chi si riferisca il relativo ἧς del v. 36 è discusso: il termine più prossimo è ἑορτή, che propriamente denota la 'festa, solennità, cerimonia' e comporta un'implicazione gioiosa (H. Weil, *Sept Tragédies d'Euripide*, Paris 1913, 450; cf. Euripides, *Iphigenia in Tauris*, by M. Platnauer, Oxford 1938, 63 e, più recentemente, Euripides, *Iphigenia in Tauris*, by M.J. Cropp, Warminster 2000, 175; D. Kovacs, *Euripidea Tertia*, Leiden - Boston 2003, 2); ma è anche possibile che il riferimento sia alla dea stessa, θεὰ / Ἄρτεμις, cui tradizionalmente erano attribuiti gli epiteti cultuali di Καλή e Καλλίστη (H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin - New York 1984, 196 s.). In questo caso nella frase limitativa sarebbe implicita una critica della dea che esige sacrifici umani, cf. vv. 380-84.

significativo dei nomi[4]. In particolare nell'*Elena* (del 412) il distacco tra il nome e il concetto che denota, sovente proposto come antitesi tra ὄνομα e πρᾶγμα o tra ὄνομα e σῶμα, enuclea la sostanza drammatica della vicenda rappresentata: componendosi con altre opposizioni, esprime infatti il divario tra apparenza e realtà, tra la percezione acquisita attraverso la visione e la vera conoscenza[5]. Nell'*Ifigenia*, che è tragedia per molti aspetti affine e cronologicamente vicina all'*Elena*, è invece indagata soprattutto la validità degli strumenti della comunicazione e della conoscenza: il λόγος, la parola pronunciata, e la γραφή, la parola scritta; e primo tra tutti il nome, che individua la persona o la cosa ma non necessariamente ne denota le qualità essenziali[6].

La riflessione sul valore significativo dei nomi, impostata nel prologo attraverso l'accostamento di opposte concezioni, percorre lo svolgimento drammatico, in particolare nel processo che prepara il riconoscimento tra Ifigenia e Oreste.

Nella scena di annuncio del primo episodio, il bovaro, come di consueto in questa tipologia scenica, riferisce nel dialogo introduttivo la sostanza del messaggio: sono giunti per mare due giovani e devono essere preparati per il sacrificio ad Artemide. Ifigenia cerca però di apprendere di più sull'identità dei forestieri, vv. 246-51. La prima informazione del bovaro individua gli stranieri come Greci, v. 247:

Ἕλληνες· ἓν τοῦτ' οἶδα κοὐ περαιτέρω.

Allora Ifigenia insiste a domandare: il bovaro non ha udito il loro nome e non sa riferirlo? v. 248:

οὐδ' ὄνομ' ἀκούσας οἶσθα τῶν ξένων φράσαι;

4 Le etimologie dei nomi propri, che la tragedia assume dalla poesia esametrica arcaica, poiché enunciano una corrispondenza tra il nome e la persona, sono introdotte frequentemente da Euripide, specie nelle ῥήσεις del prologo, come elemento della presentazione dei personaggi: una raccolta sintetica delle etimologie euripidee e degli altri tragediografi in Platnauer 62 s. Tuttavia, come notato a partire da F. Solmsen (Ὄνομα *and* πρᾶγμα *in Euripides' Helen*, CR 48, 1934, 119-21 [rist. in *Kleine Schriften*, I, Hildesheim 1968, 188-90]), il divario tra il nome e la realtà cui si riferisce, tra significante e significato, è elemento essenziale del pensiero euripideo nella produzione del periodo tardo, in relazione con il pensiero sofistico e più in generale con la riflessione filosofica del V secolo. Per una sintesi di questi rapporti rimando al mio articolo *Forma linguistica del contrasto realtà - apparenza nell'*Elena *di Euripide*, in *La polis e il suo teatro*, a c. di E. Corsini, Padova 1986, 127-47.

5 Per questa interpretazione cf. ancora *Forma linguistica*, 129 s. (con la bibliografia relativa).

6 I due drammi appaiono connessi tra loro non solo per lo svolgimento drammatico (su cui cf. Platnauer XV; K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964), ma anche per la tematica della conoscenza, che tuttavia è svolta per aspetti diversi. Nell'*Ifigenia* lo «svuotamento interno degli strumenti euristici» è ben rilevato da F. Ferrari (Euripide, *Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, Introd., trad., prem. al testo e note di F. F., Milano 1988, 20-24).

Quindi, appreso il nome di Pilade che per lei è sconosciuto, ancora domanda quale sia il nome, v. 250 τοὔνομ(α), del suo compagno; ma il bovaro risponde che nessuno lo conosce perché non l'hanno udito pronunciare, v. 251:

οὐδεὶς τόδ' οἶδεν· οὐ γὰρ εἰσηκούσαμεν.

L'insistenza nell'uso del lessico dà rilievo al motivo del nome personale, ὄνομα, più volte richiamato[7]; e immediatamente l'indagine sui nomi è connessa con il tema della conoscenza (vv. 247 οἶδα, 248 οἶσθα, 251 οἶδεν). Più specificamente è considerata la conoscenza ricevuta e trasmessa, il processo cognitivo fondato sulla comunicazione: la conoscenza infatti è acquisita mediante la percezione auditiva (vv. 248 ἀκούσας, 251 εἰσηκούσαμεν) ed è trasmessa come informazione (v. 248 φράσαι). Nella situazione rappresentata tuttavia questo tipo di conoscenza è parziale e insufficiente: il verbo οἶδα è usato ripetutamente, ma in frasi di valore limitativo o addirittura negative. La percezione auditiva, da cui procede l'apprendimento, costituisce anche il limite nel processo della conoscenza: il bovaro non sa e non può riferire se non ciò che ha udito dagli stessi forestieri. Di conseguenza, mentre è segnalata l'importanza del nome, ossia la funzione che questo potrebbe assumere nel processo del riconoscimento, il solo nome riferito non risulta sufficiente a produrre conoscenza: i nuovi venuti restano per Ifigenia sconosciuti, nient'altro che stranieri (cf. la ripetizione insistente del termine ξένος nei successivi interventi della fanciulla, vv. 246, 248, 250).

Il motivo tematico è riproposto nel primo incontro tra Ifigenia ed Oreste, che prelude al riconoscimento senza però concludersi con la compiuta conoscenza. In questa scena è infatti rappresentato un riconoscimento imperfetto o parziale: i due personaggi, scambiandosi informazioni, acquisiscono conoscenze che li avvicinano tra loro ma non permettono l'identificazione. Quando sono condotti i prigionieri, la condizione in cui versano gli sventurati provoca un moto di compassione in Ifigenia, che inizia a interrogarli[8]. Oreste rifiuta il compianto, ma la sacerdotessa con domande

[7] Secondo il testo tràdito, il termine compare già al v. 246, nella prima domanda rivolta da Ifigenia riguardo ai forestieri: τίνος γῆς ὄνομ' ἔχουσιν οἱ ξένοι; La lezione ὄνομ' del *Laurenziano* è confermata sia dal papiro (*P. Hibeh* 24) sia dalla citazione di Malalas (p. 105, 80 s. Thurn = p. 137 Dindorf). La correzione σχῆμ', proposta da Monk (e accolta nell'edizione Diggle), è approvata da Platnauer (81 s.), ma la motivazione addotta, «strangers do not bear the name of their (or of any) country», appare debole (la risposta del bovaro, v. 247 Ἕλληνες, indica appunto il nome etnico dei forestieri). Anche in considerazione del rilievo che ha successivamente il motivo del nome, non ritengo opportuno correggere il testo.

[8] Già in questo primo scambio dialogico è richiamato il motivo della difficoltà della conoscenza, vv. 475-78: riguardo ai casi della sorte, nessuno sa con certezza a chi capiteranno, perché il volere divino non si manifesta con chiarezza (ἐς ἀφανὲς ἕρπει) e la fortuna devia la mente umana

via via più stringenti indaga sull'identità dei prigionieri, iniziando dal solo nome che il bovaro ha udito e riferito, quello di Pilade, v. 492 s.:

πότερος ἆρ' ὑμῶν † ἐνθάδ' ὠνομασμένος †[9]
Πυλάδης κέκληται; τόδε μαθεῖν πρῶτον θέλω.

Ancora l'indagine sul nome personale è connessa con la conoscenza, intesa come apprendimento attraverso l'informazione. La frase con cui Ifigenia conclude la battuta, τόδε μαθεῖν πρῶτον θέλω, benché di un tipo piuttosto comune nei dialoghi informativi[10], acquista forza espressiva per la ripresa dello stesso verbo μαθεῖν nel verso seguente, in posizione finale, e per il richiamo del verbo in altra forma al v. 496, μαθοῦσα. Ifigenia dunque desidera apprendere in primo luogo, πρῶτον, chi dei due prigionieri abbia nome Pilade: il nome è indicato come il primo elemento nel processo cognitivo; la conoscenza che procede attraverso l'informazione ed è trasmessa mediante la parola potrebbe svilupparsi proprio a partire dal nome personale. Tuttavia, come nel dialogo del primo episodio, i nomi o non sono significativi o non sono pronunciati, e ripetutamente il limite del loro valore significativo è segnalato nello scambio dialogico: Oreste, mentre indica la persona chiamata con il nome Pilade, è perplesso sull'utilità dell'informazione per Ifigenia, v. 494 εἴ τι δή σοι τοῦτ' ἐν ἡδονῇ μαθεῖν; e quando la fanciulla gli domanda quale sia la patria del suo amico, obietta che apprenderlo non servirebbe affatto alla sacerdotessa, v. 496 τί δ' ἂν μαθοῦσα τόδε πλέον λάβοις, γύναι;

In questa occasione la riflessione sul rapporto tra il nome e la persona si sviluppa ulteriormente. Concentrando progressivamente il discorso sul suo interlocutore, la sacerdotessa giunge a porgli la domanda diretta sul suo nome, v. 499:

σοὶ δ' ὄνομα ποῖον ἔθεθ' ὁ γεννήσας πατήρ;

È la domanda cruciale: se Oreste rispondesse direttamente potrebbe avvenire il

verso l'inconoscibile (παρήγαγ' ἐς τὸ δυσμαθές).

9 Testo corrotto secondo Diggle, che suggerisce in apparato la correzione ὄνομ' ἐπωνομασμένος, eliminando l'avverbio; le difficoltà del testo tràdito già in Platnauer 102 s. Si può osservare però che il participio perfetto, che ha valore perdurante, non può riferirsi specificamente a quanto è avvenuto sulla spiaggia ed è stato riferito dal bovaro (secondo Platnauer: «having been addressed as Pyl. <on the shore> here»), ma denota l'aver nome stabilmente; quindi ἐνθάδ(ε), se conservato, non si connette al participio ma al pronome che precede (H. Grégoire [Euripide, IV, par L. Parmentier et H. G., Paris 1964] traduce appunto: «Qui de vous deux, ici, est appelé Pylade?»). Il nesso sinonimico ὠνομασμένος ... κέκληται dà forte evidenza al concetto ripetuto.

10 Cf. v. 257 τοῦτο γὰρ μαθεῖν θέλω. Sono formulari a fine verso τοῦτο γὰρ θέλω (-εις) μαθεῖν (Aesch. *Cho.* 175; Eur. *Her.* 134; *fr.* 48, 63 Kambitsis (*Antiope*) [= 10, 60 Page]) e καὶ τὸ σὸν θέλω μαθεῖν (*Tr.* 63; *Hel.* 562; cf. Ar. *Thesm.* 908).

riconoscimento immediato. La risposta di Oreste al contrario segnala l'inadeguatezza del suo nome personale, il distacco tra il nome e la realtà cui si riferisce, v. 500:

τὸ μὲν δίκαιον Δυστυχὴς καλοίμεθ' ἄν.

Secondo il giusto, egli dovrebbe chiamarsi 'Sventurato': solo questo nome sarebbe realmente adeguato a lui. L'osservazione manifesta la convinzione che il nome dovrebbe corrispondere alla realtà della persona, dovrebbe enunciarne la specifica condizione: nel caso particolare, dovrebbe denotare la sventura da cui Oreste è perseguitato, l'infelicità di tutta la sua vita. Mancando questa corrispondenza, il nome vero è giudicato non realmente significativo: perciò non è pronunciato e non prende avvio il processo del riconoscimento.

Tuttavia, poco dopo, proprio per il distacco tra il nome e la persona, Oreste sembra attribuire al nome un valore indipendente. Dichiara infatti che morendo senza nome non sarebbe deriso, v. 502:

ἀνώνυμοι θανόντες οὐ γελώμεθ' ἄν.

L'irrisione si riversa sulla persona attraverso il suo nome, ma è possibile solo quando il nome sia conosciuto: perciò Oreste dichiara di voler restare privo di nome[11]. E poiché Ifigenia l'accusa di orgoglio eccessivo, proclama, v. 504,

τὸ σῶμα θύσεις τοὐμόν, οὐχὶ τοὔνομα

'sacrificherai il mio corpo, non il mio nome'. Nel sacrificio che Ifigenia si prepara a compiere, corpo e nome saranno disgiunti, non condivideranno la stessa sorte. La realtà della persona risulta complessa e la dignità personale appare connessa proprio con il nome, non con il corpo[12].

L'insufficienza e insieme il valore significativo dei nomi sono confermati nei versi immediatamente successivi. Ifigenia insiste a interrogare Oreste, spostando il discorso sulla sua città. Oreste è ancora reticente, giudicando l'informazione richiesta in rapporto alla sua realtà personale, alla sua attesa di morte (v. 506); ma Ifigenia lo

11 Cf. Platnauer 103.

12 Similmente nell'*Oreste* il giovane, che si sente come morto ed è simile a un morto per l'aspetto (cf. v. 385 s.), nell'incontro con Menelao dichiara, v. 390: τὸ σῶμα φροῦδον, τὸ δ' ὄνομ' οὐ λέλοιπέ με (cf. Euripides, *Orestes*, erklärt von W. Biehl, Berlin 1965, 46: «der Körper ist dahin, die Bezeichnung 'Muttermörder' (392) aber ist geblieben»; Euripides, *Orestes*, by C.W. Willink, Oxford 1986, 149: «ὄνομα [sc. τλήμων 'Ορέστης]»). Anche nell'*Elena* il nome indipendente resta un aspetto o una parte della persona, producendo il dramma del δοκεῖν nei suoi due aspetti, dell'apparire e dell'opinare.

richiama alla normale cortesia tra interlocutori (v. 507) e finalmente Oreste dichiara il nome, anzi proclama con orgoglio che sua patria è l'illustre Argo, v. 508 τὸ κλεινὸν Ἄργος. Il nome suscita una profonda emozione nell'interlocutrice, che, turbata dall'informazione ricevuta, immediatamente si assicura che sia veritiera. La conferma viene da Oreste mediante l'enunciazione di un altro nome, quello di Micene, v. 510:

ἐκ τῶν Μυκηνῶν ‹γ'›, αἵ ποτ' ἦσαν ὄλβιαι.

È curioso nel contesto dialogico l'uso del doppio nome: un nome proprio è enunciato come conferma del significato di un altro nome. Si direbbe che un nome non basti ad assicurare la corrispondenza con la realtà: solo l'accostamento successivo dei due nomi garantisce l'identificazione. In realtà, enunciando il nome di Micene, Oreste si richiama all'antica storia della città, 'che un tempo era prospera': il secondo nome non è solo un'indicazione geografica, ma un richiamo alla memoria storica di un popolo[13]. E di fatto il duplice nome risulta altamente significativo per Ifigenia: quel Greco non ha solo la sua stessa nazionalità, ma proviene anche dalla sua città, ha in comune con lei le tradizioni, la storia della sua gente. Il duplice nome costituisce quindi il primo sicuro legame tra la sacerdotessa e il prigioniero, il primo elemento che apre la via al riconoscimento; e a sua volta conferma la natura ambigua dei nomi, che sono insieme insufficienti e significativi.

Il fondamento di pensiero da cui trae origine questa concezione è reso evidente nella stessa sticomitia informativa che rappresenta il riconoscimento parziale o imperfetto: si succedono infatti nel dialogo varie forme di contrasto semantico, che denotano la complessità di azioni o situazioni, l'ambiguità di ogni realtà[14].

Concludendo l'indagine riguardo al prigioniero, Ifigenia domanda per quale ragione egli abbia lasciato la sua patria; e Oreste, alludendo alla propria vicenda personale in modo oscuro, risponde che in un certo modo egli è in esilio, v. 512, οὐχ ἑκὼν ἑκών. L'ossimoro, enfatico anche per la ripetizione dello stesso termine a contatto, denuncia l'ambiguità della situazione personale di Oreste, che non è stato esiliato dalla patria ma è costretto alla fuga dal timore delle Erinni (vv. 929-31)[15], e che

13 E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968, 276: «Er sagt also weit mehr, als er gefragt worden war. Er klärt Iphigenie nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich über seine Vaterstadt auf. Das wichtigste Wort ist das Indefinitum ποτ'. Mit diesem Wort faßt Orest das ganze Schicksal seines Hauses zusammen: das Aulisopfer, den Agamemnonmord, den Muttermord, die Verfolgung durch die Erinyen».

14 Sul linguaggio ambiguo della sticomitia cf. J.A. Nelson, *Ambiguity and Deception in greek Tragedy*, Diss. University of Virginia 1989, 303-11.

15 Platnauer 104: «Or. was not exiled by his city; to this extent he goes ἑκών: he goes οὐχ ἑκών as driven out by the Furies»; Schwinge 276: «Denkt man an sie, so flieht Orest 'unfreiwillig'. Denkt man jedoch, wie Iphigenie es offenbar tat, an eine politische Verbannung, so flieht er

ha accettato di compiere l'impresa rischiosa nella terra dei Tauri per necessità ma anche con convinzione, persuaso dalla promessa del dio di liberarlo dalla persecuzione e dalla follia (v. 93 πεισθεὶς σοῖς λόγοισιν).

Successivamente le domande di Ifigenia vertono sulla casa di Agamennone. Informata del matricidio commesso da Oreste e della ragione per cui l'ha compiuto, la sacerdotessa esprime a sua volta un giudizio duplice, manifestando emozioni contrastanti, v. 559:

ὡς εὖ κακὸν δίκαιον ἐξεπράξατο.

Il doppio ossimoro (tra εὖ e κακόν e tra κακόν e δίκαιον) delinea aspetti antitetici: l'azione di Oreste ha fatto giustizia compiutamente, ma fu un atto orrendo[16].

E poco dopo, in riferimento al sacrificio in Aulide, Oreste ancora commenta, v. 566: la figlia sacrificata

κακῆς γυναικὸς χάριν ἄχαριν ἀπώλετο

'per una donna malvagia atrocemente morì'. Il nesso ossimorico, ricorrente in Eschilo (*Ag.* 1545; *Cho.* 42; *PV* 545) e ripreso da Euripide anche nelle *Fenicie* (v. 1757), si arricchisce nella frase per la particolare costruzione con il genitivo dipendente: da un lato χάριν è usato come semplice preposizione di valore causale, ma d'altro lato la valenza propria del vocabolo è recuperata e il concetto è richiamato e insieme negato. Sono denotate ad un tempo la causa e la natura duplice del fatto: il sacrificio di Ifigenia fu compiuto per una donna malvagia e fu insieme un'azione compiacente (cf. v. 14 Μενέλεῳ χάριν φέρων) e intollerabile.

Infine il discorso verte nuovamente su Oreste e non meno ambigua delle precedenti è l'espressione con cui è definita la sua attuale situazione: il giovane infatti, nel momento stesso in cui fornisce l'informazione essenziale, che Oreste è vivo, riguardo al luogo in cui si trova enuncia due avverbi di valore antitetico tra loro, v. 568 κοὐδαμοῦ καὶ πανταχοῦ. Nel contesto dialogico la risposta oscura è ancora un mezzo per alludere alla realtà senza scoprirsi, delineando l'infelice condizione di colui che è costretto a vagare per la Grecia in una folle corsa, senza aver pace in alcun luogo. Per

'freiwillig'; denn seine Mitbürger haben ihn nicht vertrieben (s. 930 f.)».

16 L'ambiguo ma intenso compianto di Ifigenia suscita il successivo commento di Oreste, che, riferendosi ancora a sé stesso, delinea la situazione del matricida vendicatore del padre, v. 560: costui, pur essendo giusto, δίκαιος ὤν, per quanto dipende dagli dèi non ha sorte felice, οὐ τὰ πρὸς θεῶν εὐτυχεῖ. Due elementi lessicali dell'intervento precedente sono riecheggiati da Oreste (l'avverbio εὖ, ripreso nel composto εὐτυχεῖ, e δίκαιον), ma per notare un contrasto ulteriore, espresso dall'opposizione di positivo e negativo: la sua sorte personale, voluta dagli dèi, è in contrasto col giusto; la fortuna assegnatagli non corrisponde a un criterio etico.

altro aspetto, il contrasto semantico acquista un significato ulteriore connettendosi alle altre espressioni con cui la realtà è prospettata come contraddittoria, indefinibile: la persona stessa non è localizzabile, è realtà sfuggente, inconoscibile.

Nella sticomitia l'ambiguità del discorso nasce non solo dalla reticenza degli interlocutori ma anche dalla duplicità dei fatti cui si riferiscono. Il linguaggio oscuro o ambivalente rappresenta, sul piano drammatico, la natura indefinibile delle situazioni personali di ciascuno. Nello scambio dialogico conclusivo Oreste denuncia appunto la grande confusione, v. 572 πολὺς ταραγμός, sia del mondo divino che di quello umano. La realtà è complessa, enigmatica: perciò la comunicazione e la conoscenza sono difficili e in particolare il nome, come strumento euristico, appare ambiguo.

Torino Sandra Novo Taragna

PAROLA D'ORDINE E DISTRIBUZIONE DELLE BATTUTE IN [EURIPIDE], *RESO* 682-89

τίς ὁ λόχος; πόθεν ἔβας; ποδαπὸς εἶ; 682
Οδ. οὔ σε χρὴ εἰδέναι. Χο. θανῇ γὰρ σήμερον δράσας κακῶς·
οὐκ ἐρεῖς ξύνθημα, λόγχην πρὶν διὰ στέρνων μολεῖν;
Οδ. †ἴστω. θάρσει. Χο. πέλας ἴθι. παῖε πᾶς.† 685
ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; Οδ. <μὴ> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ.
ἴσχε πᾶς τις. Χο. οὐ μὲν οὖν. Οδ. ἆ· φίλιον ἄνδρα μὴ θένῃς.
Χο. καὶ τί δὴ τὸ σῆμα; Οδ. Φοῖβος. Χο. ἔμαθον· ἴσχε πᾶς δόρυ.
οἶσθ' ὅποι βεβᾶσιν ἄνδρες; Οδ. τῇδέ πῃ κατείδομεν. 689

Questo è il testo stampato da Diggle[1]. La distribuzione delle battute tra coro e attori ai 683 s. è problematica, e il testo del v. 685 è destinato a rimanere incerto. Non intendo discutere tutti i problemi testuali di questi versi, in parte insolubili; voglio però suggerire che Diomede, di solito considerato parte muta in questa scena, pronunciasse il v. 683 nella sua interezza, o almeno fino ad εἰδέναι, e parte del v. 685[2]. Analizzerò inoltre l'attribuzione del v. 686, e un problema di testo e prosodia al v. 687.

1. Diomede

I due guerrieri greci, in spedizione nel campo nemico, sono sorpresi dal coro, che chiede loro la parola d'ordine. Odisseo e Diomede ne sono venuti a conoscenza da Dolone (v. 573), e potrebbero cavarsela senza problemi. Perché si rifiutano di usarla?

Chi è che risponde al coro?

Non è probabile che si tratti di Odisseo. Proprio Odisseo infatti si era raccomandato al suo compagno di avventura di usare la parola d'ordine nel caso

1 *Euripidis Fabulae*, ed. J. Diggle, t. III, Oxonii 1994. Sull'annosa questione dell'attribuzione rimando solo ad E. Fraenkel, Gnomon 37, 1965, 228-41. Come afferma Diggle, *Euripidis Fabulae, III*, p. V, «unum hoc certum, quod de auctore non certa est fides». Per una collazione dei codici e una descrizione della colometria si veda anche Euripide, *Reso. I canti*, a c. di G. Pace, Roma 2001, 49-50.

2 Le indicazioni dei manoscritti, com'è noto, hanno poco peso nell'individuare chi dei personaggi presenti pronuncia una battuta: si veda la bibliografia in A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, second ed. rev. by J. Gould and D.M. Lewis, Oxford 1968 [1988, con addenda], 149 n. 4, (tr. it. *Le feste drammatiche di Atene*, a c. di A. Blasina e N. Narsi, Firenze 1996, 208 n. 97); O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977, 294. Tra gli studi a me noti, solo R.A. Morstadt, *Beitrag zur Kritik der dem Euripides zugeschriebenen Tragödie Rhesos*, Heidelberg 1827, 38 prese in considerazione la possibilità di affidare a Diomede la recitazione di alcune battute in questa scena, ma la sua divisione delle parti è l'opposto di quella che io sostengo: Δι. ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; Χο. ἀλλὰ τὸν πλάσσοντά γε. («at eum certe interficiam, qui simulat Rhesum») (Δι.?) ἴσχε πᾶς τις. Χο. οὐ μὲν οὖν. Δι. ἆ· φίλιον ἄνδρα μὴ θένῃς. Morstadt, 39 assegna a Odisseo la risposta del v. 688. *Euripidis Rhesus*, ed. N. Wecklein, Leipzig 1902, 53 omette di riportare queste congetture di Morstadt.

fosse dovuto incappare nel nemico. Si vedano i vv. 570-73:

> Οδ. ὅρα κατ' ὄρφνην μὴ φύλαξιν ἐντύχῃς.
> Δι. φυλάξομαί τοι κἀν σκότωι τιθεὶς πόδα.
> Οδ. ἦν δ' οὖν ἐγείρῃς, οἶσθα σύνθημα στρατοῦ;
> Δι. Φοῖβον Δόλωνος οἶδα σύμβολον κλυών.

Non ha molto senso che l'astuto Odisseo si contrapponga al coro e si rifiuti di dare la parola d'ordine, per poi cambiare idea tre versi dopo[3]. È meglio dividere i versi tra i due soldati greci. Il primo viene intercettato dalla pattuglia nemica; si rifiuta di dare la parola d'ordine e attacca i troiani; il secondo ferma la lotta e dà la parola d'ordine. Si noti che il coro chiede la parola d'ordine due volte (v. 684 e v. 688) e già questo suggerisce che rivolga la domanda a due persone diverse. In questo modo la raccomandazione di Odisseo (vv. 570-72) anticipa ciò che sarebbe effettivamente successo. Odisseo sospetta l'aggressività del suo compagno: Diomede promette che si impegnerà ad evitare le pattuglie, e che terrà a mente la parola d'ordine. Le promesse di Diomede sono una *suggestio falsi*: saranno entrambe smentite. Solo gli spettatori che, come Odisseo, intuivano l'inaffidabilità di Diomede potevano anticipare lo sviluppo futuro dell'azione, suggerito dall'autore del dramma per via di negazione.

Mi sembra sicuro che la parte del soldato aggressivo e impulsivo debba essere affidata a Diomede. Egli spesso pone a rischio la propria vita e quella di Odisseo per eccesso di coraggio. Questa caratterizzazione è già presente ai vv. 585-93, quando Diomede si dichiara pronto a gettarsi in mezzo all'accampamento dei Troiani: sogna di uccidere Enea o Paride, anche se l'impresa è ovviamente troppo rischiosa perché valga la pena tentarla. Di nuovo al v. 633 Diomede suggerisce di tentare di uccidere Paride, e ai vv. 624-26 quasi ammette di essere un violento senza pietà, non adatto per un lavoro che richiede soprattutto astuzia e intelligenza. La caratterizzazione di Diomede è analoga a quella del corrispondente episodio iliadico (K 502-11). Nel *Reso*, quando Odisseo e Diomede incappano nel coro (o nei due semicori) è probabile che sia Diomede la persona incapace di inventare sul momento una bugia convincente (v. 683). Il personaggio che parla in quel verso è aggressivo, anche se circondato da un numero soverchiante di nemici; egli, se gli si attribuisce tutto il v. 683, è così spavaldo da minacciare il coro stesso[4]. Questo personaggio si mette nei

3 Questa osservazione è fatta ad esempio da Morstadt, 36; A. Pippin Burnett, *'Rhesus': Are Smiles Allowed?*, in *Directions in Euripidean Criticism*, ed. P. Burian, Durham, NC 1985, 13-51 e 176-88, spec. 41-43. La Burnett però attribuisce il difetto alla goffaggine del poeta («in the midst of so much imbecility the forgotten password goes almost unnoticed», p. 43).

4 Diggle segue Matthiae nell'affidare la seconda parte del v. 683 al corifeo. Questo permette di

guai proprio perché non segue la raccomandazione di Odisseo di usare la parola d'ordine (572 s.). L'attribuzione a Diomede di questa battuta mi sembra sicura. L'astuto Odisseo interviene quando la situazione diventa effettivamente seria (v. 685) e lo salva.

Alcuni studiosi ritengono che Diomede non compaia in scena in questo brano[5]. Questo è molto improbabile, perché darebbe l'impressione che Diomede non abbia mai lasciato la tenda di Reso; e inoltre andrebbe contro le parole molto esplicite e chiare del coro: τούσδ' ἔχω, τούσδ' ἔμαρψα (v. 681; si veda anche 678 s.)[6]. È essenziale, a mio giudizio, che Diomede sia in scena.

2. La corazza di Reso

Si è spesso ritenuto che in questa scena Odisseo indossi la corazza di Reso[7]. Ci

riferire δράσας κακῶς all'accusa di furto formulata precedentemente (vv. 678 s.). Questo testo comporta un asindeto perfettamente normale al v. 684. Frasi interrogative con οὐ (μή) + futuro, equivalenti a un comando (cf. Euripides, *Hippolytos*, ed. with intr. and comm. by W. S. Barrett, Oxford 1964, *ad vv.* 212-14), sono frequenti in Euripide e di solito compaiono ad inizio di battuta: si vedano ad es. *Hipp.* 780, 1084, *Hec.* 1282, 1283, 1284 s., *HF* 1042-44, 1053 s. Ci sono però casi che sostengono l'attribuzione di Matthiae nel passo del *Reso*. La domanda infatti varie volte non si trova all'inizio di battuta, e in questi casi è in asindeto con quanto precede: si vedano ad es. *Hipp.* 1065 (dopo un'affermazione), *Ion* 162 (dopo un'affermazione), 174 (dopo una minaccia); *Or.* 183 (dopo un ordine). *Cycl.* 172 è uno dei pochi casi in cui la domanda con οὐ (μή) + futuro, all'interno di battuta, non è in asindeto con quanto precede, ma è accompagnata da εἶτ(α). La distribuzione di Matthiae è linguisticamente ineccepibile. Non è forse l'unica possibilità: δράσας κακῶς, nella bocca dell'avversario del coro (Diomede), può essere presa come una accusa generica (si veda Eur. *HF* 727). Sarebbe anche possibile suggerire di attribuire il solo δράσας κακῶς al coro, lasciando a Diomede θανῇ γὰρ σήμερον: «dopo quello che hai fatto non dirai la parola d'ordine, prima che una lancia ti trapassi il petto?». Sembra però eccessivo qualificare due volte la richiesta «non dirai la parola d'ordine», con δράσας κακῶς e con λόγχην πρὶν διὰ στέρνων μολεῖν.

5 Si vedano ad es. *Euripides' Werke verdeutscht von F.H. Bothe*, V, Berlin-Stettin 1803, 265; *Rhesos. Tragödie eines unbekannten Dichters*, griechisch und deutsch von D. Ebener, Berlin 1966, 93; A.L. Burlando, *Reso: i problemi, la scena*, Genova, 1997, 83; Euripides, *Iphigenia among the Taurians, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, transl. with explanatory notes by J. Morwood, with introd. by E. Hall, Oxford 1999, 153 e 233, nel commento al v. 681: «the plural may indicate that they have been chasing Diomedes too. However, it appears that they have caught only Odysseus». Questa osservazione è chiaramente contraddetta dal testo.

6 Kovacs (Euripides VI, *Bacchae, Iphigenia in Aulis, Rhesus*, ed. and transl. by D. Kovacs, Cambridge, MA-London 2002) accetta la presenza di Diomede in questa scena.

7 W. Ritchie, *The Authenticity of the 'Rhesus' of Euripides*, Cambridge, 1964, 73: «Odysseus [...] is probably carrying spoils stripped from Rhesus»; Euripides, *Rhesus*, transl. by R.E. Braun, New York 1978, 54: «Odysseus returns, from the right, wearing the armor of Rhesos»; Euripides, *Rhesus*, ed. J. Zanetto, Stutgardiae et Lipsiae 1993, discutendo del v. 686: «Ulixes videlicet Rhesi lorica indutus est».

sono due obiezioni a questa interpretazione.

È Diomede ad uccidere Reso, e ci si aspetta che sia lui ad indossarne le spoglie, non Odisseo. Il testo del *Reso* specifica chiaramente che è Diomede ad uccidere Reso e altri soldati traci del suo seguito, mentre Odisseo ruba i cavalli (vv. 624, 636 s.)[8]. È vero che nelle scene seguenti Atena suggerisce che anche Odisseo sia stato responsabile di alcune uccisioni (vv. 669 s.) e il peso della responsabilità si sposta sempre di più su Odisseo (vv. 704-24, 861, 893 s., 953), ma la partecipazione di Diomede alle uccisione viene ripetutamente ricordata (vv. 907 ss., 939 s.)[9]. Se qualcuno si è impadronito della corazza di Reso, deve essere stato Diomede, ed è improbabile che egli abbia dato il suo bottino a Odisseo.

C'è però un dubbio più sostanziale. Nell'*Iliade* Diomede non ha il tempo di impadronirsi della corazza di Reso (K 503-14[10]). Questo sembra corrispondere a quello che succede nel *Reso*, dove, quando si parla del bottino dei due eroi greci, la corazza non è menzionata, e si insiste soprattutto sui cavalli del re trace (cf. vv. 616-24, 671, 797 s., 839 s.). Dato il valore straordinario della corazza (vv. 382-84) ci si aspetterebbe che venisse menzionata, se davvero fosse stata rubata. È probabile che l'autore del dramma abbia seguito la versione dell'*Iliade* e che immaginasse che la corazza non fosse stata presa dai due greci.

3. Attribuzione delle battute e interpretazione del verso 686

Queste osservazioni ci conducono a uno dei problemi più difficili della scena, e cioè il testo del v. 686. Qualcuno menziona la morte di Reso. Chi? E come si risponde a questa domanda? Tre sono le risposte che hanno trovato il favore degli editori:

a) Odisseo fa la domanda, e il coro risponde:

8 Cf. L. Battezzato, *The Thracian Camp and the Fourth Actor at* Rhesus *565-691*, CQ 50, 2000, 367-73, spec. 371; Kovacs, 421. Sulla questione del numero degli attori si veda anche C.W. Marshall, *Comic Technique and the Fourth Actor*, CQ 47, 1997, 77-84.

9 L. Giuliani, *Rhesus Between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, BICS 41, 1996, 71-85, spec. p. 82, discute la divisione di compiti tra Odisseo e Diomede. Ha ragione a sottolineare che dopo l'attacco sono presentati come «a pair acting in common». Io ritengo che Odisseo, in quanto capo della spedizione, sia considerato responsabile per tutto ciò che è avvenuto (668-70; 893).

10 Il carro che contiene le armi d'oro di Reso, a quanto sembra, non viene preso: si veda B. Hainsworth, *The Iliad: A Commentary, Volume III, Books 9-12*, Cambridge 1993, nel commento a K 498 ss. Il pittore di Dario segue nei dettagli la versione dell'*Iliade* (Giuliani, 80).

Οδ. ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; Χο. ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ.

Questo è il testo preferito da Morstadt, 37[11], Nauck, Murray e Kovacs[12]. Murray in apparato traduce così: «Rhesum occidisti?' 'Immo te qui illum occisurus eras...». Gli studiosi che accettano questa esegesi interpretano la domanda come un audace bluff di Odisseo[13]. È però poco probabile che Odisseo menzionasse l'uccisione di Reso, di cui il coro non era al corrente: si veda, per questo, il v. 681, in cui si menziona solo la possibilità di furto[14]. Si noti inoltre che il coro non proviene dall'accampamento dei traci, ma dalla parte opposta[15]. Mi sembra che la domanda debba essere fatta dal coro; non si vede perché un greco avrebbe dovuto rischiare di autodenunciarsi.

b) Ritchie, 74 divide il verso tra due semicori, come altri avevano già suggerito[16] e ricostruisce la scena in questo modo:

> «Odysseus is struck down by one of the blows which accompany the παῖε παῖς of 685. Then members of the Chorus, approaching closer in the dark, recognize the arms he bears as those of Rhesus and so cry out to the one who has felled Odysseus: 'Have you killed Rhesus?' To which the other semichorus, rushing forward in turn, replies: 'No, but one who was going to kill you'.»

Questa spiegazione è accolta da Zanetto nella sua edizione. In questo caso supporrei che sia Diomede ad essere scambiato per Reso dal coro, e scriverei <μὴ>

11 Morstadt assegna la prima parte del verso a Diomede; si veda sopra, n. 2.

12 Si veda *Euripidis Tragoediae ex recensione Augusti Naucki*, Lipsiae 1884[3] [1905]. Murray, in *Euripidis Fabulae*, recognovit [...] G. Murray, Tomus III, Oxonii 1913[2], erroneamente attribuisce a se stesso la proposta di attribuire il verso al coro («Χο. notam medio v. addidi»), proposta già avanzata da Musgrave. Il testo di Musgrave era però diverso nella prima parte del verso: Οδ. ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον γ' ἀτακτεῖς; (cf. Wecklein, 53; *Euripidis opera omnia* [...] *latina interpretatione, scholiis antiquis et eruditorum observationibus, illustrata* [...], V, Glasgow-London 1821 [*editio Glasguensis*], 379).

13 Questa distribuzione delle battute è approvata da D.J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley-Los Angeles-London 1979, 81 e n. 15; Ebener, 97. La traduzione inglese dello stesso Murray è leggermente meno precisa: «'Twas thou that killed King Rhesus!' 'No: 'tis I that kill the man that killed...'» (*The Rhesus of Euripides*, transl. [...] by G. Murray, London, 1913, 39). Burnett, 43 e n. 91 traduce: «Perhaps you've killed Rhesus then?». Secondo la Burnett Odisseo fingerebbe di essere un Trace ma non Reso; la Burnett ammette che «the response is harder to make out».

14 H. Grégoire, *Euripidea*, in *Mélanges offerts à M. Octave Navarre*, Toulouse 1935, 231-44, spec. 233; Ritchie, 73 s.; Pseudo-Euripide, *Reso*, introd. e note di G. Paduano, Milano 1991, 84 n. 53.

15 Sulle questioni sceniche mi permetto di rimandare al mio contributo citato alla nota 8.

16 Si veda la spiegazione di Prevost, riportata da Beck in *Editio Glasguensis*, V, 379.

ἀλλὰ, con Dindorf, per rendere il contrasto più netto e la sintassi più chiara in questo brano intricato[17]. Gli scribi, quando si trovano di fronte a ciò che a loro appare come uno iato illecito, spesso corrompono il testo con omissioni, trasposizioni o zeppe[18], e questo può spiegare l'omissione di μή.

La soluzione di Ritchie e Zanetto non è di per sé impossibile, ma ci sono vari elementi che suscitano dubbi: il complicato equivoco di identità; la rapidità dell'azione, in cui Diomede viene immediatamente ferito e fatto cadere a terra (cosa abbastanza difficile, data la nota prestanza fisica del guerriero); la capacità di Diomede, ferito e colpito, di rialzarsi e allontanarsi con Odisseo pochi versi dopo, e senza un commento; la presenza, a mio avviso non probabile, della corazza.

c) Diggle, il cui testo è riprodotto all'inizio, segue le attribuzioni di battute che si trovano nel manoscritto O (Laur. 31. 10):

Χο. ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; Οδ. <μὴ> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ.

Il coro teme che i greci abbiano ucciso Reso. Non è chiaro come siano arrivati a questa conclusione[19]; forse dai cavalli di Reso (così Heath in *editio Glasguensis*, vol. V, 379), o dalle spoglie di Dolone (cf. vv. 592 s.), o dalla corazza di Reso, se effettivamente rubata dai greci, o dal sangue che li macchia (si veda la descrizione

17 Su μὴ ἀλλά cf. J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford 1950², 4-5; *Aeschylus, Choephori*, ed. by A.F. Garvie, Oxford 1986, *ad v.* 918. L'espressione è probabilmente di tipo colloquiale, ed è perciò appropriata nella concitazione di questa scena.

18 Riporto alcuni esempi di questa tendenza. Omissioni: in Soph. *Ai.* 728 vari codici scrivono μὴ invece di μὴ οὐ. In Aesch. *Pers.* 527 χρὴ 'πὶ il codice Ya omette 'πι (R.D. Dawe, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge 1964, 320). Inserzioni: in Soph. *Phil.* 446 alcuni codici inseriscono γ' a metà di ἐπεὶ οὐδέπω. Si tratta, come è noto, di un rimedio comune: cf. ad es. Euripides, *Helena*, hersg. u. erkl. von R. Kannicht, I-II, Heidelberg, 1969, *ad* 1022; sull'inserzione di γε in generale cf. J. Diggle, *The Textual Tradition of Euripides' 'Orestes'*, Oxford 1991, 108 e n. 57. Trasposizioni: in [Eur.] *Rh.* 683 il manoscritto O presenta οὐκ ἐχρῆν σ' εἰδέναι al posto del corretto οὔ σε χρὴ εἰδέναι dei codici VQ. Sulla *Hiatbeseitigung* come motivo di corruzione cf. Sophocles, *Trachiniae*, with introd. and comm. by M. Davies, Oxford 1991, *ad vv.* 396 e 839; Euripides, *Cyclops*, ed. by R. A. S. Seaford, Oxford 1984, *ad v.* 172, che ricorda i casi di Soph. *OR* 332 e 1002; J. Diggle, *Euripidea*, Oxford 1994, 348. Questa tendenza mi sembra un argomento per difendere μὴ ἀλλά in Aesch. *Cho.* 918, dove Hermann ha espunto μή, un'espunzione che Garvie considera con favore. Se gli scribi erano inclini ad evitare l'incontro di vocali tra una parola e l'altra, anche di quelli che noi sappiamo essere legittimi (crasi, sinecfonesi, etc.), è improbabile che ne abbiano aggiunto uno interpolando μή, e per di più introducendo una espressione colloquiale non comune in tragedia.

19 Come molti hanno osservato, il coro non è particolarmente acuto, e viene ingannato agevolmente da Odisseo.

delle uccisioni ai vv. 790-96). Forse si tratta di una combinazione di motivi: la presenza dei cavalli fa supporre un legame con Reso, e la presenza del sangue suggerisce che qualcuno sia morto o ferito. Tutto questo presuppone una certa rapidità e acume da parte del coro nell'intuire ciò che è successo. D'altra parte l'informazione della morte di Reso è ben nota agli spettatori: non si deve pensare che l'autore di tragedie presupponesse un pubblico che recepisce il testo come se si trattasse di un romanzo poliziesco. Un minimo di realismo è necessario, e la presenza di proprietà rubate e di macchie di sangue è sufficiente.

A mio parere la domanda ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; deve essere indirizzata a Diomede. Odisseo, in questa ipotetica distribuzione, interverrebbe a sorpresa con una risposta tanto rapida quanto intelligente: "no, non ha ucciso Reso, ma qualcuno che stava per uccidere te, cioè un nemico". Interventi a sorpresa si trovano in altri passi in tragedia. In Soph. *Phil.* 974 e 1293 è di nuovo Odisseo ad intervenire in maniera inaspettata al momento cruciale dell'azione; in *PV* 589 Prometeo entra in contatto dialogico con Io rispondendo in maniera inattesa a una domanda non indirizzata a lui[20].

Espressioni come ἴσχε πᾶς τις ('fermatevi tutti quanti!') spesso ricorrono in inizio di battuta, e segnalano che chi ci parla entra nella conversazione in quel momento. Questo sosterrebbe l'ipotesi per cui <μὴ> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ sia pronunciato da un altro personaggio, perché ordini simili (spec. ἐπίσχες e simili) sono le prime parole pronunciate da chi entra in scena (*Ion* 1320, *Hel.* 1642, *Hyps.* 60 I 22 = v. 191 Diggle). I passi euripidei, però, non possono essere ridotti a una semplice formula[21]. Ci sono vari esempi in cui l'ordine di fermarsi, di non muoversi, etc., viene pronunciato da un personaggio che è già sulla scena da qualche tempo (fr. 82. 50 Austin[22], *Hec.* 1129, *Pho.* 896, *Or.* 1069) e/o che ha già pronunciato alcuni versi prima di impartire l'ordine (*Andr.* 547-50, *Pho.* 88-92; si veda anche la risposta del coro in *Rhes.* 688 dopo che la parola d'ordine viene pronunciata).

In conclusione, attribuire <μὴ> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ. /ἴσχε πᾶς τις a un unico personaggio è possibile da un punto di vista di tecnica drammatica. Sarebbe preferibile far entrare Odisseo con la battuta ἴσχε πᾶς τις, e lasciare il verso 686 al coro e a Diomede ma, date le difficoltà delle altre proposte, la distribuzione accolta da Diggle mi sembra la più probabile.

20 Sui problemi di questo passo si veda Mastronarde, 115 s.; Taplin, 266 n. 1.

21 In altri passi il sintagma è usato per ordinare di fare silenzio (*Hipp.* 567, *El.* 758, 962) o per reagire a qualcosa vista da chi parla (Eur. *Suppl.* 397; *Hel.* 1184); si veda anche *Pho.* 452.

22 Corrisponde a Κρῆτες fr. III. 50 in *Tragicorum Graecorum fragmenta selecta*, ed. J. Diggle, Oxford 1998 e a fr. 7. 50 in Euripide, *Cretesi*, a c. di A.T. Cozzoli, Pisa-Roma 2001.

Altri studiosi hanno proposto approcci più radicali, con espunzioni, trasposizioni e riscritture del passo, ma nessuna di esse, a mio parere, ottiene un testo migliore, nonostante i grandi costi[23].

4. Un problema testuale e prosodico nel v. 688

G. Pace ha fatto osservare che la lezione del codice O è μενῶ, come negli altri manoscritti che riportano il passo, e non μενοῦν come riportano gli editori moderni, incluso Diggle[24]. Per questo motivo, secondo la Pace, è possibile mantenere μενῶ intransitivo[25]. Nonostante le interessanti considerazioni della Pace, la congettura di Reiske μὲν οὖν mi sembra comunque preferibile, per motivi di metrica e soprattutto di senso.

I problemi metrici coinvolgono una questione interessante. Gli editori sono stati scettici su μενῶ per lo iato con il successivo ἆ, dopo il cambio di battuta. La Pace sostiene che la presenza dell'ἀντιλαβή giustifica o attenua lo iato[26], ma non porta nessun esempio a sostegno della sua affermazione, e in realtà il cambio di battuta non giustifica di per sé uno iato[27]. Ci sono anzi esempi di elisione in ἀντιλαβή proprio con l'esclamazione ἆ: si vedano *HF* 1052 ὄδ' :: ἆ ἆ (un passo lirico) e *Or.* 1598

23 Diggle nel suo apparato suggerisce di trasporre il v. 684 prima del v. 683, e prende in considerazione l'espunzione di 685-86 («si abessent non desiderarentur»). Questo abbrevierebbe il brano in cui i greci rifiutano di dare la parola d'ordine, ed eliminerebbe uno dei versi più problematici. Non è però chiaro perché un interpolatore avrebbe voluto aggiungere l'oscuro v. 686. Inoltre il v. 684 suona troppo aggressivo come prima domanda del coro agli sconosciuti, e, nella sua posizione attuale, serve ad aumentare la tensione a riguardo della parola d'ordine 'dimenticata'. Altri tentativi, meno convincenti, di proporre un assetto testuale comprensibile sono riportati da Wecklein, 53, nella sua appendice. Ad essi si aggiunga la proposta di Grégoire, 233 s., ugualmente insoddisfacente: μὴ σὺ δείρῃς ὃν κατέκτας, ἀλλὰ τὸν κτενοῦντά σε. Secondo Grégoire, Odisseo, colpito dal corifeo, direbbe «ne roue pas de coups, n'écorche pas par surcroît celui que tu viens de tuer». J.A. Hartung, *Euripides Restitutus*, Hamburgi 1843, vol. I, 32 n. ** scrive ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; ἀλλὰ τὸν κτενοῦντά σ' οὔ «certe tu quidem iam Rhesum interfecisti? at non interficies eum, qui te interfecturus est», attribuendo tutto il verso a Odisseo. Questo atteggiamento prometeico (si veda *PV* 994) sarebbe un po' melodrammatico. Hartung suggerì anche di attribuire al coro un aggressivo βάλλε τὸν κτενοῦντά σε al v. 686, in risposta a Odisseo (cf. Wecklein, 53, con elenco di altre proposte). Se si potesse trovare una congettura convincente che ottenesse un senso simile a quelle di Hartung, si potrebbe attribuire il verso a Diomede, in risposta al coro.

24 G. Pace, *Reso*, 50 e *Note critico-testuali al 'Reso'*, in *Scritti in onore di Italo Gallo*, ed. L. Torraca, Napoli 2002, 453-61, in partic. 459-61.

25 Pace, *Reso* 50 e *Note*, 460 s. Non ho verificato il manoscritto personalmente.

26 Pace, *Reso* 50 e *Note*, 461 («lo iato tra μενῶ ed ἆ può essere tollerato sia per la presenza dell'ἀντιλαβή sia perché si trova prima di un'esclamazione»).

27 Si veda ad es. M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, 84; Murray, *Euripidis Fabulae*, vol. III, pp. IV-V.

τάδ' :: ἆ ἆ (un passo in trimetri)[28].

La Pace sostiene inoltre che lo iato è giustificato dal fatto che esso coinvolge una esclamazione[29]. Questo è un argomento più forte, ma richiede qualche precisazione.

Lo iato con esclamazioni è frequente, ma nella gran parte dei casi occorre tra l'esclamazione e la parola seguente[30], non, come qui, tra l'esclamazione e la parola precedente. Si tratta di vedere se ci sono esempi di questo secondo fenomeno, e se ci sono motivi prosodici che lo favoriscano oppure lo vietino.

Da un punto di vista di teoria prosodica, l'esclamazione è seguita da una pausa particolarmente forte, che però non spezza la continuità ritmica del verso, anche se giustifica lo iato. La pausa precedente l'esclamazione di solito coincide con la pausa normale all'inizio di una nuova frase, pausa che non autorizza di per sé uno iato; Fraenkel e Stinton, tra gli altri, hanno studiato le pause che possono accompagnare i vocativi, e le esclamazioni che li introducono[31].

In tragedia sono attestati vari esempi di iati con esclamazioni, in metri lirici e non lirici. Bisogna ammettere che molte esclamazioni (e parole assimilate) cominciano con consonante[32], e perciò non possiamo aspettarci molti esempi che sostengano il testo raccomandato dalla Pace. L'unico caso equivalente, di nuovo in coincidenza con un cambio di battuta, è Soph. *Phil.* 759 ὡς ἐξεπλήσθη. :: ἰὼ ἰὼ δύστηνε σύ.

28 Di Benedetto e Diggle, tra gli altri, seguono Heiland nell'espungere il verso; in ogni caso questo mostra che anche un autore postclassico, se non Euripide stesso, considerava normale l'elisione.

29 Pace, *Reso* 50 e *Note*, 461.

30 Ad es. Soph. fr. 341. 197 Radt: ὀπποποῖ· ἆ.

31 I vocativi sono di solito preceduti e seguiti da pausa prosodica (non metrica), ma ci sono casi in cui la pausa è esclusa: si veda in particolare E. Fraenkel, *Noch einmal Kolon und Satz*, Sitz. Bayer. Akad. Wiss. 1965, Heft 2, passim, con una discussione alle pp. 71-73; T. C. W. Stinton, *Pause and Period in the Lyrics of Greek Tragedy*, CQ 27, 1977, 27-66, spec. 31 e 36; *Interlinear Hiatus in Trimeters*, CQ 27, 1977, 67-72, spec. 70 = *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford 1990, 315, 322 e 365; L. Battezzato, *Enjambement, iati e stile di recitazione nella tragedia greca*, SemRom 4, 2001, 1-38, spec. 4, 7 e 9. I prosatori che evitano iato lo ammettono sia prima dei vocativi sia dopo di esssi: M. D. Reeve, *Hiatus in the Greek Novelists*, CQ 21, 1971, 514-39, spec. 516 n. 5. Rimando a questi lavori per la bibliografia più dettagliata su iato e pausa.

32 Si vedano gli elenchi in R. Kühner-F. Blass, *Ausführliche Grammatik der Griechischen Sprache*, erster Teil, erster Band, Hannover 1890, 196-97; J. Descroix, *Le Trimètre iambique des Iambographes à la comedie nouvelle*, Mâcon 1931, 26-29 (con esempi dalla commedia); E. Schwyzer, *Griechische Grammatik*, I, München 1939, 399-400; West, *Greek Metre*, 15; *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheo*, ed. M.L. West, Stuttgart 1990, XXXIV s.; A.M. Devine - L.D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York-Oxford 1994, 253-54; M.C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta*, Bologna 1995, 52. Si vedano inoltre la rassegna di H. Perdicoyianni-Paléologue, *The Interjections in Greek Tragedy*, QUCC 70, 2002, 49-88 e i riferimenti della Pace, *Note*, 461 n. 30.

Lloyd-Jones e Wilson seguono Robertson[33] e scrivono ὡς ἐξεπλήσθη, νόσος. :: ἰὼ δύστηνε σύ. Si tratta di una congettura molto lontana dal testo tradito. Kamerbeek e Di Benedetto l'hanno respinta[34] e anche Dawe accetta lo iato con l'esclamazione[35]. Si tratta in ogni caso di un esempio meno duro di quello del *Reso*, perché coinvolge iota, una vocale che può assumere valore di semiconsonante (/y/), o di semiconsonante più vocale (/yi/).

Lo iato è ammissibile quando le esclamazioni si succedono in serie. Si tratta però di un fenomeno particolare: lo iato è reso ammissibile dalla pausa che *segue* ogni esclamazione[36]. Ciascuna esclamazione può mantenere il suo valore prosodico: ad es. *Rh.* 748-49, dove ἆ ἆ ἆ ἆ equivale a un *metron* anapestico, e *Bacch.* 596.

Gli iati nella lirica della tragedia sono più frequenti, e meno pertinenti per la nostra questione. L'esempio più vicino per la scansione proposta dalla Pace è in *HF* 1051 ἐγείρετε. Χο. οἴμοι, che Diggle, Lee e Bond interpretano come un reiziano coriambico, accettando uno iato dopo sillaba breve all'interno di periodo[37]. Questo mi sembra molto difficile. Wilamowitz offriva un'analisi metrica diversa, con interruzione della sinafia dopo ἐγείρετε, quindi con iato in fine di periodo. Kovacs accetta la trasposizione di Conradt ἐγείρετ' εὐνᾶς. Page suggeriva, con maggiore plausibilità, ἐγείρετ'. Χο. ἰώ μοι[38]. Nel caso dei docmi, uno dei metri più studiati, i

33 Cf. D.S. Robertson, *Two Notes on the 'Philoctetes'*, CR 58, 1944, 51; H. Lloyd-Jones-N. Wilson, *Sophoclea*, Oxford 1990, 198. Robertson non muoveva obiezioni allo iato, a differenza di Lloyd-Jones e Wilson, ma solo alla scansione di ἰώ come monosillabo, oltre a ritenere sospetto l'uso di αὖτη per νόσος al v. 758.

34 J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part VI. Philoctetes*, Leiden 1980 *ad loc.* sostiene che il primo ἰώ equivalga a una sola sillaba lunga; è seguito in questo da V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983, 197 n. 11, che offre anche una difesa linguistica di αὖτη, e altri riferimenti bibliografici. Kamerbeek (come anche Lloyd-Jones e Wilson: vedi nota precedente) ricorda che lo iato avviene al cambio di battuta. È possibile anche scandire ἰὼ ἰώ come ⏑ ⏑ –, un abbreviamento frequente in brani lirici: si veda N.C. Conomis, *The Dochmiacs of Greek Drama*, Hermes 92, 1964, 23-50, spec. 41-42, che ricorda, tra gli altri passi, Eur. *Hipp.* 811. L'interpretazione linguistica e sintattica che condivido è quella offerta da Di Benedetto e da Lloyd-Jones e Wilson (indipendente dall'inserzione o meno di νόσος).

35 Sophocles, *Philoctetes*, tertium ed. R.D. Dawe, Stuttgart - Leipzig 1996.

36 «Hiatus ... in exclamationibus iteratis»: *Aeschyli Tragoediae*, ed. West, XXXV.

37 Si vedano *Euripidis Fabulae*, ed. J. Diggle, t. II, Oxford 1981; Euripides, *Heracles*, with introd. and comm. by G.W. Bond, Oxford 1981 *ad l.*; Euripides, *Heracles*, ed. K.H. Lee, Leipzig 1988.

38 Cf. Euripides, *Herakles*, erklärt von U. von Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1909², 428 [ed. Darmstadt 1959: III 218]; Euripides, *Suppliant Women, Electra, Heracles*, ed. and transl. by D. Kovacs, Cambridge, MA - London 1998; gli apparati di Diggle, *Euripidis Fabulae*, II, e Lee *ad HF* 1051. Cf. anche E. Medda, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia*, SCO 43, 1993, 101-234, spec. 196, sostanzialmente critico verso l'analisi di Wilamowitz. A favore della congettura di Page milita il fatto che le esclamazioni sono costantemente oggetto di confusione, e che l'*Eracle* di Euripide è trasmesso soltanto da un manoscritto (**L**), o, secondo

casi di iato sono accompagnati dall'abbreviamento delle sillabe in iato, o da iterazioni di esclamazioni, o sono giustificati dalla pausa di fine verso[39].

Per quanto riguarda il senso, i passi per μένω intransitivo citati dalla Pace indicano un rimanere in contrapposizione a un possibile 'allontanarsi, fuggire, andare via' (Eur. *El.* 220, *Hel.* 548, *Pho.* 897, *IA* 855), non a un assaltare il nemico: si veda anche Soph. fr. 314. 215 οὐ μενῶ, Ar. *Thesm.* 225, 'non rimarrò'. I passi più simili sono forse quelli citati in *LSJ* μένω I 3 per il senso di 'rimanere inattivo', ma la connotazione di 'inattività' deriva dal contesto, e l'unico esempio tratto dalla tragedia (Aesch. *Pers.* 796 ὁ μείνας νῦν ἐν Ἑλλάδος τόποις) non mi sembra avere questa connotazione. Nel passo del *Reso*, l'espressione οὐ μενῶ è la risposta all'ordine ἴσχε πᾶς τις 'fermi tutti'. Dopo questa domanda οὐ μενῶ sembrerebbe suggerire il senso 'non andrò via', anche se il senso richiesto dal contesto sarebbe 'non accetterò l'ordine di stare fermo e attaccherò'.

La rarità del fenomeno metrico mi sembra combinarsi con la difficoltà semantica. È possibile che l'autore del *Reso*, in questa peculiarità prosodica e linguistica, si discostasse dall'uso classico, ma, nonostante un margine di incertezza, la correzione di Reiske μὲν οὖν mi sembra più probabile del testo tradito. Si tratta di un intervento minimo: il fatto stesso che molti studiosi moderni abbiano letto erroneamente μενοῦν come μενῶ indica che le abbreviazioni per la desinenza potevano essere facilmente confuse anche dagli scribi.

5. Testo e traduzione di [Eur.] *Rh.* 682-89

In conclusione, questa è la divisione delle battute che io ritengo più probabile:

τίς ὁ λόχος; πόθεν ἔβας; ποδαπὸς εἶ; 682
Δι. οὔ σε χρὴ εἰδέναι. θανῇ γὰρ σήμερον δράσας κακῶς.[40]
Χο. οὐκ ἐρεῖς ξύνθημα, λόγχην πρὶν διὰ στέρνων μολεῖν;
Δι. †ἴστω. θάρσει. Χο. πέλας ἴθι. παῖε πᾶς[41].† 685

pochi studiosi, da due manoscritti strettamente imparentati (**L** e **P**).

39 Sulla questione dello iato nei metri lirici, oltre alla bibliografia citata sopra, nn. 31 e 32, si vedano Conomis, 41-43. E. Medda, *Osservazioni su iato e 'brevis in longo' nei docmi*, SemRom 3, 2000, 115-42, spec. 116 n. 3 discute la natura della pausa connessa con le esclamazioni e, alle pp. 119-30, lo iato nella lirica della tragedia, con acuta analisi della bibliografia precedente e importanti discusioni di passi controversi.

40 Oppure: Δι. οὔ σε χρὴ εἰδέναι. Χο. θανῇ γὰρ σήμερον δράσας κακῶς. / οὐκ ἐρεῖς ξύνθημα, κτλ.; si veda sopra, n. 4.

41 Il verso è molto problematico. Non è chiaro θάρσει. Si tratta di un invito ironico ad «aver fiducia» (cf. Eur. *Alc.* 38)? Diomede rassicurerebbe il coro, dicendogli di «non preoccuparsi» per lui, dato che saprebbe sfuggire alla lancia che lo minaccia. Kovacs in apparato propone di leggere

ἦ σὺ δὴ Ῥῆσον κατέκτας; Οδ. <μὴ> ἀλλὰ τὸν κτενοῦντα σέ.
ἴσχε πᾶς τις. Χο. οὐ μὲν οὖν. Οδ. ἆ· φίλιον ἄνδρα μὴ θένηις.
Χο. καὶ τί δὴ τὸ σῆμα; Οδ. Φοῖβος. Χο. ἔμαθον· ἴσχε πᾶς δόρυ.
οἶσθ' ὅποι βεβᾶσιν ἄνδρες; Οδ. τῆιδέ πηι κατείδομεν. 689

Co. Quale è la tua compagnia? Da dove vieni? Di che nazionalità sei?
Di. Non è necessario che tu lo sappia: tu morirai quest'oggi per le tue colpe.
Co. Non vuoi dire la parola convenuta, prima che una lancia ti trapassi il petto?
Di. †stai tranquillo.
Co. Vieni vicino. Colpite tutti.†
Tu hai ucciso Reso?
Od. No, ma uno che stava per uccidere te.
Fermatevi tutti.
Co. No, certo no.
Od. Fermo! Non uccidere un alleato.
Co. E qual è la parola d'ordine?
Od. Febo.
Co. Va bene. Tutti fermino le armi.
Sai dove sono andati gli uomini?
Od. Li abbiamo visti andare da questa parte, credo.

Pisa Luigi Battezzato

Οδ. ἴστ<ασ'> ὦ θάρσει πελάζων. Χο. παῖε <παῖε> πᾶς <ἀνήρ> «Odisseo: Fermati tu che avanzi pieno di sfrontatezza. Coro: Colpite, colpite tutti quanti!». La proposta per la seconda parte del verso, per quanto soltanto indicativa, è buona, e migliora παῖε <παῖε> πᾶς <τις ἄν> di Triclinio: cf. G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965, 194.

LA MORTE DI PITERMO
(Posidippo *epigr.* 93.2 Austin-Bastianini)

Posidippo *Epigr.* 93 AB (= P.Mil. Vogl. VIII 309, col. XIV 19-24):

τὸν χρηστὸν Πύθερμον, ὅπου ποτέ, γαῖα μέλαινα,
ἴσχεις, ὥλετο γὰρ ψυχροῦ ἐπ' Αἰγόκερω,
κοῦφα περίστειλον· πόντου πάτερ, εἰ δὲ σὺ κεύθεις,
ἄπληκτον ψιλὴν ἔκθες ἐπ' ἠϊόνα
ἐν περιφαινομένωι Κύμης, καὶ τὸν νέκυν, ὡς χρή, 5
πατρώηι, πόντου δέσποτα, γῆι ἀπόδος.

2 ψυχροῦ edd.: ψυχρον pap.

Ai vv. 1-3 gli editori traducono: «il buon Pitermo, o terra nera, dovunque tu lo trattenga - però infatti sotto il freddo Capricorno - lievemente ricoprilo»[1], e spiegano: «il papiro ha ψυχρονεπαιγοκερω, ma la correzione ψυχρο<ῦ> s'impone, sia perché in nessun modo Αἰγοκέρω potrebbe essere accusativo (a meno di non ricorrere ad un'altra correzione, Αἰγοκέρω<ν>), sia perché il senso esige che ἐπί sia appunto costruito col genitivo (*LSJ s.v.* ἐπί, A.II.a)»[2].

In realtà la lezione del papiro si può salvare scrivendo: τὸν χρηστὸν Πύθερμον, ὅπου ποτέ, γαῖα μέλαινα, | ἴσχεις (ὥλετο γάρ) ψυχρὸν ἐπ' Αἰγόκερω, «o nera terra, dovunque tu trattenga, freddo sotto il Capricorno, il bravo Pitermo (è morto infatti), coprilo delicatamente»[3]. Il testo tràdito è preferibile dal punto di vista metrico-prosodico, poiché il secondo emistichio del pentametro posidippeo sembra ammettere solo tre tipi di iato: (1) con dittonghi in *iota* (-αι, -ει e -οι): 12.2 (ricostruito), 18.4 (ricostruito), 20.6, 25.6, 31.2, 39.6, 44.2, 52.2 (ricostruito), 61.6, 65.2, 67.4, 77.4, 88.2, 89.2, 101.4, 118.28, 133.6[4], 135.4, *136.4, 142.10; (2) con monosillabo in ictus: 93.6 γῆι ἀπόδος, 118.14 ὦ ἄνα; (3) con nome proprio: 5.4 Κώια ἐδ[. L'unico caso confrontabile con ψυχροῦ ἐπ' è 6.6 παρθένου ἡ]δύ, ed è anch'esso una congettura (di Luppe)[5].

1 *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, edd. C. Austin et G. Bastianini, Milano 2002, 119. La traduzione è di Bastianini (analoga quella di Austin, *ibid.*). Seguo Austin e Bastianini anche per la numerazione degli epigrammi. L'asterisco premesso al numero d'ordine indica paternità dubbia.

2 *Posidippo di Pella. Epigrammi (P.Mil. Vogl. VIII 309)*, a c. di G. Bastianini e C. Gallazzi, con la collaborazione di C. Austin, Milano 2001, 220.

3 La parentesi non è ovviamente una difficoltà: l'unica differenza rispetto al testo di Austin e Bastianini è che si tratta di un'espressione parentetica più breve.

4 Qui il testo ζήσει ἐρημότερος è congetturale, ma si tratta di congettura pressoché certa.

5 Una soluzione diversa è stata suggerita da K. Gutzwiller, *Nikonoe's Rainbow (Posidippus 6 Austin-Bastianini)*, ZPE 145, 2003, 44-46; è una soluzione che evita lo iato, ma che pone, a mio

Quanto alla sostanza, l'attribuzione di ψυχρ- al cadavere di Pitermo piuttosto che al Capricorno comporta mutamenti minimi: adottando il testo del papiro, la ψυχρότης è vista in rapporto al momento in cui lo scrivente formula la sua preghiera più che al momento in cui Pitermo è morto, ma i due momenti grosso modo coincideranno, nel senso che il primo non potrà essere di molto successivo al secondo. Mettendo ὥλετο γάρ tra parentesi, la funzione di γάρ diventa quella di disambiguare ἴσχεις, che di per sé potrebbe essere detto tanto di persona morta quanto di persona vivente. Con ψυχροῦ, invece, il senso di γάρ si fa leggermente più debole: ciò che conta, in questa apostrofe alla terra e a Posidone, è che Pitermo è morto ed ha diritto a sepoltura; che sia morto sotto il Capricorno (tempo di naufragi) è informazione necessaria per il lettore, ma questo fatto non può essere considerato come facente parte della causa (γάρ) che spinge il poeta a invocare pietà per il defunto. Con ψυχρόν, infine, il περίστειλον del v. 3 potrebbe acquisire una nozione aggiunta che con ψυχροῦ mancherebbe (o sarebbe molto meno evidente), cioè quella di coprire la salma, di seppellirla, ma contemporaneamente anche di *vestirla* per proteggerla dai rigori dell'inverno. Sottigliezze a parte, il testo del papiro e il testo degli editori sono entrambi accettabili, e dunque sarà più economico attenersi al papiro, che peraltro, come si è detto, ci risparmia uno iato su cui è d'obbligo nutrire qualche perplessità (si noti che al v. 6 c'è un altro iato, uno di quelli 'leciti'; due nello stesso epigramma sarebbero troppi).

Genova, maggio 2004 Walter Lapini

parere, non pochi e non piccoli problemi stilistici.

RASSEGNA DI STUDI SUL NUOVO POSIDIPPO (1993-2003)*

INDICE

1. Introduzione ..... p. 291
2. La 'preistoria' del Nuovo Posidippo ..... p. 292
3. L'*editio princeps* (o *maior*) ..... p. 299
4. L'*editio altera* (o *minor*) ..... p. 303
5. Il Nuovo Posidippo come occasione di confronto: convegni, tavole rotonde, giornate di studio ..... p. 309
6. *Text in progress*: note, noterelle e contributi ..... p. 323
   6. 1 Note critico-testuali ed esegetiche ..... p. 324
   6. 2 Note critico/storico-letterarie ..... p. 329
   6. 3 Note storico-politiche ..... p. 334
7. Le risorse informatiche: Posidippo nel *World Wide Web* ..... p. 336

1. Introduzione

Il raggiungimento di un traguardo importante, come il primo decennio di studi su un nuovo testo, induce del tutto naturalmente ad una riflessione critica sui risultati conseguiti e sugli obiettivi ancora da raggiungere. Ma un simile bilancio pare addirittura necessario nel caso del *P.Mil.Vogl.* VIII 309, ormai noto come 'Nuovo Posidippo', su cui fin dal principio l'attenzione dei filologi di tutto il mondo si è concentrata con singolare vivacità.

La scoperta di uno spezzone di rotolo papiraceo lungo 152,8 cm, contenente 110 epigrammi assolutamente nuovi e 2 già noti, per un totale di 606 versi, ha dato corpo alla fiducia - ben salda nella maggior parte degli addetti ai lavori - nella possibilità di accrescere ulteriormente il patrimonio dei testi letterari greci a noi pervenuti, ed ha trasmesso al settore un'energia tutta nuova, a giudicare dalle 1500 e più pagine che sul Nuovo Posidippo sono state scritte e da quelle che si continuano a scrivere a ritmo incalzante. Forse, come nota con sottile *humour* R.L. Hunter (**53** p. 24), gli dèi hanno voluto riservare un dono così prezioso per la fine di un secolo che ha

* Pur senza ambizioni di completezza, la presente rassegna si propone di offrire un quadro - il più ricco possibile - del primo decennio di studi sul Nuovo Posidippo. Al momento di congedare questo lavoro, molte pubblicazioni datate al 2003 sono ancora in corso di preparazione o di stampa, e perciò a me non disponibili; quelle datate al 2004, di cui sono a conoscenza, saranno segnalate in nota e non inserite nell'elenco numerato, per rispettare i limiti cronologici della rassegna. Per indicare gli epigrammi della nuova raccolta, farò riferimento alla numerazione adottata nell'*editio altera* (**52**), che è entrata ormai nell'uso comune, e mi servirò in tal senso della sigla A.-B. Quanto al sistema di trascrizione dei testi citati, onde evitare confusioni, mi atterrò in linea di principio al sistema adoperato nell'edizione o nello studio su cui di volta in volta verterà il discorso.

conosciuto numerose, importanti scoperte papiracee: e il nuovo secolo (anzi, millennio) si apre nella certezza che «the party is not yet over» (Hunter, *l. c.*)[1].

Assumendo quale discrimine tra preistoria e storia del Nuovo Posidippo l'anno di pubblicazione dell'*editio princeps*, cioè il 2001, la storia del papiro milanese risulta appartenere interamente al nuovo millennio, e ciò si rivela non solo un dato anagrafico, ma una condizione che colora significativamente la fisionomia stessa degli studi neoposidippei. La novità di un'edizione corredata di riproduzioni fotografiche del papiro ad altissima definizione (sia in formato cartaceo che digitale); la frequenza con cui hanno luogo convegni, conferenze, seminari, che si caratterizzano per la varia provenienza e competenza dei partecipanti e si svolgono nei luoghi più disparati del vecchio e del nuovo continente; il ritmo assai sostenuto con cui nell'era della comunicazione globale il confronto sui testi prosegue anche oltre quelle occasioni privilegiate, configurando una sorta di collettivo ed ininterrotto perfezionamento dell'edizione e riportando energicamente in primo piano l'importanza e la fecondità del lavoro di *équipe*; l'affiancarsi di risorse *on line* agli strumenti tradizionali: tutto questo fa del Nuovo Posidippo il prototipo, per così dire, della filologia del terzo millennio, che procede nella direzione della condivisione massima di materiali e strumenti, del dialogo aperto, del confronto diretto e simultaneo, e dell'accelerazione dei tempi, con tutte le conseguenze che un tale orientamento può comportare.

2. La 'preistoria' del Nuovo Posidippo: «little more than a rumour»

1 G. Bastianini - C. Gallazzi, *Sorprese da un involucro di mummia*, Ca' de Sass 121, 1993, 28-33.
2 G. Bastianini - C. Gallazzi, *Il poeta ritrovato*, Ca' de Sass 121, 1993, 34-39.
3 *Posidippo, Epigrammi*, a c. di G. Bastianini e C. Gallazzi, Milano 1993.
4 A. Blanchard, *Les papyrus littéraires grecs extraits de cartonnage: étude de bibliologie*, in *Ancient and Medieval book material and techniques*, edd. M. Maniaci - P.F. Munafò, I, Città del Vaticano 1993, 26 e 40.
5 A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993, 400.
6 M. Gigante, *Attendendo Posidippo*, SIFC 86, 1993, 5-11.
7 M. Gronewald, *Der neue Poseidippos und Kallimachos Epigramm 35*, ZPE 99, 1993, 28-29.
8 L. Lehnus, *Posidippo ritorna*, RFIC 121, 1993, 364-67.
9 M.W. Dickie, *Which Posidippus?*, GRBS 35, 1994, 375.
10 M. Gigante, *Orazio tra Simonide e Posidippo*, AAT suppl.128, 1994, 55-56 e 69.
11 B.M. Palumbo Stracca, *Note dialettologiche al nuovo Posidippo*, Helikon 33-34, 1993-1994, 405-12.
12 E. Voutiras, *Wortkarge Söldner? Ein Interpretationsvorschlag zum neuen Poseidippos*, ZPE 104, 1994, 27-31.
13 P. Bing, *Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus*, A&A 41, 1995, 121 n. 19.
14 A. Cameron, *Callimachus and his critics*, Princeton 1995, 67, 77, 82, 150, 238 e 243-44.

[1] Hunter cita *exempli gratia* il papiro ancora inedito (lungo addirittura 2 metri e mezzo) che conserva, oltre alla più antica mappa della Spagna, una parte del trattato geografico di Artemidoro di Efeso (II/I sec. a. C.), sinora noto solo per via di allusioni e riferimenti tardi.

15 M.S. Celentano, *L'elogio della brevità tra retorica e letteratura: Callimaco, ep. 11 Pf. = 'AP' VII 447*, QUCC n. s. 49, 1995, 77-79.
16 M.W. Dickie, *A new epigram by Posidippus on an irritable dead Cretan*, BASP 32, 1995, 5-12.
17 K.J. Gutzwiller, *Cleopatra's ring*, GRBS 36, 1995, 385-86.
18 F. Angiò, *L'epigramma di Posidippo per la miracolosa guarigione del cretese Arcade*, APF 42, 1996, 23-25.
19 F. Cairns, *The 'New Posidippus' and Callimachus, 'AP' 7. 447 = 35(GP) = 11 (Pf.)*, in *Worte, Bilder, Töne. Studien zur Antike und Antikerezeption. Bernhard Kytzler zu ehren*, edd. R. Faber - B. Seidensticker, Würzburg 1996, 77-88.
20 A. Cameron, *Posidippus (2)*, in *The Oxford Classical Dictionary*, ed. by S. Hornblower - A. Spawforth, Oxford 1996[3], 1231.
21 G.B. D'Alessio, *Callimaco*, I. *Inni, Epigrammi, Ecale*, Milano 1996, 226 n. 22.
22 M.W. Dickie, *An ethnic slur in a new epigram of Poseidippus*, Papers of the Leeds International Latin Seminar 9, ed. F. Cairns, Leeds 1996, 327-36.
23 A.S. Hollis, *Heroic honours for Philetas?*, ZPE 110, 1996, 59-60.
24 M. Puelma, *Ἐπίγραμμα* – epigramma. *Aspekte einer Wortgeschichte*, MH 53, 1996, 129-30.
25 F.W. Walbank, *Two Hellenistic processions: a matter of self-definition*, SCI 15, 1996, 129.
26 F. Angiò, *Posidippo di Pella e la vecchiaia (a proposito di PBerol inv. 14283)*, PapLup 6, 1997, 13.
27 K. Niatas, *A poetic gem: Posidippus on Pegasus*, Pegasus 40, 1997, 16-17.
28 M. Puelma, *Epigramma: osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*, Maia 49, 1997, 196-97.
29 D. Sider, *The Epigrams of Philodemos. Introduction, text, and commentary*, New-York - Oxford 1997, 46 n. 4 e 177.
30 L. Argentieri, *Epigramma e libro. Morfologia delle raccolte epigrammatiche antiche premeleagree*, ZPE 121, 1998, 5, 7-9 e 13.
31 S. Barbantani, *Un epigramma encomiastico "alessandrino" per Augusto (SH 982)*, Aevum(ant) 11, 1998, 260 n. 9, 273 e 327.
32 W. Clarysse, *Ethnic diversity and dialect among the Greeks of Hellenistic Egypt*, in *The two faces of Graeco-Roman Egypt. Greek and Demotic and Greek-Demotic texts and studies presented to P.W. Pestman*, edd. A.M.F.W. Verhoogt - S.P. Vleeming, Leiden 1998, 12.
33 K.J. Gutzwiller, *Poetic garlands. Hellenistic epigrams in context*, Berkeley - Los Angeles - London 1998, 9 e 25-30.
34 N. Piacenza, *L'immortalità negata: osservazioni sull'epigramma VII 170 dell''Antologia Palatina'*, Aevum(ant) 11, 1998, 346 n. 2 e 350 n. 11.
35 D. Zoroddu, *Posidippo di Pella poeta satirico. La statua dell'atleta ingordo (XIV G.-P., 3126-3129)*, Helikon 35-38, 1995-1998, 109-22.
36 F. Angiò, *Posidippo di Pella, l'ep. XVII Gow-Page e l'Αἰθιοπία*, MH 56, 1999, 150 e 158.
37 R.L. Hunter, *Theocritus. A selection*, Cambridge 1999, 239 e 250.
38 E. Kapetanopoulos, *Alexander's patrius sermo in the Philotas affair*, AncW 30, 1999, 122.
39 G. Guidorizzi, *Il mondo letterario greco*, III. *Dall'età ellenistica all'età cristiana*, Milano 2000, 328-33.
40 G. Bastianini, *Il rotolo degli epigrammi di Posidippo*, in Atti del XXII Congresso Internazionale di Papirologia. Firenze, 23-29 agosto 1998, a cura di I. Andorlini - G. B. - M. Manfredi - G. Menci, Firenze 2001, 111-19.
41 F. Maltomini, *Nove epigrammi ellenistici rivisitati (PPetrie II 49B)*, ZPE 134, 2001, 65 n. 45.

Nel 1992, con il sostegno finanziario della Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, l'Università Statale di Milano giunge a concludere il fortunato acquisto di un tesoro papiraceo emerso dalla penombra del mercato antiquario. I particolari della vicenda (provenienza del papiro, possessore, prezzo d'acquisto) restano sconosciuti. Come è ormai noto, il primo annuncio della sensazionale acquisizione

per le scienze dell'antichità ha trovato sede non in un periodico di filologia o papirologia, ma nella coloratissima rivista della Fondazione CARIPLO, destinata ad un pubblico di non addetti ai lavori (**1** e **2**). Il privilegio non solo di comunicare ufficialmente la 'scoperta', ma anche di esaminare il reperto, viene accordato a G. Bastianini e C. Gallazzi, i due papirologi che dopo otto anni di lavoro congederanno l'*editio princeps* del nuovo pezzo e i cui nomi sono destinati a restare indissolubilmente legati alla storia del *P.Mil.Vogl.* VIII 309. Il primo dei due articoli firmati dai futuri editori non perde il proprio interesse neppure oggi che l'edizione del papiro è ormai un bene acquisito: infatti, la chiarezza e la precisione con cui si descrivono le tecniche di costruzione dei pettorali in *cartonnage*, la struttura del *cartonnage* in questione e i sistemi usati per eliminare le tracce di colore, fanno di questo testo la più solida e completa introduzione alla nuova 'scoperta'. Il secondo articolo, contiguo al precedente, è invece incentrato sulla *facies* squisitamente letteraria del papiro: tanto il quadro relativo alla vita e all'opera di Posidippo di Pella, quanto il testo e la traduzione di alcuni epigrammi, sono ovviamente superati dall'edizione.

Ma a distanza di pochi mesi da queste prime comunicazioni e di un anno appena dall'acquisto del papiro, Bastianini e Gallazzi procedono alla pubblicazione di quella che potremmo definire *proekdosis* (**3**), che consente agli editori di far conoscere i primi risultati del loro pionieristico lavoro e di confrontarsi con le idee e le proposte che i nuovi testi sono destinati a suscitare: non si tratta, a rigor di termini, di una prima edizione[2], ma piuttosto di una preliminare trascrizione e traduzione di 25 epigrammi, scelti fra quelli meno lacunosi e problematici dal punto di vista della *constitutio textus*[3]. La trascrizione è volutamente effettuata senza rispettare le norme e le convenzioni previste dal cosiddetto Sistema di Leida, allo scopo di privilegiare la leggibilità degli epigrammi. Questi ultimi sono preceduti da un'introduzione che ripropone in gran parte le stesse considerazioni svolte in **2**, e sono accompagnati da un breve commento di taglio prettamente contenutistico. La posizione degli editori, che ritengono di non dover segnalare né giustificare le discrepanze fra i testi presentati in **3** e l'*editio princeps*, in quanto «entità non comparabili», è del tutto legittima; tuttavia, il confronto tra *proekdosis* ed *ekdosis*, se condotto in piena consapevolezza della differente natura dei due prodotti editoriali, può rivelarsi per alcuni aspetti interessante: non solo, infatti, è possibile apprezzare il progresso che lo studio pluriennale del papiro ha determinato nella lettura, ricostruzione ed

[2] Bastianini e Gallazzi (**42** p. 1) ci tengono a sottolinearlo, precisando che «solo le trascrizioni dei quattro epigrammi apparsi in "Ca' de Sass", che almeno rispettano le norme editoriali in uso, possono essere considerate *editiones principes* di parti del rotolo».

[3] Laddove un epigramma risulti leggibile e comprensibile solo in parte, esso viene trascritto e tradotto limitatamente a quella parte, omettendo il distico o i distici oscuri: l'ep. VIII (= 50 A.-B.) manca degli ultimi 2 versi, mentre dell'ep. XV (= 19 A.-B.) sono riportati solo gli ultimi 4 versi. Si noti poi che gli epigrammi sono presentati senza rispettare l'ordine in cui si leggono nel papiro.

interpretazione del testo, ma si registrano anche alcuni casi in cui **3** offre una traduzione a mio avviso più felice di quelle successive, di **42** o di **52**.

Nel caso di 33.8 A.-B., la traduzione proposta in **3** (ep. VII) per l'aggettivo ψευδὴς νυμφίος, cioè «immaginario sposo», mi pare più corretta rispetto a «falso sposo» di **42** e **52**. In 56.1 A.-B., la *iunctura* πέντε μὲν ὠδίνεσσιν viene tradotta in modo più completo e corretto in **3** (ep. XI), cioè «per cinque dolorosi parti», mentre in **42** e **52** manca l'aggettivo «dolorosi», che rappresenta un tratto semantico ineliminabile di ὠδίς. Più aderente al testo greco - anche se non necessariamente migliore - è infine la traduzione di 55.3 A.-B. (ᾤιχετο Μοῖρα φέρουσα προώρια κτλ.) proposta in **3** (ep. IX), ovvero «la Moira se ne andò, portandosi via anzi tempo», rispetto a quella presente in **42** e **52**, ovvero «il Destino se li è portati via prematuramente».

Per quanto riguarda invece i casi - ben più numerosi - in cui le due edizioni hanno segnato un netto miglioramento nella traduzione e costituzione del testo, basterà citare solo alcuni esempi: in 5.1 A.-B., il valore di ἀστερόεις riferito al lapislazzuli non corrisponde a «fulgente» (**3** ep. I), ma piuttosto a «stellato» (**42** e **52**): l'aggettivo, infatti, pare qui usato nel suo significato originario di «starred» (*LSJ*[9] 261, cf. *ex. gr.* Δ 44, Ο 371, ι 527), per descrivere la caratteristica punteggiatura bianca o gialla del lapislazzuli, la cui brillantezza ne è invece una qualità più rara e meno distintiva. Nell'ep. 33 A.-B., ai vv. 1 s. (μεῖζον Ἀριστόξεινος ἐνύπνιον ἢ καθ' ἑωυτόν / Ἄρκὰς ἰδὼν κτλ.), la prima traduzione «facendo un sogno più grande di lui, / Aristosseno d'Arcadia...» (**3** ep. VII) è corretta dalla più precisa «facendo un sogno più grande delle sue possibilità, Aristosseno / d'Arcadia...» di **42** e **52**; al v. 5 la traduzione del verbo προσέμισγε come «andò a scontrarsi» (**3** ep. VII) è corretta in «andava a scontrarsi» (**42** e **52**); al v. 7, infine, l'epiteto μέλας riferito ad Ἄρης è più efficacemente reso da «nero» (**42** e **52**) che da «funesto» (**3** ep. VII). Nel caso dell'ep. 50.3 s. A.-B. (...Ἠδεῖαν ἐὸν τέκος, ἧς Ὑμέναιος / ἠρίον οὐ θαλάμου χερσὶν ἔκοψε πύλην), la traduzione proposta in **3** (ep. VIII: «Edea, sua figlia, / per la quale Imene [*sic*] bussò alla tomba, / non alla porta del talamo») è imprecisa rispetto a quella adottata in **42** (« Edea, sua figlia, di cui al tumulo non alla porta del talamo bussò Imeneo») e ancor più rispetto a quella di **52** («Edea, sua figlia, alla cui tomba Imeneo / bussò con le mani – non alla porta del talamo»). Rispecchia una fase ancora immatura nella comprensione del testo la trascrizione (...ἃ τότε γαμβρῶν / τῶν μνηστευομένων ψύχρ' ἔμενον λόχεα) e la traduzione («Ahimè, inefficaci allora restavano / le insidie dei giovani che ambivano alla sua mano») di 55.5 s. A.-B. Un netto progresso nell'interpretazione dei versi si nota anche in 97.1 s. A.-B. (ἰητήρια σοὶ νούσων, Ἀσκληπιέ, Κῶιος / δωρεῖται Σωσῆς ἀργυρέην φιάλην): mentre in **3** (ep. XVII) gli editori interpungono dopo Ἀσκληπιέ e traducono «Il potere di curare le malattie è in te, o Asclepio. / Una coppa d'argento ti dona Soses di Cos», in **42** e **52** il primo distico è trattato come un'unica frase e a ἰητήρια νούσων si dà lo stesso valore che ha ἰήτρα νούσων in Hdt. 4.16 s.: «come offerta per la sua guarigione, a te, Asclepio, Sose di Coo dona una coppa d'argento».

Anche la lettura del papiro ha fatto progressi, grazie al perfezionamento delle apparecchiature ottiche ed elettroniche. Nell'ep. 14. 6 A.-B. la primitiva lettura τοῦτον (**3** ep. II) lascia il posto in **42** e **52** ad [ἴ]π̣π̣[ον. In 35.1 A.-B., Bastianini e Gallazzi leggevano inizialmente μάντις ὁ τῶι κόρακι Στρύμων ἐπικείμενος ἥρως (**3** ep. V), mentre nelle successive edizioni il verso è stampato nella forma μάντις ὁ τῶι κόρακι Στρύμω[ν] ὑπ̣[ο]κ̣ε̣ί̣μ̣ε̣ν̣[ο]ς ἥρως. Determinante per la comprensione dell'ep. 53 A.-B. è stata la correzione al v. 3 della prima lettura καθ' ὑψηλοῦ Τεγέας (**3** ep. X) in καθ' ὑψηλοῦ τέγεος (**42** e **52**): la fanciulla per cui è composto l'epitafio, Calliope, risulta così cadere non «dall'alta Tègea», ma più verosimilmente «dall'alto tetto». Importante anche in 101.1 A.-B. il riconoscimento della lezione ἄ̣ρ̣ι̣σ̣τ̣ο̣ς̣ ἀ̣ν̣[ή̣ρ] al posto del precedente Ἀριστοκλῆς (**3** ep. XVI): il significato dell'epigramma acquista così un respiro più ampio, e non si restringe alla vicenda individuale di Aristocle. Si possono aggiungere il caso di 97.4 A.-B., in cui il νύκτ' ἐπ' ἰῆι di **3** (ep. XVII) è sostituito da νυκτὶ μιῆι in **42** e **52**, o quello di 99.1 A.-B., in cui il nome proprio Ἀρκὰς (**3** ep. XVIII) è corretto in Ἀσκλ[ᾶς (**42** e **52**). Infine, in 65.3 A.-B. - l'epigramma già noto per tradizione indiretta (*AP* 16.119) sulla statua di Alessandro costruita da Lisippo - la forma del verbo si è appurato essere non ἔθου (**3** ep. XXI), ma ἔθε̣υ̣ (**42** e **52**).

Il progresso qualitativo che l'*editio princeps* segna rispetto a quanto l'ha preceduta è, dunque, indiscutibile; alcuni dei casi passati in rassegna mostrano, comunque, che non tutto di quella che abbiamo chiamato *proekdosis* è da respingere a priori.

Dal 1993, anno in cui si concentrano le prime tre pubblicazioni relative alla nuova scoperta, ha inizio per il mondo scientifico la lunga attesa dell'edizione annunciata; contemporaneamente i materiali già divulgati, nonostante i loro limiti, rappresentano una tentazione irresistibile per molti. Vedono così la luce i primi articoli e le prime note sull'argomento, che si moltiplicano di anno in anno, e che costituiscono la storia di quello che fino al 2001 sarà noto a tutti come *P.Mil.Vogl.* inv. 1295 R, o, se vogliamo, la 'preistoria' del *P.Mil.Vogl.* VIII 309. Se nel complesso tale produzione può apparire «little more than a rumour»[4], per la genericità e scarsità delle notizie diffuse, è bene operare le debite distinzioni tra contributi di natura assai diversa, e riconoscerne così nel dettaglio il grado di utilità ed interesse[5].

Se lasciamo da parte i numerosi casi in cui il papiro è solamente citato, o presentato nelle sue caratteristiche generali in quanto nuova scoperta, le pubblicazioni precedenti il 2001 si possono distinguere in due categorie: da un lato vi sono le riflessioni relative al *P.Mil.Vogl.*, considerato nella sua interezza come raccolta di epigrammi, cioè come libro antico; dall'altro, gli interventi di carattere critico-testuale o esegetico incentrati su singoli epigrammi, scelti naturalmente tra quelli resi noti da **2** o **3**.

Tra i contributi che rientrano nella prima categoria, meritano certamente una menzione speciale quelli di L. Argentieri (**30**) e di K. Gutzwiller (**33**). Il saggio di Argentieri - estinato per la sua chiarezza e completezza a restare un punto di riferimento imprescindibile - rascende l'orizzonte d'interesse del nuovo papiro ed offre al tempo stesso la base ideale su cui costruire qualunque considerazione relativa ad esso. L'autore propone di studiare il genere epigrammatico secondo una prospettiva inconsueta, quella cioè del suo rapporto con il fenomeno librario, che conosce la sua esplosione proprio nell'epoca in cui fiorisce anche l'epigramma. Un tale orientamento dell'indagine è giustificato non solo dalla coincidenza cronologica, ma anche dalla strutturale - direi quasi, naturale - complementarità di epigramma e forma libraria[6]. Argentieri propone quindi una classificazione morfologica delle raccolte epigrammatiche in 3 tipologie: 1) la *silloge*, cioè la raccolta di epigrammi altrui ad opera di un redattore; 2) il *libellus*, ovvero la raccolta da parte del poeta di propri testi,

[4] S. McLemee, *Posidippus Lives! Discovery of long-lost poems saves an ancient author from history's remainder table*, The Chronicle of Higher Education 29. 11. 2002, http://chronicle.com/free/v49/i14/14a01401.htm.

[5] Una lista completa delle pubblicazioni relative ai nuovi epigrammi, ordinate per anni dal 1993 al 2001, è fornita anche da Bastianini e Gallazzi in **42** pp. 2-4.

[6] Fa notare Argentieri (**30** p. 1) che la poesia epigrammatica, per la brevità che la caratterizza sin dalle origini, si presta a formare raccolte. Egli aggiunge poi che il genere dell'epigramma «è fin dalle origini strettamente connesso alla lettura, nella forma del dettato interiore», il che ne avrebbe accentuato l'affinità con il nuovo supporto librario: la questione relativa all'effettiva modalità di fruizione dell'epigramma è in realtà abbastanza delicata, e sarà forse preferibile limitarsi a constatare che una forma di poesia come quella epigrammatica, esclusivamente scritta e per ciò stesso ritenuta inferiore, ad es., alla lirica monodica e corale, rigorosamente orali, si sposa perfettamente con un *medium* letterario affidato alla scrittura, quale è il libro.

ordinati ed associati secondo un preciso progetto espressivo o estetico; 3) infine l'*anthologia* vera e propria, che risulta dall'accostamento di epigrammi di vari autori con quelli composti dal compilatore-poeta. Il caso del papiro del Nuovo Posidippo viene ricondotto alla tipologia del *libellus* (**30** pp. 5 e 8 s.), e viene anzi considerato il documento più prezioso per ricostruirne le caratteristiche, dalla disposizione tematica dei testi alla non esaustività rispetto all'intera produzione dell'autore.

Ancora più deciso è l'orientamento della Gutzwiller nella stessa direzione di ricerca: la studiosa muove dalla convinzione che un approccio corretto e fecondo al genere epigrammatico debba prevedere un'attenta contestualizzazione degli epigrammi, e il contesto originario entro cui gli epigrammi - almeno dalla fine del IV sec. a. C. - erano letti è proprio il libro. L'assunto che sta alla base di tale impostazione è l'idea che «changed context produces changed meaning» (**33** p. X), che cioè il messaggio sia sempre condizionato dal contesto, che contribuisce a definirne il significato e la portata. Date le premesse, è naturale che il nuovo libro di epigrammi abbia destato in modo particolare l'interesse della Gutzwiller, che forse più di ogni altro ha cercato di raccogliere informazioni sul *P.Mil.Vogl.* inv. 1295 R prima della sua edizione. Nel suo libro, infatti, benché pubblicato nel 1998, viene fornito un quadro relativamente completo del problema e vengono indicate alcune delle direzioni in cui dovrà orientarsi la riflessione: in primo luogo, il confronto tra i criteri di organizzazione di questa raccolta e quelli delle antologie a noi note; in secondo luogo, l'indagine relativa alla destinazione epigrafica o letteraria degli epigrammi (e la Gutzwiller propende, almeno per i testi divulgati nel 1993, per la seconda ipotesi).

I lavori critico-testuali o esegetici privilegiano una rosa molto ridotta di epigrammi: tra i più studiati, pur nei limiti della *proekdosis*, sono certamente gli epp. 99 e 102 A.-B. Per quanto riguarda il primo, a destare l'interesse dei filologi è la difficoltà costituita dal doppio οιος che si legge nel papiro ai vv. 1 e 2 (ὁ Κρὴς κωφὸς ἐὼν Ἀσκλ[ᾶς, μηδ]ὲ οἷος ἀκούειν / αἰγιαλῶν οιος μηδ' ἀνέμων πάταγον): Gronewald (**7** p. 28 n. 2) propone di ricostruire μὴ] δοιὸ<ν> (*scil.* πάταγον) al v. 1 oppure <δ>οιὸ<ν> al v. 2, oltre che di correggere απηει del papiro in ἀπή<ι>ει al v. 3. Gigante (**6** pp. 8 s.) ritiene invece che sotto il secondo οιος si celi un termine coordinato a πάταγον, e propone, sulla base di *AP* 7.267.3, αἰγιαλῶν ἦχον, che a suo avviso restituirebbe «l'armonia stilistica al pentametro: al rumore dei venti si unisce il fragore del mare». Mentre Voutiras (**12** p. 30) suggerisce una poco convincente lettura οἷος al v. 2, la Angiò segue la linea tracciata da Gigante, tentando inoltre di fornire una spiegazione della genesi del guasto certamente intervenuto al v. 2. La studiosa suppone che un originario genitivo singolare di forma αἰγιαλοῖο abbia determinato l'erronea reduplicazione della desinenza, dando luogo all'incomprensibile οιος del papiro; la presenza nello stesso verso del genitivo plurale ἀνέμων avrebbe quindi favorito la sostituzione di αἰγιαλοῖο con αἰγιαλῶν, e l'accusativo determinato da αἰγιαλοῖο - che formerebbe una *iunctura* analoga ad ἀνέμων πάταγον presente nella seconda parte del verso - sarebbe caduto. La ricostruzione del v. 2 che la Angiò propone è, dunque, αἰγιαλοῖο ῥόθον μηδ' ἀνέμων πάταγον: essa comporta la violazione di una delle norme che regolano la struttura del secondo piede dell'esametro greco, la cosiddetta II legge di Meyer, che tuttavia non solo è tra quelle meno rigidamente rispettate nell'esametro ellenistico, ma conta molte deroghe nello stesso *P.Mil.Vogl.* (cf. Fantuzzi, in **58** p. 87). Se le ipotesi di Gigante e della Angiò sono le più convincenti tra quelle presentate, la *constitutio textus* resta tuttavia un problema aperto, almeno secondo gli editori: mentre, infatti, nell'*ed. princeps* si stampa al v. 2 un enigmatico οιος (**42** p. 103), nell'*ed. altera* οιος compare più esplicitamente tra *cruces* (**52** p. 124). Alle proposte sopra ricordate si sono aggiunte quindi, dall'*ed. princeps* in poi, quelle di Bastianini e Gallazzi (αἰγιαλοῦ ῥόθιον) e di C. Austin (αἰγιαλῶν δοῦπον *vel* ῥόχθον), che si conformano tutte al modello coniato da Gigante e dalla Angiò. Estranea, invece, a questa linea è la posizione di De Stefani (**75** p. 168), che interviene sul primo, anziché sul secondo οιος, correggendolo in ὠσίν.

Molto si è scritto prima dell'*ed. princeps* anche riguardo all'ep. 102 A.-B., che appartiene alla sezione della raccolta intitolata τρόποι ed è l'epitafio di un certo Menezio, cretese, che viene definito ὀλιγορρήμων ὡς ἂν ἐπὶ ξενίης (v. 4). Tale caratterizzazione, che probabilmente giustifica la collocazione dell'epigramma fra i cosiddetti τρόποι, è stata oggetto di discussione a partire dall'anno stesso della *proekdosis*: Gigante (**6** p. 8) si limita ad indicare, quali termini di confronto, Leonida di Taranto (*AP* 7.408) e Solone (fr. 36. 10-12 W.^{2}), mentre è Gronewald (**7** pp. 28 s.) che per primo chiama in causa Call. *Epigr.* 11 Pf. = 35 G.-P. = *AP* 7.447 (σύντομος ἦν ὁ ξεῖνος, ὃ καὶ στίχος οὐ μακρὰ λέξων / Θῆρις Ἀριστaίου Κρής', ἐπ' ἐμοὶ δολιχός) e tenta di spiegare i due epigrammi

l'uno alla luce dell'altro. Secondo Gronewald, i due testi sono legati tra loro ed hanno entrambi per protagonista un personaggio di origine cretese e di poche parole: il discusso σύντομος usato da Callimaco andrebbe, cioè, interpretato come un sinonimo del posidippeo ὀλιγορρήμων. La brachilogia dei due Cretesi, inoltre, sarebbe motivata dal loro *status* di stranieri, secondo l'espressione proverbiale συστομώτερος σκάφης usata ad Atene in riferimento ai meteci. Come riconosce a breve distanza di tempo B.M. Palumbo Stracca (**11** pp. 410 ss.), l'accostamento tra i due epigrammi operato da Gronewald è assai interessante, soprattutto per intendere il significato del testo callimacheo, accantonando una volta per tutte qualunque interpretazione di σύντομος (v. 1) diversa da quella che si riferisce alla βραχυλογία di Teride. Quanto poi al senso complessivo dell'epigramma neoposidippeo, secondo la Palumbo Stracca «Menezio non è di poche parole in quanto straniero, ma perché tale è il suo carattere» (**11** p. 411), e tale carattere, comune anche al Teride callimacheo, dipende proprio dall'origine cretese dei due. La studiosa cita quale testimonianza relativa alla tradizionale attribuzione a Spartani e Cretesi della propensione al breviloquio Plat. *Leg.* 641 e: τὴν πόλιν ἅπαντες ἡμῶν Ἕλληνες ὑπολαμβάνουσιν ὡς φιλόλογός τέ ἐστι καὶ πολύλογος, Λακεδαίμονα δὲ καὶ Κρήτην, τὴν μὲν βραχύλογον, τὴν δὲ πολύνοιαν μᾶλλον ἢ πολυλογίαν ἀσκοῦσαν. Di tali spiegazioni non si accontenta Voutiras (**12** pp. 28 s.), che si spinge oltre e suggerisce di riconoscere quale condizione comune a Menezio e Teride la professione di mercenari: Voutiras fa notare che ξένος viene talora usato in questa accezione e che, se Creta è terra di mercenari già in età classica, nel III sec. a. C. ad Alessandria sono numerosi particolarmente i mercenari cretesi e peloponnesiaci. La caratterizzazione del soldato che risulterebbe dai due epigrammi sarebbe del tutto nuova, rispetto alla figura topica del *miles gloriosus*. Perplessità nei confronti dell'ipotesi di Gronewald, che Posidippo trasformi una reminiscenza proverbiale in gioco letterario, esprime la Celentano (**15**), mentre le riflessioni più ampie ed approfondite sull'epigramma neoposidippeo si devono a M.W. Dickie (**16**) e F. Cairns (**19**). L'interpretazione più lucida e interessante di 102 A.-B. mi pare sia proprio quella di Dickie: egli fa rilevare come Posidippo si impadronisca qui di alcuni motivi e moduli espressivi ricorrenti nella tradizione degli epitafi (l'invito rivolto al passante a sostare presso la tomba, il dialogo tra il passante e il defunto o il sepolcro, con domande e risposte riguardanti l'identità del sepolto, la rappresentazione della morte come sonno), per ricavarne un gioco parodico (**16** pp. 8 ss.). A prescindere dalla questione se la taciturnità di Menezio sia dovuta al fatto di essere sepolto in terra straniera, come sostiene Dickie (pp. 11 s.), e non vada perciò riferita al suo comportamento in vita ma solo a quello tenuto nei confronti di chi passa davanti al suo sepolcro, credo che la chiave interpretativa giusta per comprendere l'epigramma sia quella della parodia, e che ciò non sia invece sottolineato abbastanza chiaramente nel commento *ad l.* dell'*ed. princeps*. Quanto a Cairns, egli osserva giustamente che l'espressione proverbiale addotta da Gronewald non è separabile da un contesto sociale chiuso come quello di Atene, né applicabile ad una realtà profondamente diversa come quella dell'Alessandria tolemaica: più opportuno sarebbe, semmai, citare il proverbio più antico e più diffuso ξένον σιγᾶν κρεῖττον ἢ κεκραγέναι (Apostol. 12.21 d). Un esame della tradizione paremiografica permette piuttosto di constatare, secondo Cairns, che i Cretesi vengono di norma rappresentati come bugiardi e fraudolenti, mentre ad esser noti come taciturni sono i Laconi. Cairns ritiene che tale scambio di qualità sia giustificabile alla luce dei legami istituzionali che uniscono Cretesi e Laconi, ma l'intera ipotesi pare abbastanza forzata. Interessante è, invece, l'osservazione (**19** p. 84) secondo cui Creta costituisce un'indubbia aspirazione dei Tolemei: ciò conferirebbe alla poesia posidippea una coloritura filolàgide che si rivelerà, con l'approfondirsi dell'indagine sui nuovi epigrammi, tutt'altro che isolata. A mio avviso meno verosimile è l'idea (pp. 82 s.) che nell'insistenza sulla brachilogia dei due personaggi si celi un'allusione alla *brevitas* canonica nella poesia alessandrina. Si noti che gli editori non entreranno nel merito della questione relativa al rapporto con l'epigramma callimacheo, ma si limiteranno ad osservare che l'espressione ὡς ἂν ἐπὶ ξενίης dell'epigramma posidippeo (v. 4) va intesa con «una sfumatura di generalità: «'come capita a chi sia in terra straniera', senza alcuna implicazione diretta sull'essere o non essere realmente in terra straniera, cosa che si evince soltanto dal contesto» (**42** p. 230).

Un'analisi ricca e stimolante dell'ep. 33 A.-B è offerta nel 1996 ancora da Dickie (**22**), che riconduce l'ironica rappresentazione dello sciocco arcade Aristosseno ad una tradizione – documentata in testi letterari - che attribuiva agli Arcadi primitività, mancanza di cultura e stupidità (**22** pp. 332 s.); il merito, invece, di avere per primo additato quale promettente percorso di ricerca il confronto tra il nuovo Posidippo e Orazio spetta indubbiamente a Gigante (**6** pp. 9-11 e **10**). Va infine

ricordato il già citato lavoro della Palumbo Stracca, che si distingue da ogni altro tra quelli precedenti l'*ed. princeps* per il suo taglio prettamente linguistico. La riflessione si propone di esaminare la testimonianza offerta dal nuovo papiro in relazione al problema del colorito linguistico della poesia epigrammatica di età ellenistica. La studiosa, che tra gli epigrammi neoposidippei prende in esame in modo specifico l'epitafio di Menezio, nei nuovi testi trova conferma del fatto che la mistione dialettale non è semplicemente dovuta ai guasti della tradizione, ma ad una precisa tendenza stilistica; laddove, però, gli elementi di *Doris severior* oltrepassano i limiti di una generica ricerca espressiva, come appunto accade nell'ep. 102 A.-B., entra in gioco la volontà da parte del poeta di caratterizzare in termini linguistici il personaggio rappresentato.

Infine, qualche dubbio sull'attribuzione a Posidippo di Pella di tutti gli epigrammi contenuti nel nuovo papiro manifestano, tra gli altri, A.S. Hollis (**23** pp. 59 s.), M. Puelma (**24**) e la Angiò (**36**): in una fase in cui non tutti i testi del *P.Mil.Vogl.* sono editi e non è quindi ancora possibile verificarne il grado di affinità stilistica ed espressiva, è naturale che la meccanica estensione della paternità posidippea da due soli epigrammi all'intera raccolta susciti qualche perplessità.

3. L'*editio princeps* (o *maior*)

42 *Posidippo di Pella, Epigrammi (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, ed. a c. di G. Bastianini e C. Gallazzi con la collabor. di C. Austin, Milano 2001, XVI-262 pp. + 1 kit (1 fasc. di 16 tavv., 1 tav. facs., 2 CD-ROM di tavv.).

43 F. Angiò, rec. **42**, in *Da Ercolano all'Egitto, III. Ricerche varie di papirologia*, a c. di M. Capasso, PapLup 10, 2001, 325-33.

44 L. Argentieri, rec. **42**, Poiesis 1, 2001, 194-96.

45 B. Acosta-Hughes - T. Renner, recc. **42** et **52**, BASP 39, 2002, 165-87.

46 W. Luppe, rec. **42**, APF 48, 2002, 178-80.

47 M. Puelma, *Bericht zum neuen Poseidippos-Papyrus*, MH 59, 2002, 238-41.

48 C. De Stefani, *Il 'nuovo Posidippo' di G. Bastianini, C. Gallazzi e C. Austin*, Orpheus 24, 2003, in corso di pubblicazione[7].

49 H. Lloyd-Jones, rec. **42**, IJCT, di prossima pubblicazione.

50 A. Moscadi, rec. **42**, A&R, di prossima pubblicazione.

51 A. Sens, rec. **42**, CJ 99, 2003, 98-103.

Dopo una serie di annunci rimasti irrealizzati[8], mentre l'interesse del mondo scientifico è alimentato, anziché raffreddato, dalla lunga attesa, che sembra confermare l'importanza della scoperta, negli ultimi mesi del 2001 entra in commercio l'edizione completa di quello che, d'ora in avanti, sarà sempre citato come *P.Mil.Vogl.* VIII 309. Tale ritardo, giustificato dalla consistenza e problematicità del reperto, sembra aver giovato alla filologia neoposidippea: non

[7] Menziono qui tale lavoro, poiché esso si presenta - almeno nelle intenzioni iniziali - come una recensione all'*editio princeps* del *P.Mil.Vogl.*; tuttavia, il risultato supera ampiamente i limiti del progetto, proponendosi come una raccolta di contributi testuali ed esegetici riguardanti l'intero papiro, probabilmente la più ricca di quelle sinora pubblicate.

[8] Bastianini e Gallazzi dichiarano in **3** che l'edizione dei nuovi epigrammi sarà pronta entro la fine del 1994, mentre il solo Bastianini, in occasione del XXII Congresso Internazionale di Papirologia, svoltosi a Firenze nel 1998, esprime l'auspicio «che, quando gli Atti di questo Congresso saranno pubblicati, l'edizione del papiro sia già in circolazione» (**40** p. 112 n. 3): il desiderio non si è realizzato, anche se - come osserva a posteriori lo stesso papirologo (**58** p. 1) - «c'è mancato poco davvero», poiché gli Atti hanno visto la luce il 25 giugno e l'*ed. princeps* il 17 luglio 2001.

solo perché la lunga gestazione ha determinato un progresso indubbio nella qualità e accuratezza dell'edizione, come giustamente osservano la Angiò (**43** p. 325) e Luppe (**46** p. 179), ma anche perché l'attesa prolungata ha contribuito ad intensificare l'attenzione generale nei confronti del nuovo tesoro.

E come un tesoro è stata unanimemente giudicata la stessa edizione, salutata con accenti di entusiasmo quale autentico «κτῆμα ἐς αἰεί» (**55** pp. 20, 25 e 71), o come «something of a marvel» (**53** p. 24). Per usare le parole di Luppe, «es ist ein sensationeller Fund in einer vorzüglichen Edition» (**46** p. 178). Che si tratti di un prodotto editoriale di qualità eccellente, è in effetti innegabile. Significativo mi pare il fatto che esso rechi i nomi non solo di Bastianini e Gallazzi, ma anche di Austin (che ha dato un contributo assai consistente alla ricostruzione di tutto il testo e alla stesura del commento a partire dalla col. X l. 7), di G. Benedetto (cui si deve interamente il commento ad alcuni epitimbi: VII 24-39, VIII 1 s., 7-18, 31-38, IX 1-40, X 1-6), e di P. Cappelletto (autore dell'indice). Ma nella *Premessa* al volume (pp. VII s.) gli autori pagano il loro debito di riconoscenza nei confronti di molti altri colleghi, che in misure e forme diverse hanno collaborato alla realizzazione dell'impresa. Dunque, già l'*editio princeps* del nuovo papiro tradisce quell'esigenza di collaborazione e di lavoro d'*équipe*, che caratterizzerà - come vedremo - la storia del *P.Mil.Vogl.* sino ad oggi.

Come è ormai ben noto, l'*editio princeps* consta di due parti: il volume con l'edizione vera e propria, e un cofanetto contenente riproduzioni fotografiche del papiro in formato sia cartaceo sia digitale. Quest'ultima componente va certamente riconosciuta come uno dei grandi pregi dell'edizione: le riprese all'infrarosso delle singole colonne del papiro, incise sui 2 CD-ROM, presentano un grado di definizione dell'immagine così alto, da consentirne un ingrandimento sorprendente. Contemporaneamente, la fotografia a colori dell'intero spezzone di rotolo superstite offre la suggestiva immagine di un 'libro' del III sec. a. C. Per quanto riguarda il volume contenente l'edizione vera e propria, la trascrizione del papiro è preceduta da un'ampia introduzione articolata in sezioni, che illustra con ordine e chiarezza le conclusioni cui gli editori sono pervenuti al termine del loro lavoro e i problemi ancora aperti.

Dopo una breve rassegna delle precedenti pubblicazioni relative al *P.Mil.Vogl.* VIII 309 (pp. 1-3), viene descritta con dovizia di particolari la forma in cui la porzione del nostro rotolo, insieme ad altri 5 documenti, si è conservata (*1. Il cartonnage*, pp. 3-11). Lo spezzone di rotolo e i 5 documenti menzionati sono stati ottenuti dalla composizione di circa 180 frammenti di varie dimensioni, che costituivano il pettorale in *cartonnage* di una mummia, fabbricato prima della metà del II sec. a. C. in un centro dell'Herakleopolites o della zona sud-orientale dell'Arsinoites. La struttura del pettorale è ricostruibile con una certa sicurezza (pp. 5-11), mentre sulla provenienza dei materiali usati gli editori preferiscono sospendere il giudizio. La porzione di rotolo papiraceo superstite - che è appunto il *P.Mil.Vogl.* VIII 309 - si compone di un *protokollon* (di larghezza inferiore a quella consueta, in quanto semplice rinforzo applicato all'estremità iniziale del rotolo in séguito alla frattura del *protokollon* originario) e di 9 *kollemata*, di cui l'ultimo non si conserva integralmente (*2. La struttura del rotolo*, pp. 11-13). Il papiro, inoltre, quando ancora era usato come libro, ha subito

danneggiamenti che hanno fatto impallidire l'inchiostro in certi punti e richiesto una riscrittura. Le caratteristiche bibliologiche del frammento sono tali da far pensare ad un prodotto di *scriptorium* (*3. Impaginazione, scrittura, correzioni e aggiunte*, pp. 13-16): la forma delle colonne e l'impaginazione del testo sono piuttosto regolari, mentre la scrittura - una grafia libraria accurata - non rispetta sempre lo schema bilineare e presenta un modulo con contrasti marcati fra le lettere, conformemente alle tendenze documentate per il III sec. a. C. Oltre a molte correzioni, dovute allo scriba e ad almeno altre due mani, il papiro mostra alcuni segni diacritici: in primo luogo le *paragraphoi*, che separano un epigramma da quello successivo e che sono attribuibili allo scriba; in secondo luogo le annotazioni sticometriche, la cui stesura non si può assegnare con sicurezza all'una o all'altra mano. Esse consistono in grossi punti posti ogni 10 linee, e in indicazioni numeriche - espresse secondo il sistema milesio - annotate alla fine di ogni sezione: il computo è infatti effettuato per ognuna delle 10 sezioni in cui gli epigrammi del papiro sono organizzati. Ai segni ricordati si aggiunge un enigmatico τον vergato da una quarta mano negli intercolumni a fianco di alcuni versi, senza che se ne possa riconoscere una motivazione evidente: gli editori suggeriscono che τον si debba sciogliere in τοῦ(το) e che questo segno sia la traccia di una selezione effettuata da qualche lettore per scopi non determinabili, ma, in mancanza di termini di confronto significativi, la questione resta aperta (per un'ipotesi alternativa, vd. infra, § 6. 2). Sulla base di indizi interni (celebrazione della vittoria olimpica di Berenice II, databile al 248 a. C., in 78 A.-B. e di quelle nemee del 249 o 247 a. C. in 79 e 81 A.-B.)[9] ed esterni al testo (caratteristiche della scrittura, datazione dei 5 documenti reimpiegati nel *cartonnage* al decennio 188/7-178/7 a. C., e del testo vergato sulla facciata esterna del rotolo all'inizio del II sec. a. C.), gli editori giungono a collocare la stesura degli epigrammi agli ultimi decenni del III sec. a. C. (*4. La datazione*, p. 17). La raccolta è articolata in 10 sezioni, ciascuna delle quali reca un'intestazione, non sempre integralmente conservata (*5. Il contenuto del rotolo*, pp. 17-19): 1) [λιθι]κά (1-20 A.-B.), ovvero epigrammi relativi a pietre; 2) οἰωνοσκοπικά (21-35 A.-B), epigrammi relativi a presagi fausti o infausti, per lo più ricavati dal volo degli uccelli; 3) ἀναθεματικά (36-41 A.-B.), epigrammi dedicatorî; 4) [ἐπιτύμβια] (42-61 A.-B.), epitafî; 5) ἀνδριαντοποιικά (62-70 A.-B.), epigrammi relativi a statue; 6) ἱππικά (71-88 A.-B.), epinici; 7) ναυαγικά (89-94 A.-B.), epigrammi funerari per morti in mare; 8) ἰαματικά (95-101 A.-B.), epigrammi relativi a miracolose guarigioni compiute da Asclepio o comunque a lui dedicati; 9) τρόποι (102-09 A.-B.), sezione dal titolo enigmatico, composta da altri epigrammi sepolcrali; 10) dell'ultima sezione, infine, il titolo è perduto e non è ricostruibile con certezza, data l'esiguità del testo superstite (110-12 A.-B.). Mancano epigrammi di un solo distico e prevalgono invece quelli di 4 e 6 versi, come nella produzione già nota di Posidippo di Pella. I criteri seguiti dallo scriba nella stesura del testo non sono rispettati con coerenza assoluta e si rilevano anche vari errori di copiatura, non sempre facilmente emendabili (*6. Caratteristiche grafiche*, pp. 19 s.). I testi sono tutti in distici elegiaci e l'*usus* metrico non differisce significativamente dalle tendenze proprie del distico elegiaco dell'epigramma ellenistico (*7. Caratteristiche metriche e dialettali*, pp. 20-22); quanto alla lingua degli epigrammi, gli editori la definiscono come «la normale *koiné* epica dell'ellenismo», ovvero «lingua omerica ampliata dalla successiva tradizione rapsodica e arricchita di ionismi, con occasionali ammissioni attiche» (p. 21), ma non mancano - come già segnalato dalla Palumbo Stracca (**11**) - neppure alcuni dorismi, che talora rispondono semplicemente ad un'esigenza di variazione, ora invece paiono legati allo specifico tema del componimento. La sorte ha voluto che del rotolo originario si siano perduti non solo la seconda parte, ma anche l'*agraphon* iniziale, in cui con ogni probabilità era indicata la paternità degli epigrammi (*8. Il problema dell'attribuzione*, pp. 22-24): nello spezzone di papiro rimasto non vi è alcuna segnalazione relativa all'autore o agli autori dei testi trascritti. La questione relativa all'unicità o pluralità di autori per gli epigrammi della raccolta milanese viene risolta dagli editori a favore della prima ipotesi: da un lato l'esame di casi analoghi

[9] Si osservi tuttavia, a tale proposito, che, secondo la puntuale ricostruzione di L. Criscuolo (**120**), la Berenice celebrata nei suddetti epigrammi non sarebbe Berenice II, figlia di Maga e moglie di Tolemeo III Evergete I, bensì Berenice III, figlia di Tolemeo II Filadelfo e sposa di Antioco II di Siria. Tale ipotesi comporta, naturalmente, uno spostamento all'indietro della cronologia delle vittorie ricordate, che dovrebbero essere precedenti al 252 a. C., anno in cui Berenice divenne regina di Siria.

mostra che in una serie di epigrammi di autori diversi i nomi di costoro vengono di norma indicati, e nel caso del *P.Mil.Vogl.* non vi sono peraltro elementi che possano giustificare il raggruppamento di testi tematicamente così eterogenei, se non l'identità dell'autore. D'altro canto, i tratti stilistici dei componimenti non sono tali da mettere in discussione l'ipotesi di un solo poeta. Ora, è certa la paternità di due epigrammi (15 e 65 A.-B.), già noti per tradizione indiretta come opera di Posidippo di Pella[10]. La naturale, quasi sillogistica, conclusione degli editori è che «Posidippo è l'autore cui sono attribuibili tutti gli epigrammi del rotolo» (p. 23). L'esame sempre più approfondito dei testi non ha fatto che confermare tale ipotesi, portando in luce consonanze e coincidenze più o meno significative, ma occorre non dimenticare che la paternità dei nuovi epigrammi non è un assioma, ma continua ad essere il *demonstrandum*[11]. Date le caratteristiche del papiro, non si tratterà certamente di una copia redatta da un singolo per uso personale, ma di una raffinata edizione (*9. Il rotolo come 'edizione'*, pp. 24-27): ammettendo la paternità posidippea degli epigrammi, la raccolta non sembra abbracciare l'intera produzione dell'autore, ma si presenta piuttosto come una selezione di testi, riconducibile alla tipologia della *silloge* o del *libellus*, quali definite da Argentieri (**30**). Gli editori pongono l'accento sulla disposizione studiata, in certo senso «artistica», degli epigrammi nelle singole sezioni e, come vedremo, sarà questo uno dei più coltivati campi d'indagine negli anni successivi. Ma, se l'esistenza di un criterio 'artistico' che determina la struttura di ogni sezione pare indubbia, non mi pare altrettanto convincente l'analoga valutazione anche dell'arbitrarietà con cui certi epigrammi sono collocati in determinate sezioni: in questi casi, infatti, l'inclusione è solo apparentemente arbitraria, o meglio lo è secondo il nostro modo di concepire i generi e le loro articolazioni. In base a quanto si può desumere dalla nuova raccolta, la percezione antica dei confini tra generi e sottogeneri doveva essere più fortemente condizionata dai contenuti di quanto non lo sia all'epoca delle antologie bizantine. Credo pertanto che sia quanto mai necessaria una riflessione più approfondita su questo argomento, allo scopo di fare luce sullo statuto effettivo del genere epigrammatico.

Il corpo centrale del volume (pp. 28-109) è dedicato all'edizione del testo: alla trascrizione diplomatica è affiancata quella letteraria, mentre la fascia inferiore di tutte le pagine ospita l'apparato paleografico *stricto sensu*, che descrive, linea per linea, i punti più interessanti o problematici della scrittura. Le riproduzioni fotografiche del papiro trovano così in questa lettura guidata il loro più utile complemento. Alla presentazione unitaria e continua del testo segue l'ampio commento, anch'esso continuo (pp. 110-234), accompagnato da una traduzione italiana degli epigrammi meglio conservati. Tale commento ha il merito di portare in luce pressoché tutti i problemi testuali ed esegetici che gli epigrammi comportano, senza pretendere di darne una soluzione definitiva, ma indicando i termini di confronto più utili ad un loro approfondimento. E proprio a preparare una base per il futuro lavoro è finalizzato - per esplicita dichiarazione degli editori (p. VIII) - tale commento, come l'intera edizione. Così è avvenuto, e, se pregio di un'edizione

[10] Questi casi hanno offerto la preziosa opportunità di praticare il confronto - sempre interessante - tra il testo papiraceo e quello tramandato indirettamente. Tale aspetto della nuova scoperta ha attirato fin da subito l'interesse di molti: cf. *ex. gr.* **6** p. 7, **11** p. 407 s., **8** p. 366.

[11] Quale voce fuori dal coro si può citare quella di R.F. Thomas, preside del Department of Classics dell'Università di Harvard. In un'intervista rilasciata a S. McLemee (*Posidippus Lives!* cit.), Thomas dichiara: «The scroll will prove especially fascinating if one or two of the poems are, as I suspect, the work of the greater poet, Callimachus». Come commenta giustamente l'intervistatore, una simile affermazione «must fill Hades with howls of anger». Per altre opinioni divergenti da quella degli editori riguardo alla paternità degli epigrammi milanesi, cf. § 6. 2.

critica è quello di non presentarsi come punto di arrivo, ma di partenza, una garanzia indiscutibile della sua qualità è il permanere nel tempo - nonostante il procedere a ritmo travolgente del lavoro sul testo - quale punto di riferimento imprescindibile. Pare dunque ozioso, date queste premesse, soffermarsi sugli evidenti pregi dell'opera, o sulle imperfezioni che inevitabilmente un progetto di tali dimensioni presenta, ma che pure non è altrettanto facile scorgere[12]; è preferibile - e a mio avviso più utile - esaminare le differenze che l'*ed. altera* presenta rispetto alla *princeps*, allo scopo di definire la parabola evolutiva della filologia neoposidippea nell'arco cronologico che separa le due edizioni.

4. L'*editio altera* (o *minor*)

52 *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, edd. C. Austin et G. Bastianini, Milano 2002, 234 pp.
53 R.L. Hunter, *Out of the afterlife*, The Times Literary Supplement 5200, 29. 11. 2002, 24 s.
54 S. Stephens, rec. 52, BMCRev 19. 09. 2003 (http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2003/2003-09-19.html).

Che appena un anno separi la seconda edizione dei nuovi epigrammi dalla prima, non stupisce, dato l'entusiasmo suscitato dalla scoperta e il ritmo a dir poco incalzante con cui sin dal principio i filologi e i papirologi si sono cimentati in proposte esegetiche e testuali. Nel linguaggio comune la nuova edizione è stata presto battezzata *editio minor*, poiché la differenza più vistosa (e meno importante) che la distingue dalla *maior* consiste appunto nelle dimensioni fisiche e nella qualità del prodotto librario. La cosiddetta *ed. minor*, da questo punto di vista, non regge certo il confronto con la *maior*: essa, infatti, offre testo e traduzione (italiana e inglese) privi di commento e di introduzione, e manca anche di qualunque riproduzione fotografica del papiro. Si tratta, in sostanza, di un libro concepito e realizzato come *paperback*, anche nel prezzo, ma che - a differenza di un normale libro economico - presenta un testo critico e un apparato nuovi, firmati dalle massime autorità in materia, ed offre perciò un'alternativa assai interessante alla blasonata prima edizione. La seconda edizione, dunque, non è semplicemente una versione ridotta ed economica della prima, ma è un prodotto decisamente diverso, per molte e non secondarie ragioni. La differenza certamente più significativa tra le

12 Una lista dei refusi non inclusi tra gli *Errata corrige* annessi all'edizione è fornita dalla Angiò (43 p. 332) e da De Stefani (48). Si aggiungano solo alcune precisazioni che riguardano l'indice dei termini greci: si registra qualche inversione dell'ordine alfabetico (ἀκουή va collocato prima di ἀκούω, σαόω prima di σάπειρος, e φύρω prima di φύτλον) e qualche discutibile lemmatizzazione (ἄκρον non dovrebbe essere lemmatizzato separatamente da ἄκρος, oltre ad essere in posizione alfabeticamente errata; il verbo σκέπτομαι è impropriamente indicizzato nella forma attiva σκέπτω, non attestata; la lemmatizzazione distinta di τετράκι e τετράκις pare superflua, come quella di ποιέω e ποέω, mentre la segnalazione della forma πάρ *s. v.* παρά è incoerente con la scelta di indicizzare separatamente, ad esempio, ἐν ed εἰν).

due edizioni consiste nel fatto che, mentre la prima comprende esclusivamente il testo del *P.Mil.Vogl.* VIII 309, la seconda presenta, oltre a questo, anche i versi già noti, attribuibili con vario grado di sicurezza a Posidippo di Pella, e le testimonianze a lui relative. Il passo compiuto rispetto all'*ed. princeps* è notevole: la scelta di pubblicare i suddetti testi come *opera omnia* di Posidippo equivale ad assumere una posizione radicale nei confronti del problema della paternità dei nuovi epigrammi[13]. La questione è delicata, come riconosce lo stesso Bastianini nel suo intervento al convegno fiorentino sul Nuovo Posidippo del giugno 2002[14], e la linea editoriale adottata risulta indubbiamente rischiosa. Tuttavia, non si può fare a meno di ammettere che i suoi effetti immediati sono per certi aspetti produttivi: la disponibilità di tutti i testi per diverse ragioni attribuibili a Posidippo di Pella agevola - direi quasi, rende inevitabile - il confronto diretto fra essi, mentre la presenza in calce al volume di un indice delle parole greche - in cui l'uso del *circellus* distingue i casi in cui un termine è congetturale e i numeri degli epigrammi permettono di riconoscere immediatamente le occorrenze nel Vecchio e quelle nel Nuovo Posidippo - crea le condizioni ideali per un confronto specificamente lessicale. Quanto al condizionamento che una simile presentazione editoriale può esercitare sul giudizio del fruitore riguardo alla paternità dei nuovi epigrammi, non pare che esso costituisca un rischio effettivo, dato che il *conspectus* posto alle pp. 11 s. distingue in modo molto evidente i testi del *P.Mil.Vogl.* VIII 309 dagli altri, e i termini del problema sono già ben noti tra gli addetti ai lavori. Innegabile, tuttavia, è il pericolo di presentare a quanti non appartengono alla suddetta categoria quella che è un'ipotesi di lavoro come un punto di partenza da cui muovere[15].

In base, dunque, alle considerazioni svolte, ritengo che sia fuorviante usare le definizioni di *ed. maior* e *minor*, e che si debba rispettare l'irriducibile diversità dei

[13] La ferma convinzione della paternità posidippea degli epigrammi milanesi era espressa già nell'*ed. princeps*, come abbiamo ricordato sopra. Tuttavia, quella che nella prima edizione è ancora un'ipotesi di lavoro, nella seconda diviene un dato acquisito, che costituisce il presupposto dell'edizione stessa, non più *demonstrandum* ma *demonstratum*. Su questo passaggio è assai probabile che abbia esercitato un'influenza decisiva Austin, non più collaboratore, ma editore al fianco di Bastianini e strenuo sostenitore dell'attribuzione a Posidippo.

[14] Apertamente possibilista si mostra l'editore in tale occasione: egli ammette, in primo luogo, che la posizione assunta già nell'*ed. princeps* «non è acriticamente condivisibile» (**58** p. 3), e, in generale, esprime la propria fiducia nella possibilità di far luce sempre più chiara su quanto ancora è incerto, mostrando così di non considerare già chiusi e risolti i principali problemi relativi alla raccolta.

[15] Una scelta altrettanto recisa, anche se forse meno gravida di conseguenze, è quella di porre in copertina la fotografia della statua romana di un certo Posidippo (Musei Vaticani, Galleria delle Statue, inv. 735), tradizionalmente identificato con il poeta comico (G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, II, London 1965, 238 fig. 1647). Dickie (**9**) ha mostrato che il personaggio rappresentato potrebbe essere anche il Posidippo ἐπιγραμματοποιός (test. 3 A.-B.), anch'egli ben noto a Roma. Dickie, tuttavia, si limita a constatare, in conclusione, che le due ipotesi hanno pari probabilità di essere veritiere.

due testi, parlando più obiettivamente di *ed. princeps* e di *ed. altera*. Come si è già detto, la differenza sostanziale tra le due edizioni è quella che riguarda la *constitutio textus*: non solo si registrano significativi cambiamenti nella ricostruzione ed integrazione di molti epigrammi, ma, in generale, si osserva una più marcata tendenza a colmare anche le lacune più disperanti e ad inserire le proposte d'integrazione direttamente nel testo, nel nome di quel «lacunas animose explere», che viene invocato nella *Praefatio* (**52** p. 9) come uno dei principî ispiratori del lavoro.

Per constatare come siano più numerose le proposte d'integrazione delle lacune, basta sfogliare le pagine dell'edizione. Una buona parte di tali proposte spetta ad Austin, la cui padronanza della lingua e della versificazione greca è ben nota e gli consente spesso di elaborare congetture e ricostruzioni quanto mai persuasive o che, in ogni caso, rendono intelligibile almeno il senso generale del componimento. Come si è già ricordato, il ruolo primario che egli assume al fianco di Bastianini nella realizzazione di questa seconda edizione fa sì che tale patrimonio di integrazioni affiori in primo piano, passando dal commento - dove si trovavano nell'*ed. princeps* - al livello dell'apparato o addirittura del testo stesso. Ciò non rappresenta affatto un limite nella fruizione dell'edizione: l'uso delle parentesi quadre per indicare la presenza di una lacuna permette infatti di individuare immediatamente i punti delicati di un epigramma, e stimola contemporaneamente alla ricerca di eventuali alternative alle proposte degli editori. Alcuni casi meritano una menzione. Nell'ep. 2. 4 A.-B. l'integrazione ἐκοι]λάνθη, proposta ancora dubitativamente nell'*ed. princeps* e solo in sede di commento accanto all'alternativa]λ' Ἄνθη (dove Ἄνθη sarebbe un nome proprio di persona) viene giustamente promossa nel testo nell'*ed. altera*: il verbo κοιλαίνω è un termine di uso tecnico e specifico in riferimento alla scultura ed è perciò perfettamente calzante al contesto — per quanto lacunoso — di un λιθικόν. Notevole anche la ricostruzione di 11.3 s. A.-B. (...ἔχει δ' ἐν γλύμματι κοίλωι / χρυσολ]ίθωι μορφὰς Ἀγλ̣α̣[ΐης ἱκέλ]ας), già suggerita nel commento dell'*ed. princeps*, e nell'*altera* stampata nel testo. In casi problematici come questo, un'integrazione — sia pure *exempli gratia* — non solo permette di immaginare un verosimile contenuto del testo, ma offre anche un prototipo, a partire dal quale è lecito avanzare altre congetture: De Stefani (**48**), muovendo dall'integrazione di Austin, elabora ad esempio ἄντα λ]ίθωι μορφὰς Ἀγλ̣α̣[ΐης ἱκέλ]ας. Mentre nel caso di 42.3 A.-B. sarebbe preferibile attestarsi sulla prudente posizione tenuta nell'*ed. princeps*, anziché proporre nel testo l'integrazione ἐκ [δύω υἱ]ῶν come nell'*ed. altera*, dato lo stato di conservazione dell'epigramma, la ricostruzione presentata da Austin e Bastianini dell'ep. 44 A.-B. nel suo insieme restituisce il profilo di un epitafio provvisto dei principali elementi che tradizionalmente lo caratterizzano. Ancora insuperate sono pure le integrazioni κωκ]ύουσα e αἰ]η-νῷ[ν] rispettivamente in 49.1 e 4 A.-B., che paiono davvero le uniche soluzioni pensabili e sono perciò vantaggiosamente stampate nel testo dell'epigramma.

Decisamente meno numerosi sono i casi in cui un'integrazione proposta direttamente nel testo dell'*ed. princeps* viene relegata in apparato nell'*ed. altera*. A titolo di esempio possiamo citare 37 A.-B., i cui vv. 1 s. in **42** si leggono Ἀ̣ρσινόη, σοὶ τ̣ή[ν]δε λύρην ὑπὸ χειρ[ὸς ἀοιδο]ῦ / φθεγξαμ[ένην] δ̣ελφὶς ἤγαγ' Ἀριόνι̣ο̣[ς, mentre in **52** la congettura ὑπὸ χειρ[ὸς ἀοιδο]ῦ di Austin è affiancata in apparato da altre proposte dello stesso autore: ὑπὸ χειρ[ὶ μελωιδο]ῦ e ὑπὸ χειρ[ὸς ἀδήλο]υ, già segnalate peraltro nel commento *ad l.* dell'*ed. princeps*. Mi pare che ὑπὸ χειρ[ὸς ἀοιδο]ῦ non abbia meno probabilità di essere vicino all'originale posidippeo di quanto ne abbiano le numerosissime congetture che - come si è detto - nell'*ed. altera* vengono integrate nel testo degli epigrammi, e che quindi in questo caso il declassamento all'apparato non sia pienamente giustificato. Per quanto riguarda invece l'ep. 69.4 A.-B., la scelta compiuta da Austin e Bastianini di non proporre nel testo nessuna delle ricostruzioni elaborate, relegate tutte in apparato, è certamente la più saggia, dato lo stato gravemente lacunoso dell'intero epigramma, che non fornisce elementi sufficienti per riconoscere un grado di verosimiglianza maggiore all'una o all'altra integrazione.

Una parte dei mutamenti intervenuti nel passaggio dalla prima alla seconda edizione consiste in ricostruzioni diverse del testo, dovute spesso a congetture proposte da altri studiosi ed accolte dagli

editori. Le congetture che hanno influito in misura più consistente sulla *constitutio textus* sono quelle di Gronewald (**64**), il cui nome è probabilmente il più citato nell'apparato dell'*ed. altera*. Nell'ep. 7.5 s. A.-B., il testo offerto nell'*ed. princeps* (Νικονόη͵ι῾ κάθεμα τρη[τὸν φλέγει, ὡ]ς ἐπὶ μαστῶι / συ<λ>λάμπει λευκῶι χρῳτὶ μελιχρὰ φάη) viene modificato nell'*ed. altera* secondo il suggerimen-to di Gronewald, cioè sostituendo ad ὡ]ς il pronome relativo ἥ]ς, riferito naturalmente a Niconoe. Benché con ἥ]ς il periodo guadagni in scioltezza, mi pare che non si possa tuttavia escludere la possibilità di un ὡ]ς consecutivo, come viene inteso nell'*ed. princeps*. Un progresso notevole nell'esegesi dell'ep. 8.2 A.-B. si deve ancora a Gronewald, che ha riconosciuto nel verbo ἠρτήθη una forma di ἀρτέομαι anziché di ἀρτάω come Bastianini e Gallazzi suggerivano, essendo poi costretti ad ammettere di non trovare alcuna attestazione di ἀρτάω accompagnato da εἰς + accusativo (**42** p. 117 *ad* I 37). In 30.3 A.-B. viene corretta un'interpretazione quanto meno inverosimile del verso, in séguito all'intervento non solo di Gronewald (**64** p. 2), ma anche di Lloyd-Jones (**65** p. 6): l'improbabile ἀλλὰ τὸν ἱδρ[ώσα]ντα καλεῖ θεὸν ὅστις, κτλ. dell'*ed. princeps*, tradotto «ma chiunque invoca il dio che suda, etc.» (**42** p. 144), lascia il posto ad un ben più plausibile ἀλλὰ τὸν ἱδρ[ώσα]ντα κάλει θεόν, ὅστις κτλ., ovvero «ma tu invoca il dio che suda, il quale etc.» (**52** p. 53). Un caso singolare e assai interessante è quello dell'ep. 32 A.-B. Il v. 1 nell'*ed. princeps* si legge nella forma Ἀντιμάχ[οι σπ]εύδοντι τὸν Ἰλλυρικὸν ποτ[ὶ λη]όν, mentre nell'*ed. altera* l'integrazione finale viene sostituita dal ποτ[ὶ δῆ]ιον di Austin. Come osserva V. Di Benedetto (**111** p. 7), un tale uso collettivo del singolare δῆιον non risulta attestato: quando il termine è impiegato per indicare i 'nemici', viene usato al plurale (cf. Pind. *Nem.* 8. 28, Aesch. *Ag.* 559). Il papiro stesso, inoltre, sembra conformarsi a tale *usus* (cf. 28.1, 32.6, 33.5 A.-B.). A mio avviso, comunque, sia ποτ[ὶ δῆ]ιον sia ποτ[ὶ λη]όν sono superate dall'integrazione presentata da Bastianini e Gallazzi nella *proekdosis* e inspiegabilmente poi abbandonata (**3** ep. VI), cioè ποτ[ὶ μῶ]λον. Si osservi che alla medesima congettura approda — senza citare la *proekdosis* e quindi con ogni probabilità indipendentemente da essa — De Stefani (**75** p. 166), che cita a sostegno dell'ipotesi Quint. Smyrn. 2. 304, 8. 147 e 11. 423, Opp. An. *Hal.* 2. 563, 4. 383, Opp. Ap. *Cyn.* 4. 113 s. Nell'epitafio della centenaria Onasagoratide (47 A.-B.), i vv. 3 s. sono ricostruiti dai primi editori come segue:...ἓν' ὀγδώκοντ' ἀ[πὸ] παίδω[ν / χερσὶ παλαίγηρως στήθεσιν ἐτρέ[φετ]ο, ovvero «uno tra gli ottanta (figli), sebbene vecchissima di forze, lei con lo spirito seguitava ad allevare» (**42** pp. 166 s.). Il testo che si ottiene risulta faticoso sintatticamente e assai poco soddisfacente quanto al significato. La restaurazione del verso suggerita ancora una volta da Austin e da R. Kassel consente, con una minima variazione, di ottenere un discorso dotato di maggiore fluidità espressiva e molto più plausibile quanto al senso:...ἐν ὀγδώκοντ' ἄ[ρα] παίδω[ν / χερσὶ παλαίγηρως στήθεσί τ' ἐτρέ[φετ]ο, cioè «dalle mani e dal cuore dunque / di ottanta discendenti, vecchissima, fu accudita» (**52** p. 71). Una delle proposte interpretative più felici in assoluto tra quelle che sul papiro milanese sono state sinora avanzate appartiene al già menzionato Gronewald e riguarda l'ep. 91 A.-B. I vv. 3 s. sono stampati nella forma τοῦτον ἰδὼν κενεὸν Δώρου τάφον, ὃν πάρ' ἰ<κ>άνων / τῆλ' ἐμοῦ εἶ· καί <μ'> αἱ θῖνες ἔχουσιν ἀλός dai primi editori, che intendono «vedendo questo vuoto sepolcro di Doro, giungendo presso il quale lontano da me tu sei, e me hanno le sabbie del mare» (**42** p. 219), ma che dimostrano in sede di commento un evidente imbarazzo. L'*impasse* è superata con tocco da maestro da Gronewald (**64** p. 5), che, conservando integralmente il testo tràdito, trova la chiave giusta per accedere al senso del distico: τοῦτον ἰδὼν κενεὸν Δώρου τάφον, ὃν Παριανῶν / τῆλ' ἐμοῦ εἰκαῖαι θῖνες ἔχουσιν ἀλός. Questo è il testo accolto poi nell'*ed. altera*, con la sola variazione τῆλέ που di Austin, la quale elimina un riferimento al parlante che risulterebbe in effetti isolato e difficilmente giustificabile.

A fronte di casi in cui, come abbiamo visto, il testo o l'apparato degli epigrammi tengono conto di contributi recentemente pubblicati e ne citano gli autori (oltre a Gronewald, anche W. Lapini, H. Lloyd-Jones, D. Petrain, S. Schröder, G. Zanetto, ad es.), si registra qualche omissione: nell'apparato *ad* 11.1 A.-B. l'ottima lettura στίλβουσα πανάργυρον per στίλβους' ἀγ αν ἄργυρον viene

attribuita al solo Lloyd-Jones (**65** p. 6), senza precisare che la stessa proposta è stata avanzata contemporaneamente e indipendentemente da De Stefani (**63** p. 140)[16].

Una differenza rilevante tra le due edizioni riguarda anche l'indice dei termini greci: oltre al fatto che l'indice unitario dell'*ed. princeps* si scinde nell'*ed. altera* in un *Index nominum* e un *Index verborum*, la novità più significativa consiste nel fatto che nella seconda edizione vengono indicizzate non solo le parole che si trovano nel testo degli epigrammi, ma spesso anche quelle presenti in apparato. Laddove, cioè, gli editori ritengono assai probabile una congettura o un emendamento non accolti nel testo, ma segnalati in apparato, anche quei termini, che sono solo potenzialmente posidippei, compaiono nell'indice. Si tratta, a mio parere, di una scelta assai felice, poiché consente di abbracciare l'intero lessico posidippeo, non solo nel suo nucleo certo, ma anche nelle sue fasce dubbie: l'uso del *circellus* per le occorrenze incerte (i casi in cui un termine è frutto di integrazione o di emendamento) e dell'asterisco per i testi per cui la paternità posidippea è dubbia, fa dell'indice in questione uno strumento completo e di grande utilità, anche per valutare le singole proposte in relazione alle tendenze lessicali che si riscontrano nel variegato *corpus* raccolto nell'*ed. altera*.

Spetta al giudizio degli editori valutare quali congetture non accolte nel testo siano degne di essere registrate nell'indice lessicale; tuttavia, il confronto tra casi di inclusione e casi di omissione di termini mostra come talora risulti difficile giustificare le une alla luce delle altre. Si preferirebbe, in considerazione di ciò, l'adozione di una linea unitaria, cosicché tutte le proposte ritenute abbastanza interessanti da essere citate in apparato figurassero anche nell'*Index Posidippeus*. Significativo mi pare, ad esempio, il confronto tra i seguenti casi. Per il secondo emistichio di 24.4 A.-B. si propongono *ex. gr.* in apparato le alternative πρόσ]θεν ἐπᾶ[λτο e πρόσ]θ' ἐνέπα[λτο, dovute entrambe ad Austin: benché il profilo dell'epigramma in questo distico centrale sia particolarmente lacunoso e le integrazioni siano proposte *exempli gratia*, senza essere stampate nel testo, l'avverbio πρόσ]θεν compare nell'indice. In 81. 2 A.-B., nel contesto di un epigramma in cui le lacune hanno un'estensione maggiore del testo conservato, l'integrazione τῆ̣ι̣ε, suggerita solo in apparato e preceduta da un eloquente «fort(asse)», viene indicizzata *s. v.* τίω. Al contrario, la correzione λ̣ηιστὴς proposta da Gronewald (**64** p. 2) per λ̣ηπτ̣ης del papiro in 22. 2 A.-B., benché segnalata in apparato, non compare nell'indice. Allo stesso modo, la proposta πανάργυρον, cui si è già fatto cenno, avanzata da Lloyd-Jones e da De Stefani per l'ep. 11.1 A.-B. e registrata nell'apparato *ad l.*, è stranamente esclusa dall'indice[17].

[16] Tale omissione è presumibilmente dovuta ai tempi di pubblicazione piuttosto ravvicinati di **52** e **63**: manca, tuttavia, una segnalazione al riguardo negli *Addenda et Corrigenda ad ed. min.* (**58** p. 161).

[17] Si segnala, in via del tutto marginale, qualche incoerenza riconoscibile nel sistema di lemmatizzazione. Mentre nell'indice dell'*ed. princeps* le varianti dialettali di uno stesso termine vengono lemmatizzate autonomamente, in quello dell'*ed. altera* esse vengono di norma ricondotte alla forma ionico-attica (le forme flesse di γᾶ compaiono *s. v.* γῆ, quelle di γυνά *s. v.* γυνή, e così via). Fanno però inspiegabilmente eccezione ἀδύς, indicizzato separatamente da ἡδύς, il dorico ἀμές, distinto da ἡμεῖς, ed infine le forme di νύμφη, lemmatizzate *s. v.* νύμφα. Inoltre, mentre i verbi sono lemmatizzati nella loro forma attiva, qualora attestata, nel caso del verbo τεκμαίρω il lemma è invece τεκμαίρομαι. Non pochi sono, infine, i refusi riscontrabili nell'*Index Posidippeus*. Da integrare sono le seguenti occorrenze: *s. v.* ἡνίοχος, ἀνιόχου 75.2; *s. v.* γάρ, 83.3; *s. v.* ἤ, 102.2; *s. v.* οἷος, οἷον 17.1; *s. v.* σῆμα, 61.1. L'ordine alfabetico non è

I criteri editoriali adottati nell'*ed. altera* non sono del tutto uguali a quelli adottati nell'*ed. princeps*: mentre, infatti, nell'*ed. princeps* vengono rispettate le convenzioni del cosiddetto Sistema di Leida, nell'altra viene adottato un sistema misto, che può dare adito a confusioni. Le principali differenze rispetto alla prima edizione consistono nel fatto che non si fa ricorso né alle parentesi graffe { }, né a quelle uncinate < >, né ai trattini convergenti ` ´: ogni informazione al riguardo è affidata unicamente all'apparato. Tale sistema, che contravviene ad una serie di criteri ormai consolidati ed unanimemente accettati nell'edizione di papiri, ha lo svantaggio di non permettere di visualizzare immediatamente tutte le caratteristiche e i problemi del testo, favorendo equivoci.

Si aggiunga in ultimo solamente qualche considerazione riguardo alla traduzione degli epigrammi: le due versioni, quella italiana e quella inglese, poste a fronte del testo greco una dopo l'altra, sono tendenzialmente coerenti tra di loro, poiché rispecchiano una concorde interpretazione del testo. Non manca tuttavia qualche caso isolato, in cui, al contrario, si riscontrano difformità - per lo più minimali - fra le due traduzioni, o in cui, semplicemente, l'una pare più felice dell'altra. In linea di massima, la versione italiana di Bastianini tende a coincidere con quella già proposta nella prima edizione, mentre la versione inglese di Austin suggerisce talora soluzioni nuove ed interessanti.

Nell'ep. 17 A.-B., ad esempio, i vv. 5 s. (ὃ καὶ τέρας ἐξ ἑνὸς αὐτοῦ, / πῶς δύο μιμεῖται χερμάδας εἰς προβολάς), su cui avremo occasione di ritornare, sono tradotti così da Bastianini: «e anche questo è un prodigio che viene da lei sola [*scil.* la pietra in questione], / come imiti due sassi nello slancio» (**52** p. 39 ≅ **42** p. 128). Austin traduce invece: «it's quite a prodigy, how on its own / it can imitate two stones in their forward projections» (*ibid.*). A prescindere dalla problematica interpretazione del v. 6, si nota che l'espressione ἐξ ἑνὸς αὐτοῦ — in clausola del v. 5 — viene riferita da Bastianini al precedente ὃ καὶ τέρας, e da Austin invece è considerata parte integrante della successiva frase introdotta da πῶς. Indubbiamente quest'ultima ipotesi è affascinante, soprattutto considerando che ἐξ ἑνὸς αὐτοῦ troverebbe la sua più naturale collocazione proprio nella frase in cui fungerebbe da contrappunto di δύο...χερμάδας.

Anche in altre occasioni la traduzione di Austin pare preferibile, per quanto non si fondi su un'esegesi differente del testo. L'ultimo distico dell'ep. 26 A.-B. (ὧι [*scil.* l'airone] πεισθεὶς Ἱέρων ἐκτ[ή]ϣατο τὸν μὲν ἐπ' ἀγροῦ / τὸν δ' οἴκων ἀγαθῶι σὺν ποδὶ κηδεμόνα) è volto in inglese da Austin («trusting it Hieron acquired for the country / a carer with lucky foot, and another one for the house», **52** p. 49) più fedelmente che in italiano da Bastianini («fidandosi di lui, Ierone ha acquistato un intendente per la campagna / e un altro per la casa in città, che gli hanno portato fortuna», *ibid.* = **42** p. 141), almeno per quanto riguarda l'espressione ἀγαθῶι σὺν ποδί, la cui icastica originalità merita a mio avviso di essere conservata. Nel caso di 39.3 s. A.-B. (πό]τνιαν ἐκ νηοῦ καλέων θεόν,

talora rispettato: κλεινός va collocato prima di κλέος, μετρέω prima di μέτριος, μουνοκέλης prima di μοῦνον, ὀλιγορρήμων prima di ὀλίγος, ὅτι prima di ὀτρηρός. Si segnala inoltre che: *s. v.* βασιλίς occorre leggere 78.10, anziché 78.14; *s. v.* ἐκ occorre leggere 118.13 anziché 118.3; *s. v.* ἐπί occorre leggere 101.4 anziché 102.4; la collocazione di 43.2 tra i casi di ἐπί + accusativo non è coerente con l'interpretazione del testo che sta alla base almeno della traduzione italiana di Bastianini; *s. v.* μετατρέχω si corregga μετατρέχοντα registrato per 56.5 in μετατρέχον.

ἣν ὁ βοῖσκου / ναυαρχῶν Σάμιος θήκατο Καλλικράτης), l'ambiguità generata dalla traduzione italiana («invocando dal tempio la dea sovrana, che il figlio di Boisco, / Callicrate di Samo, quando era navarco, ha dedicato», **52** p. 63 = **42** p. 155) è eliminata nella traduzione inglese («invoking the revered goddess from her temple, which was dedicated / by the Samian captain Callicrates son of Boiscus», **52** *l. c.*). In 52.6 A.-B., per l'espressione μέτρει τὸν καλὸν ἠέλιον - riferita ad Aste, figlia di Timone e custode della meridiana da lui stesso eretta - la resa «measure the beautiful sun» (**52** p. 75) mi pare più felice rispetto a «misura le ore con la bellezza del sole» (*ibid.* = **42** p. 174). Originale e tutt'altro che spiacevole è anche «conversations *à la* Sappho» (**52** p. 79) per Σαπφώιους...ὀάρους di 55.2 A.-B., traduzione che consente al filologo cantabrigense di aggirare elegantemente il problema dell'effettivo significato di Σαπφώιους nell'epigramma.

Singolare è poi il caso di 50.1 A.-B. (κυάνεον νέφος ἦλθε δι' ἄστεος κτλ.), il suggestivo *incipit* del bell'epitafio di Edea: diversamente da quanto sinora si è osservato, qui entrambe le traduzioni proposte nell'*ed. altera* («una fosca nube passò *sulla* città» e «a black cloud came *over* the city», **52** p. 73) sono a mio parere meno fedeli al testo posidippeo rispetto non solo all'*ed. princeps* («una fosca nube *passò attraverso* la città», **42** p. 170), ma anche alla *proekdosis* («una cupa nube *attraversò* la città», **3** ep. VIII). Le ultime due versioni citate, infatti, rispettano l'idea di 'attraversamento' che è indubbiamente presente in δι(ά), e conservano in tutta la sua apocalittica spettacolarità l'immagine originale che l'epigramma vuole evocare.

5. Il Nuovo Posidippo come occasione di confronto: convegni, tavole rotonde, giornate di studio

55 AA.VV., *Un poeta ritrovato. Posidippo di Pella.* «Giornata di studio. Milano 23 novembre 2001» («Colloquium»), Milano 2002, 78 pp.

56 A. Sens, rec. **55**, BMCRev 27. 06. 2003 (http://ccat.sas.upenn.edu/bmcr/2003/2003-06-27.html).

57 V. Garulli, rec. **55**, Eikasmós 14, 2003, 439-47.

58 AA.VV., *Il papiro di Posidippo un anno dopo*, Atti del convegno internazionale di studi. Firenze 13-14 giugno 2002, a c. di G. Bastianini e A. Casanova, Istituto Papirologico «G. Vitelli» (Studi e Testi di Papirologia N. S. 4), Firenze 2002, 161 pp.

59 AA.VV., *Labored in Papyrus Leaves. Perspectives on an Epigram Collection attributed to Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, ed. by B. Acosta-Hughes, M. Baumbach, E. Kosmetatou, Center for hellenic Studies, Cambridge (Mass.) – London, in corso di pubblicazione[18].

La circostanza che dà luogo alla prima pubblica riflessione sul nuovo papiro coincide con la presentazione ufficiale dell'*editio princeps*, avvenuta a Milano il 23 novembre 2001: nove studiosi italiani e stranieri - tra cui due degli editori, Bastianini e Austin - espongono i risultati di una prima, necessariamente ancora superficiale, ricognizione del testo, portando in luce problemi, motivi d'interesse, spunti di ricerca, ed inaugurando così una nuova fase della storia degli studi neo-posidippei. Le riflessioni formulate in quella giornata vedono la luce in un esile volume di atti pubblicato alla fine del 2002 (**55**); a prescindere dal valore dei singoli

[18] Il volume entra in circolazione proprio nei giorni in cui la presente rassegna si trova in bozze: mi limito a segnalare che, contrariamente a quanto era prevedibile, l'anno di pubblicazione risulta il 2004 anziché il 2003, come accade invece per gli altri lavori qui elencati.

contributi - alcuni dei quali peraltro non del tutto inediti[19] - il libro si propone come ricordo di una giornata 'storica' (cf. **56** e **57**). Nello specifico, alcuni interventi (G. Bastianini, *I pezzi di un puzzle*, pp. 9-13 e D. Bertani, *Indagine ad alta definizione del papiro di Posidippo*, pp. 15-18) provvedono ad «illuminare il lavoro di officina dietro e prima del restauro critico del testo» (p. 7), ovvero ad illustrare il faticoso percorso che ha portato all'*editio princeps*, nei suoi versanti – rispettivamente - papirologico e tecnologico. Tre soli interventi hanno carattere propriamente critico-testuale: quello di Austin (*Paralipomena Posidippea*, pp. 19-23), che propone alcune interessanti ed ampie integrazioni (cf. *ex. gr. ad* VII 12 = 42.3 A.-B. e *ad* VII 16 s. = 43.3 s. A.-B.) e qualche ripensamento rispetto all'*editio princeps* (vd. V 18 = 30.3 A.-B.; XIV 13 s. = 91.3 s. A.-B.); il lavoro di F. Conca relativo agli epitimbi (*In margine agli epigrammi funerari*, pp. 67-71); *last but not least*, l'intervento di Zanetto (*Posidippo e i miracoli di Asclepio*, pp. 73-78), che avvia un confronto sistematico tra gli ἰαματικά posidippei da un lato e le *Cronache di Epidauro* e le epigrafi degli *Asklepieia* dall'altro, e perviene così ad elaborare proposte d'integrazione molto ben documentate (come μογερῷ in XV 8 = 98. 2 A.-B.). Gli altri lavori raccolti nello stesso volume non offrono elementi utili alla costituzione del testo, ma si presentano piuttosto come riflessioni di carattere generale (cf. B. Kramer, *Il rotolo di Milano e l'epigramma ellenistico*, pp. 33-45 e D. Del Corno, *Posidippo e il mestiere di poeta*, pp. 61-66): meritano una menzione Lehnus (*Posidippo nel tempo*, pp. 25-31), che offre un *excursus* - come sempre affascinante - di storia della filologia posidippea, nei suoi risvolti più o meno noti, e J. Bingen (*Posidippe: le poète et les princes*, pp. 47-59), che, rivolgendo la sua attenzione al rapporto tra Posidippo e i Tolemei (quale emerge dall'esame degli ἱππικά), inaugura un percorso d'indagine rivelatosi tra i più fortunati e produttivi, e illumina un volto di Posidippo sinora rimasto in ombra, quello cioè di «prophète d'une idéologie de prestige, la divinisation des souverains» (p. 48).

A distanza di poco più di un mese dalla presentazione dell'*ed. princeps*, il 4 gennaio 2002 l'American Philological Association (APA) dedica il proprio *Annual Meeting Panel* di Philadelphia proprio al Nuovo Posidippo. In quell'occasione vengono presentati alcuni *papers*, resi poi disponibili *on line* (**106**, **107**, **110**). Segue ben presto, tra il 19 e 20 aprile 2002, una tavola rotonda avente per titolo *Ἐν βύβλοις πεπονημένη: On Reading a New Epigram Collection*, organizzata dal Center for Hellenic Studies (CHS) della Harvard University. Si tratta del primo di una serie di grandi incontri che hanno luogo nel corso del 2002 a distanza sempre più ravvicinata, organizzato all'insegna del dialogo interdisciplinare e del confronto tra *senior* e *junior scholars*: i relativi atti (**59**), annunciati come di imminente

[19] Le proposte di Austin erano già state divulgate in **62** e nella stessa *ed. minor* (**52**), come è accaduto anche per le integrazioni di Zanetto a XV 7-10 (= 98 A.-B.); inoltre, una parte delle considerazioni di Lehnus era già rifluita in **81** pp. 12 s.

pubblicazione ormai da molti mesi, si può ragionevolmente prevedere che non deluderanno l'ormai numeroso pubblico degli interessati, dato che i lavori hanno abbracciato l'intero ventaglio delle sezioni del papiro, o almeno offriranno un'abbondante messe di idee e materiali su cui riflettere.

Nel giugno del 2002, il testimone degli studi neoposidippei passa di nuovo all'Italia: l'Istituto Papirologico «G. Vitelli» e il Dipartimento di Scienze dell'Antichità «G. Pasquali» dell'Università di Firenze ospitano il primo, importante, convegno italiano sul nuovo Posidippo, per raccogliere i frutti del primo anno di lavoro sull'edizione (uscita il 17 luglio 2001). E dopo una gestazione di poco più di sei mesi, quasi simultaneamente al volumetto sopra illustrato (**55**), prendono corpo gli atti delle due giornate fiorentine (**58**). Un *editing* così rapido fa indubbiamente di questo libro innanzi tutto un modello di efficienza e tempestività editoriali[20], apprezzabili specialmente in un settore di studi - come quelli neoposidippei - in cui il lavoro progredisce a ritmo davvero sorprendente. Il giusto merito va dunque riconosciuto ai curatori, che in una breve *Premessa* (pp. V s.) esprimono con sobrietà la propria soddisfazione per i risultati ottenuti. Un adeguato rilievo deve essere dato, innanzi tutto, al 'paratesto' che occupa la sezione finale del volume: un utile strumento di consultazione è, infatti, l'*Indice degli epigrammi discussi* curato da S. Russo (pp. 151 s.), che alla numerazione degli epigrammi adottata nell'*editio princeps*, nella raccolta *Epigrammata Graeca* (ed. D.L. Page, Oxonii 1975) e nel *Supplementum Hellenisticum* (edd. H. Lloyd-Jones – P. Parsons, Berolini et Novi Eboraci 1983) fa corrispondere anche la nuova numerazione unitaria e continua adottata nell'*editio altera*. Quanto poi alle *Appendici* (pp. 153-61), la *Bibliografia sul 'Nuovo Posidippo'* (pp. 155-60) si propone come integrazione di quella già pubblicata nell'*editio princeps* (**42** pp. 2 s.): risulta tuttavia evidente che fornire una bibliografia completa ed aggiornata sull'argomento è un'impresa destinata a fallire, a meno che non sia realizzata su di un supporto più flessibile rispetto a quello cartaceo e continuamente modificabile (vd. infra, § 7), o che non abbia limiti cronologici ben definiti. Chiudono il volume gli *Addenda et Corrigenda ad editionem minorem* firmati da Austin e Bastianini (p. 161), che includono non solo banali *errata corrige* (*ad* 19.8 e 62.1 A.-B.), ma anche segnalazioni bibliografiche (**73** *ad* 95. 5) e complementi all'apparato critico. Questi ultimi sono in minima parte ripensamenti o nuove idee degli editori: è il caso del problematico e largamente discusso ep. 12 A.-B.: al v. 3 la correzione di σμαράγδου del papiro in μαράγδου è palmare, poiché la prima forma risulta *contra metrum* ed è facilmente riconoscibile come banalizzazione della seconda, poetica e più rara. Alla

[20] Pochi peraltro i refusi: a p. 65, in corrispondenza di XII 21 = 78.2 A.-B., a fine verso in lacuna si legga «παλαιόγονος»; a p. 75 fr. 5 ss. è caduta una parte del discorso, poiché sintassi e senso non sono completi; a p. 89 nella terzultima riga del testo «ἀ[γγῶν]»; a p. 95 terzultima riga (I 36 = 8.1 A.-B.) «γυναικῶν»; a p. 116 r. 25 «dalla»; a p. 126 r. 12 «Posidippo»; a p. 130 r. 17 «ambienti».

stessa conclusione giunge, pressoché contemporaneamente, Luppe (**86**). In apertura del v. 4 del medesimo epigramma, Austin suggerisce poi di integrare *ex. gr.* κλείσμ]ατα, cioè «*claustra*», ovvero «conchae calyces sive testae, quos agglutinavit opifex» (p. 161): l'integrazione di tale lacuna è indissolubile dall'interpretazione dell'intero epigramma, e specialmente del v. 1 (su cui cf. **75, 86, 91, 111**), ma non si può non prendere atto del fatto che il termine cui pensa Austin è attestato solamente in Tz. H. 1.903. Austin e Bastianini non mancano neppure di segnalare congetture, letture o interpretazioni proposte da altri, e di cui anch'essi riconoscono la validità. Alcuni esempi. Certamente giusto è il rilievo dato all'idea di M. Fantuzzi relativa a 18.5 A.-B: anche qualora non se ne condivida l'integrazione nella sua specificità, l'obiezione sollevata contro il πεντά[πεδος] degli *editores principes* — basata su di un esame sistematico dell'*usus* metrico del Vecchio e del Nuovo Posidippo, in cui il terzo piede dell'esametro non è mai privo di cesura — è senza dubbio valida, e merita per lo meno di essere segnalata in apparato. Lo stesso discorso vale per la proposta di Lapini *ad* 25.6 A.-B. (**80** pp. 41-43 = **78**): si tratta di uno dei casi non rari in cui conservare la lezione del papiro (εὐδαήρ τε γενοῦ [vel τ' ἐγένου], νύμφα, καὶ εὐέκυρος) pare tutt'altro che impossibile e costituisce pertanto un'alternativa da tenere in primissimo piano. Un argomento molto interessante addotto da Austin e Bastianini a favore dell'interpretazione di Lapini è il confronto con Theocr. 18.49, in cui la *iunctura* εὐπέν̣θερε γαμβρέ offre un parallelo assai calzante nei confronti della νύμφα εὐδαήρ ed εὐέκυρος dell'epigramma posidippeo.

Molto significative sono le parole usate da Bastianini nel suo saggio introduttivo (*Il papiro di Posidippo un anno dopo. Presentazione*, p. 2): «è ovvio che un'edizione, tanto più un'*editio princeps*, non possa proporsi come qualcosa di definitivo». Tale atteggiamento si traduce nell'umiltà scientifica con cui egli puntualmente rende conto di alcuni miglioramenti apportati da vari studiosi all'interpretazione o alla ricostruzione del testo (pp. 1 s.), e che sono stati interamente accolti nell'*editio altera*[21]. Bastianini, poi, affronta nuovamente il tema della paternità posidippea degli epigrammi raccolti nel papiro milanese, per ribadire la convinzione espressa nell'*editio princeps*, ma con tono indubbiamente più possibilista. Egli, infatti, da un lato adduce a sostegno della propria tesi alcune nuove, interessanti argomentazioni che coinvolgono il *P.Petr.* II 49a; dall'altro segnala la necessità di cercare sia nel testo del Vecchio e del Nuovo Posidippo, sia nel contesto culturale alessandrino, eventuali conferme o smentite all'ipotesi di partenza. Ciò suona, oltre che come l'atto ufficiale di apertura dei lavori del congresso, anche come un invito alla più ampia sinergia.

[21] La stessa disponibilità alla palinodia nel nome di una 'verità filologica' da ricercare senza posa dimostra in più occasioni Austin (penso a **62** ≅ **55** pp. 19-23), e tale comune sentire degli editori dà ragione del felice esito della collaborazione.

Il convegno dà spazio ai principali filoni d'indagine lungo i quali si è incanalata la filologia neoposidippea, rispecchiandone così l'ampio ventaglio. Il percorso più battuto è naturalmente quello della critica testuale sul *P.Mil.Vogl.* VIII 309. E. Livrea (*Critica testuale ed esegesi del nuovo Posidippo*, pp. 61-77) presenta l'ambizioso progetto di una «parziale messa a punto dell'eccellente *editio princeps* di Bastianini e Gallazzi» (p. 61): esso si articola in una serie di proposte di varia natura ed interesse. In buona parte condivisibile è la difesa del testo tràdito dal papiro, che secondo Livrea «forse talora è stato considerato eccessivamente corrotto».

In 46 A.-B., l'epitafio per la vecchia Batide, al v. 4 gli editori correggono il ποιπαλεαι del papiro in ποικίλα καί, restaurando il seguente distico (vv. 3 s.): εἴρια παιδεύουσα κομεῖν καὶ νήματα μίτραις / ποικίλα καὶ τρητῶν πλέγματα κεκρυφάλων. A fronte di un tale emendamento, la soluzione proposta da Livrea (pp. 62 s.) appare senza dubbio brillante. Egli, in verità, non conserva integralmente la lezione papiracea, ma con due interventi minimali ottiene un testo non solo plausibile, ma anche lessicalmente prezioso, conforme ai raffinati gusti alessandrini. Livrea muta l'incomprensibile ποιπαλεαι in π<α>ιπαλέαι<ς>, presentando il distico di cui sopra nella forma seguente: εἴρια παιδεύουσα κομεῖν καὶ νήματα μίτραις / π<α>ιπαλέαι<ς>, τρητῶν πλέγματα κεκρυφάλῳν. L'aggettivo così ottenuto è «un'autentica glossa alessandrina» (p. 63), di cui Livrea documenta tutte le attestazioni e che intende nel senso di 'variopinto': «insegnando a trattare la lana ed i fili per le variopinte fasce, intrecci di traforate cuffie» (*ibid.*). Anche se l'interpretazione del significato di π<α>ιπαλέαι<ς> meriterebbe forse una riflessione più approfondita, il miglioramento apportato da Livrea alla costituzione del testo è evidente. Convince anche il suggerimento di conservare in 78. 13 A.-B. il tràdito τέλειον, ammissibile come aggettivo accordato per ipallage con στέφανον del verso successivo, anziché - come dovrebbe essere quanto al senso - con τεθρίππου. Sull'epigramma e i suoi problemi, vd. **48, 71, 80, 117, 120**[22].

Tra le congetture del tutto nuove, quelle coniate da altri (e da Livrea riprese e perfezionate), ed infine le proposte esegetiche, inevitabilmente non tutte hanno la stessa forza. Il lavoro di Livrea offre comunque un saggio esemplare di quell'infaticabile esercizio di riflessione sul testo che le due edizioni non hanno affatto scoraggiato, ma al contrario hanno stimolato fortemente. Si tratta di un lavoro — per così dire — a catena, poiché ciascuno si trova non solo in prima linea a confrontarsi direttamente con il papiro e i suoi problemi, ma dispone anche del lavoro già fatto da altri e può dunque concentrare i propri sforzi nel tentativo di far progredire di un altro passo il fronte di avanzamento, partendo dalla posizione già raggiunta[23]. Il processo di graduale miglioramento del testo risulta così lento, ma continuo.

[22] Di 78 A.-B. si occupa anche M. Fantuzzi, *Construction and propagation of an idea of kingship: the encomiastic epigrams of Posidippus of Pella*, di prossima pubblicazione nella versione inglese accresciuta e aggiornata di M. F.-R.L. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari 2002.

[23] Anche le proposte di Livrea hanno stimolato a loro volta ulteriori riflessioni: un'idea fugacemente formulata a p. 75 (*ad* 51. 4 A.-B.) viene ad es. sviluppata da M.M. Di Nino, *Primavera 'purpurea' e quotidianità infranta (Posidipp. P.Mil.Vogl. VIII 309 col. VIII 19-24 = 51 A.-B.)*, ZPE 146, 2004, 36-38.

Il celebre quanto misterioso μικκός o Μίκκος di 94. 4 A.-B. (vv. 3 s. ἀλλ' ἀποδοῦναι / Λεωφάντωι μεγάλην μικκὸς ἐγὼ χάριτα) in entrambe le edizioni, per suggerimento di Gronewald, viene trattato come aggettivo di significato equivalente a μικρός, mentre Lapini (**80** pp. 58 s.) lo intende come nome proprio del naufrago parlante e corregge ἐγώ in ἔχω, non essendo più sufficiente sottintendere εἰμί (ἀλλ' ἀποδοῦναι / Λεωφάντωι μεγάλην Μίκκος ἔχω χάριτα, «ma io, Micco, posso rendere a Leofanto una grossa ricompensa»). Livrea (p. 68) porta alcune argomentazioni significative a favore dell'interpretazione degli editori. In primo luogo, egli fa notare giustamente che la menzione del nome proprio del defunto «stona con l'anonimato che deve caratterizzare il povero naufrago seppellito per pietà dal viandante Leofanto»[24]. Inoltre, l'impiego della forma dorica μικκός al posto di μικρός - che secondo Lapini (**80** p. 59 e n. 76) non sarebbe spiegabile - viene considerato un indizio della «caratura paremiografica dell'espressione», e il confronto suggerito con Call. fr. 475 Pf. (αἰεὶ τοῖς μικκοῖς μικκὰ διδοῦσι θεοί) è certamente significativo. La *pointe* dell'epigramma sta naturalmente nel contrasto μεγάλην χάριτα / μικκὸς ἐγώ: Livrea, ricordando che «ai μικροί veniva proverbialmente attribuita la tirchieria o φιλαργυρία», spiega il gioco di parole osservando che la non eccelsa statura del naufrago non prometteva una generosa gratitudine.

Molto interessante è anche l'integrazione di 104. 2 A.-B., illustrata da Livrea a conclusione del suo percorso. Si tratta di un epitafio, in cui un'ampia lacuna al centro del secondo verso rende problematica l'identificazione del defunto. Gli editori ipotizzano, in sede di commento (**42** p. 231), che «nella lacuna centrale del verso il defunto indichi il nome suo e di suo padre: ὡς γνῶις [με τὸν δεῖνα τοῦ δεῖνος] Ἐρετριέα», precisando che «per la necessità del metro, il pronome με dovrebbe elidersi di fronte ad un nome personale iniziante con vocale lunga o dittongo»; oppure potrebbe essere la tomba a parlare, e in tal caso mancherebbe il pronome personale με. Austin pensa invece ad una soluzione del tipo ὡς γνῶις [τῆιδε μ' ἔχειν ξεῖνον] Ἐρετριέα. Un'espressione generica come «lo straniero di Eretria» pare tuttavia poco conforme ai moduli consueti dell'epitafio, in cui - di norma[25] - il nome del defunto viene indicato. Dei due termini di confronto suggeriti, l'uno (Call. *Epigr.* 1.1 Pf.) non è un epitafio; l'altro (Call. *Epigr.* 2. 4) differisce dal nostro caso, in quanto l'espressione ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ evita la ripetizione del nome proprio del defunto - Ἡράκλειτε - già usato nel v. 1. Secondo entrambe le ipotesi descritte, il defunto sarebbe persona diversa dal Menedemo nominato al v. 3: gli editori, infatti, correggono il Μενέδημον finale del v. 3 in Μενεδήμῳ. Così facendo, essi tentano di ovviare alla difficoltà di identificare l'uomo saggio nominato a fine epigramma (v. 4 ἀνδρὶ σοφῶι): questi sarebbe Menedemo, ma resterebbe da scoprire l'identità dell'altro eretriese (v. 2 Ἐρετριέα), sepolto in questa tomba. Livrea (pp. 76 s.) ricostruisce l'epigramma come segue: στῆθι τεταρ̣π̣[όμενος - γέρας ε]ὖμετρο̣ν̣ ο̣ὐ̣ μέγα σ'[ε} αἰ[τῶ - / ὡς γνῶις [Στίλπωνος μ' ἔμμεν'] Ἐρετριέα· / εἰ δὲ βάδην ὑπάγεις, μ[ά]θε καί, φίλε, τὸν Μενέδημον / συ{ν}σχολάσαντ' ἐς δ[λον, Ζεῦ] πάτερ, ἀνδρὶ σοφῶι. Conservando al v. 3 la lezione del papiro ed integrando in lacuna il nome di Stilpone quale maestro, i quesiti lasciati aperti dagli editori trovano una risposta soddisfacente: in primo luogo, il defunto risulta identificabile con Menedemo, menzionato prima come Eretriese (v. 2) e poi con il nome proprio (v. 3); in secondo luogo l'ἀνὴρ σοφός del v. 4 non è più anonimo, ma coincide con lo Stilpone già citato al v. 2. Fa notare inoltre Livrea che non sarebbe affatto inverosimile l'ipotesi che Posidippo abbia ricevuto l'incarico ufficiale di comporre l'epitafio del filosofo Menedemo: questi infatti morì a Pella in una data che oscilla tra gli anni Settanta e Quaranta del III sec. a. C. Affascinante è anche la proposta di Casanova (pp. 141 s., vd. infra) relativa allo stesso epigramma: egli concorda con Livrea nel conservare la lezione Μενέδημον e nel riconoscere in quest'ultimo il defunto, ma suggerisce di integrare la lacuna del v. 2 con Ἀντιγόνου ξεῖνον, dischiudendo uno scenario tutt'altro che inverosimile, e ricostruisce il v. 4 in

[24] Si noti, a questo proposito, che negli altri epigrammi della medesima sezione (quella dei ναυαγικά) il nome proprio del naufrago viene menzionato, poiché vi si compiange un personaggio noto che è scomparso, e la cui tomba è quindi vuota. Nel nostro epigramma, invece, si è in presenza di un cadavere e di una vera tomba, ma ovviamente l'identità del morto in mare (v. 1 ναυηγόν) non può essere conosciuta.

[25] Per le eccezioni, cf. M. Fantuzzi, *L'epigramma*, in M. F.-R.L. Hunter, *Muse e modelli* cit. 398 ss.

questo modo: συ[ν]σχολάσαντ' ἐς ᾧ [λον γ' ὡς] πατέρ' ἀνδρὶ σοφῶι. Se il primo dei due supplementi è degno di ulteriore approfondimento, il secondo rappresenta un indubbio miglioramento del testo stampato dagli editori, poiché elimina un'invocazione a Zeus padre, che pare poco adatta al contesto.

Ancora una volta, l'intervento di Zanetto (*Posidippo tra naufragi e misteri*, pp. 99-108) si distingue per la profondità e la completezza della sua indagine. Egli limita il proprio campo di osservazione a tre soli epigrammi (43, 89 e 90 A.-B.), abbastanza omogenei tra loro in quanto appartenenti alle sezioni dei ναυαγικά e degli ἐπιτύμβια, e conduce la propria analisi dei testi sempre sullo sfondo dei rispettivi generi, di cui di volta in volta compie un'esplorazione lessicale o tematica. I risultati così ottenuti consistono non solo in proposte d'integrazione o di esegesi degne della massima considerazione, ma anche in una ponderata ed utilissima contestualizzazione degli epigrammi.

A proposito dell'epitafio di Lisicle (89 A.-B.), naufrago il cui corpo è disperso in mare, gli editori colmano così nell'*ed. princeps* la lacuna finale: Λυσικλέους κεφαλὴν ὁ κενὸς τάφος οὗτος ἀπαιτεῖ / δάκρυ χέων, καὶ θεοῖς μέμφεται οἷ' ἔπαθεν / το<ῦ>ξ 'Ακαδημείας πρῶτ[ον σ]τόμα, τὸν δέ που ἤδη / ἀκταὶ καὶ πολιὸν κῦμ'[α] [ἐπέχουσιν ἁλός. La congettura di Austin κῦμα [θανόντ' ἔλαχον, già citata nel commento dell'*ed. princeps*, trova posto nel testo dell'*ed. altera*, relegando in apparato la precedente. L'obiezione sollevata da Zanetto (p. 100) contro la prima soluzione - cioè che il verbo ἐπέχω sarebbe «poco adatto a una sepoltura acquea, mentre si usa comunemente per una tomba in terra ferma» - non è in verità del tutto insuperabile: si potrebbe infatti ammettere un uso del verbo volto a presentare metaforicamente il mare come immensa tomba di Lisicle[26]. Tuttavia, il confronto con Call. *Epigr.* 17 e 18 Pf. fa apparire la proposta κῦμα [φέρουσι νέκυν di Zanetto più attraente delle precedenti[27]: nei suddetti ναυαγικά callimachei, infatti, ricorre la contrapposizione tra la tomba vuota e il cadavere in balia delle acque, e in un caso (17.3 Pf.) viene usato il verbo φέρω per descrivere l'azione del mare sul corpo senza vita. È forse eccessivo, in ogni caso, parlare degli epigrammi di Callimaco come possibili modelli di Posidippo[28]. Miglioramento sicuro del testo ricostruito dagli editori è τέκνων [τέκν' ἐπ]ιδοῦσαν nel discusso epigramma 43.5 A.-B. (pp. 107 s.): il nesso formulare παῖδας παίδων o τέκνων τέκν' ἐπιδεῖν è una componente così importante del codice epigrafico-sepolcrale, che anche una cursoria lettura di epigrammi funerari induce alla stessa conclusione di Zanetto. Non trovo riscontro invece per l'integrazione τέκνων [θ' ἅμματ'] ἰδοῦσαν proposta da Livrea (p. 64). Anche le pagine relative all'interpretazione e alla ricostruzione dei problematici e lacunosi vv. 1-4 sono probabilmente le più chiare e puntuali che si siano finora scritte sull'argomento (pp. 104 ss.). Quanto alla sintassi del primo distico, Zanetto si allinea all'interpretazione degli editori - secondo cui ἐπ' εὐσεβέων ed ἐπὶ Τριπτολέ[μου sarebbero due sintagmi autonomi, mentre ἱερὰ μυστῶν / ὄργια e καθαρὸν πῦρ sarebbero altrettanti accusativi di luogo - in contrasto con quella di Conca (**55** p. 68), Lapini (**80** p. 49), Livrea (**58** p. 64) ed

[26] Si osservi del tutto marginalmente che, tra gli esempi di ἐπέχω quale termine specifico usato negli epigrammi dell'*Antologia Palatina* per indicare la sepoltura, il caso di *AP* 7.86.2 non può essere considerato alla stessa stregua degli altri, poiché τόνδ' ἐπέχει è qui frutto dell'emendamento - dovuto a F. Jacobs - del tràdito τόνδε τ' ἔχει. A quest'ultimo, tuttavia, è preferibile il τόνδε τεκνοῖ di *AP* 9.595b.2, che molto probabilmente è una versione meno corrotta dello stesso epigramma, non anonimo, ma attribuibile a Lobone di Argo.

[27] Ma si tenga conto anche della giusta osservazione di De Stefani (**48**), secondo cui il verbo φέρουσι mal si adatta al soggetto ἀκταί e che in alternativa suggerisce per la chiusa del v. 4 [δονεῦσι νέκυν, che si ispira a Verg. *Aen.* 6.362: *nunc me fluctus habet versantque in litore venti.*

[28] Sul rapporto tra Posidippo e Callimaco, vd. infra, § 6. 2

E. Magnelli[29], che vorrebbero invece raccogliere le parole dei vv. 1 s. in due soli sintagmi, cioè ἐπὶ ἱερὰ ὄργια εὐσεβέων μυστῶν ed ἐπὶ καθαρὸν πῦρ Τριπτολέμου. Un argomento interessante addotto da Zanetto a sostegno della prima ipotesi consiste nella disposizione chiastica degli elementi in questione, che suggerisce una loro distinta identità sintattica. Quanto all'interpretazione di ἱερὰ μυστῶν ὄργια e di καθαρὸν πῦρ come accusativi di luogo, non mi sentirei di escludere neppure l'eventualità che si tratti di complementi di un verbo, magari un participio, perdutosi nel v. 3. Molto utile la ricostruzione della scena descritta, condotta da Zanetto (pp. 105 ss.) sulla base di paralleli letterari ed iconografici.

Un elegante saggio di esegesi ci è offerto da R. Pretagostini (*L'epigramma per Nicomache [Posidippo, P.Mil.Vogl. VIII 309, IX 1-6]*, pp. 121-28), che si sofferma sul solo ep. 55 A.-B., certamente uno dei più suggestivi epitafi neoposidippei. Pretagostini ne propone una lettura sensibile e attenta, che individua l'originalità del componimento nel fatto che la morte della fanciulla venga rappresentata attraverso le sue conseguenze («la perdita della quotidianità della sua vita spensierata e operosa; la celebrazione della defunta da parte dell'intera città di Argo; la delusione dei giovani pretendenti il cui letto è destinato a rimanere freddo», p. 121): e quel che più conta, è che tutto ciò viene realizzato eludendo per lo più i *clichés* e i formulari tradizionali. Il nodo problematico, all'esegesi del quale Pretagostini si propone di dare un contributo, è la *iunctura* Σαπφώους ἐξ ὀάρων ὀάρους del v. 2, ma interessa in generale tutto il primo distico. Per quanto riguarda il valore di Σαπφώους ὀάρους, nel corso di questi anni sono venute delineandosi due tendenze: l'una – rappresentata da Benedetto e dagli editori stessi del papiro milanese - intende il nesso nel senso di «conversari femminili»[30]; l'altra - rappresentata invece da Bastianini e Gallazzi in **3**, da Conca (**55** p. 71), da G.O. Hutchinson (**108** p. 5) e da Magnelli (**109** p. 16 n. 6) - vi riconosce non semplici conversari, ma «canti saffici». Pretagostini propone una terza linea interpretativa, lungo la quale egli è preceduto - per sua stessa ammissione - da M.R. Lefkowitz (**126**) ed è seguito per primo da Livrea (p. 65): essa si mantiene equidistante da entrambe le interpretazioni precedenti, diametralmente opposte, e consiste da un lato nel non appiattire drasticamente lo spessore semantico di Σαπφῶος, facendone una generica allusione al mondo femminile, dall'altro nel non allargarne la portata sino a farla coincidere con l'universo saffico nella totalità delle sue componenti. Il valore sarebbe, dunque, quello di «continui conversari d'amore fra fanciulle quali quelli che avvenivano all'interno del tiaso saffico» (p. 123): l'aggettivo evocherebbe, cioè, l'atmosfera e la vita tipiche del tiaso, caratterizzate dalla centralità dell'amore nella vita della comunità.

29 *Sei note testuali al nuovo Posidippo*, ZPE 146, 2004, 25-30.

30 Isolata è la posizione di Di Benedetto (**111** p. 12), che, sulla base di X 127 s., intende ἐξ ὀάρων ὀάρους nel senso di «conversazioni tra giovani di sesso diverso, tra ragazze e ragazzi», e considera per lo più l'epigramma posidippeo come «testimonianza circa la componente eteroerotica nella poesia di Saffo».

Agli interventi critico-testuali applicati al *P.Mil.Vogl.* VIII 309, si affiancano nel volume in esame due riflessioni - anch'esse di taglio critico-testuale - dedicate in tutto o in parte al Vecchio Posidippo. Austin (*Posidippus and the Mysteries... of the Text*, pp. 7-19) affronta le principali *cruces* presenti nei testi veteroposidippei con il tono di leggera ironia che è nello stile di questo filologo, dalle doti comunicative così spiccate («Exciting new ideas were galloping in my brain and all the old *cruces* started crumbling away. Was I the victim of wild and crazy hallucinations? Or had Persephone herself, the beautiful Persephone of the Underworld, visited my subconscious and whispered in my ear?», p. 7). Egli peraltro, nel suo gradevole racconto di apertura, ci offre alcuni interessanti flash sul suo lavoro, anche nelle sue fasi più dure, trasmettendo indirettamente una lezione di metodo e, soprattutto, di tenacia: «At first, I became obsessed with these seven dark spots and for weeks I was banging my head against a brick wall» (p. 7). Le riflessioni presentate rispecchiano il lavoro critico svolto in preparazione all'*editio altera*. In ogni caso, la scelta di dedicare interamente al Vecchio Posidippo il proprio intervento nel contesto di un convegno sul papiro milanese, vuole evidentemente render chiaro che uno degli obiettivi più urgenti consiste in un riesame dei vecchi epigrammi alla luce delle novità emerse dalla nuova scoperta. Le questioni sono affrontate con lucidità e capacità di sintesi non comuni, anche se non sempre si potrà dire che il problema sia definitivamente risolto.

La correzione di H. De Bosch a 129.4 A.-B. adottata da Austin (p. 8), καινὸν ἄγει τι al posto del tràdito κοινὸν ἄγοντι (vv. 3 s. λήγω δ' οὔποτ' ἔρωτος, ἀεὶ δέ μοι ἐξ Ἀφροδίτης / ἄλγος ὁ μὴ κρίνων καινὸν ἄγει τι Πόθος), è senza dubbio una soluzione soddisfacente, se si considera tra l'altro che l'aggettivo κοινός non ha nessun'altra occorrenza negli epigrammi posidippei, mentre καινός viene usato in 37.6 A.-B., peraltro in associazione con πῆμα. Assolutamente condivisibile anche la scelta (p. 9) di non espungere i vv. 5 s. di 140 A.-B., il celebre epigramma in cui Posidippo traccia una propria, personalissima, storia della poesia greca. Che la menzione, in questo contesto, di Esiodo, di Omero, delle Muse e di Mnemosine (vv. 5 s.) non sia fuori luogo, è peraltro dimostrato da D. Sider (*Posidippus Old and New*, di prossima pubblicazione in **59**), nel quadro di un'intelligente interpretazione dell'epigramma. Per quanto riguarda l'ep. 122 A.-B. - l'epitafio per Dorica - il testo tràdito nel primo verso (vv. 1 s. Δωρίχα ὀστέα μὲν σ' ἁπαλὰ κοιμήσατο δεσμῶν / χαίτης ἥ τε μύρων ἔκπνοος ἀμπεχόνη) pare davvero un nodo inestricabile, cosicché la decisione di Page (*Epigrammata Graeca* cit. 120) di stampare la seconda parte del verso tra *cruces* è quanto meno comprensibile. Austin suggerisce di sistemare il v. 1 come segue: Δωρίχα, ὀστέα μὲν σὰ πάλαι κόνις ἦν ὅ τε δεσμὸς / χαίτης κτλ. Tale restauro raccoglie e compone precedenti e parziali emendamenti di Jacobs, Meineke e Casaubon: la soluzione è interessante, tuttavia condivido la perplessità espressa da Casanova (p. 134) riguardo all'imperfetto ἦν. L'idea su cui è costruito l'epigramma è quella della contrapposizione tra la dissoluzione fisica di Dorica e di quanto le è appartenuto da un lato, e l'eterno sopravvivere del suo ricordo grazie alla poesia di Saffo dall'altro. Che le ossa di Dorica siano polvere, è un fatto che riguarda il presente, e non certo il passato: per quanto Austin intenda l'imperfetto ἦν come l'espressione di uno stato che perdura da tempo («your bones were dust long ago», p. 13), la proposta ἔσθ' di Meineke (ripresa da Casanova) mi pare preferibile (cf. peraltro, al v. 5 dello stesso epigramma, μένουσι e μενέουσιν). Quanto a Soph. *Phil.* 435 (χοὗτος τεθνηκὼς ἦν), citato da Austin a conforto della sua ipotesi, l'espressione usata da Neottolemo risponde all'interrogativo di Filottete ai vv. 433 s. (ποῦ γὰρ ἦν ἐνταῦθά σοι / Πάτροκλος, ὃς σοῦ πατρὸς ἦν τὰ φίλτατα; κτλ.). Seguendo lo stesso ragionamento fatto per ἦν, anche il πάλαι suggerito da Austin sarebbe da accantonare: conservare il tràdito ἁπαλά e intenderlo

come attributo di ὀστέα nel senso di «ossa delicate» - come suggerisce Casanova (*l. c.*) - è comunque a mio avviso abbastanza arduo, a meno di non pensare ad un'ipallage.

Non sarà probabilmente casuale il fatto che i due contributi che interessano anche il Vecchio Posidippo siano collocati l'uno in apertura e l'altro in chiusura del volume (e del convegno), quasi ad indicare quale debba essere l'orizzonte della ricerca. Il contributo di Casanova (*Tra vecchio e nuovo Posidippo*, pp. 129-42) propone un percorso attraverso i nuovi epigrammi, con qualche incursione tra quelli vecchi: egli procede secondo un criterio tematico, dagli epigrammi erotici e simposiali alle categorie presenti nella nuova raccolta.

Opportunamente accolto nell'*ed. altera* è il suggerimento di intendere l' εὖ iniziale di 14.1 A.-B. non come apprezzamento dell'abilità con cui l'artista ha inciso la figura di Pegaso sulla pietra descritta («in maniera egregia» traducono Bastianini e Gallazzi in **42**, p. 124), ma come constatazione dell'opportunità della scelta del diaspro, azzurro come il cielo e quindi adatto a fare da sfondo al volo di Pegaso («giustamente» traduce Casanova, p. 131, e con lui Bastianini in **52**, p. 35, mentre Austin conserva «well»). Maggiore attenzione meriterebbe, invece, la congettura relativa a 50.5 A.-B.: l'epigramma appartiene alla sezione degli epitimbi ed è forse uno dei più affascinanti e problematici tra essi. In particolare, l'ultimo distico viene così ricostruito nell'*ed. altera* (vv. 5 s., p. 72): συμπαθὲς (pap. ευπαθες) ἄλγ[ος ἔην πάσηι] πόλει, ἀλλὰ τὰ κεινῶν / ἀστῶν ἀρκε[ίτω δάκρυ]α καὶ στοναχαί, ovvero «dolore collettivo [è stato per tutta] la città: ma bastino ora / [i pianti] e i lamenti dei cittadini orbati di lei» (p. 73). Un tale uso di κενός come attributo di ἀστοί nel senso di «orbati (di lei)» mi sembra decisamente faticoso. Mentre il κείνων proposto da Lloyd-Jones (**82** p. 33) - «but let the tears and groans of *those* citizens (i. e. the members of the family) suffice» - non sembra trovare riscontro nel testo precedente, in cui si fa cenno solo al pianto della madre, il κεινά di Gronewald (**64** p. 4) - che fa leva sul confronto con 118.20 A.-B. (δάκρυα κε[ι]νὰ χέφ[ν) - s'impone come l'emendamento sinora più brillante: a tale proposito, l'osservazione di Casanova secondo cui «in una così dolorosa circostanza, solo uno straordinario cinismo può bollare come "vane" le lacrime dei concittadini di Edea» (p. 135), non mi pare del tutto condivisibile. Il concetto della vanità del dolore e del pianto, oltre ad essere perfettamente funzionale alla contestuale esortazione a terminare il lutto, rappresenta un motivo consolatorio abbastanza diffuso negli epitafi greci; e in ogni caso, anche volendo considerare tale concetto come espressione di cinismo, Posidippo risulterebbe - alla luce di 118.20 A.-B. sopra citato - coerente con se stesso. L'alternativa proposta da Casanova alla correzione di Gronewald è ταπεινῶν, da sostituire ovviamente al tràdito τὰ κεινῶν. L'intervento sulla lezione del papiro è minimale e l'esito è indubbiamente interessante: pertanto l'emendamento sarebbe ben degno di essere segnalato accanto a quello di Gronewald nell'apparato *ad l.* dell'*ed. altera.*

Il saggio di M. Fantuzzi (*La tecnica versificatoria del P.Mil.Vogl. VIII 309*, pp. 79-97) non è classificabile né tra gli interventi strettamente critico-testuali sinora esaminati (per quanto includa due proposte di integrazione), né tra quelli di carattere squisitamente esegetico o storico-letterario, che saranno tra breve presi in considerazione. Si tratta, invece, del primo studio sistematico della metrica neoposidippea, a confronto con quella dei vecchi epigrammi e dei principali epigrammisti di età ellenistica. Il lavoro ha un'impostazione rigorosamente fenomenologica e statistica, ed offre un ricco patrimonio di dati sui quali riflettere e da cui non potrà prescindere nessuna proposta d'integrazione o restauro del testo. Il saggio viene a colmare un'oggettiva lacuna, dato il breve spazio riservato ai problemi metrici e prosodici nell'*ed. princeps* (pp. 20-22). Delle due proposte

d'integrazione gli editori hanno tenuto conto in tempi e modi diversi[31]. La conclusione cui perviene Fantuzzi è improntata alla massima prudenza: sulla base dell'esame condotto, egli riconosce che «non esistono forti argomenti che ostino all'ipotesi di Bastianini e Gallazzi», secondo cui tutti gli epigrammi del papiro appartengono a Posidippo di Pella, e che d'altra parte «esistono nella tecnica di composizione del verso alcuni tratti congiuntivi a favore della paternità posidippea del P.Mil.Vogl.» (p. 97). La questione della paternità dei nuovi epigrammi resta dunque, a suo giudizio, aperta e spetterà all'analisi stilistica pronunciare un verdetto definitivo.

I rimanenti quattro contributi reperibili nel volume hanno - come anticipato sopra - carattere di indagine stilistica, o storico-letteraria, o esegetica. Conca (*Alla ricerca di un poeta*, pp. 21-31) procede lungo due direttrici: da un lato la ricerca di una *liaison* fra Vecchio e Nuovo Posidippo in chiave erotica, e dall'altro la ricerca di una cifra stilistica unitaria per il Nuovo Posidippo nella tecnica ecfrastica. Quanto alla prima ipotesi di lavoro, il riconoscimento di una componente erotica nei λιθικά si deve già alla Kramer (**55** p. 39): l'osservazione è certamente fondata, sebbene in sé non sia probante ai fini della determinazione della paternità dei nuovi epigrammi. Né d'altra parte l'assenza di una sezione di ἐρωτικά tra quelle del papiro milanese costituisce un ostacolo a riconoscerne come autore l''eroticissimo' Vecchio Posidippo. Occorre piuttosto prendere definitivamente coscienza del fatto che la nostra conoscenza di Posidippo è pesantemente condizionata per un verso dal caso, che ha conservato una determinata porzione del papiro e non un'altra, e per l'altro dai gusti di Meleagro di Gadara, che nella sua opera di antologista ha privilegiato il genere erotico-simposiale. Entrando nel dettaglio, a proposito di 4.6 A.-B., l'ipotesi che Μανδήνη sia una donna contemporanea del poeta anziché un personaggio storico della famiglia reale persiana è certamente preferibile, come osserva Conca (p. 22). Che il nome sia un occasionale *senhal*, come suggeriscono gli editori, è assai verosimile; si aggiunga poi che il vistoso parallelismo con 5.4 A.-B., in cui il termine δῶρον compare nella stessa posizione metrica ed è ugualmente seguito dal nome proprio N[ι]καίη, incoraggia a riconoscere anche in Μανδήνη una delle numerose, affascinanti, presenze femminili della poesia posidippea. E proprio il ruolo primario che - come è stato unanimemente notato fin dal principio - il gentil sesso indubbiamente ha nella nuova raccolta epigrammatica, si può forse considerare il più autentico motivo di continuità tra Vecchio e Nuovo Posidippo: l'interesse e

[31] Della proposta πέντ' ἀ[γγῶν] relativa a 18.5 A.-B., si è già parlato a proposito degli *Addenda et Corrigenda ad editionem minorem* di Austin e Bastianini. Quanto a 24.5 A.-B., la ricostruzione ε̣ἰς γὰρ κυματοπλῆγ' ἀκ[τὴν ἵ]ς<θ>' ὁ κρ<ιτ>ὸ[ς] ὄρ[νις, stampata nell'*ed. princeps* (p. 49), non risulta conforme alla legge di Naeke, che lo studio di Fantuzzi (p. 91) dimostra essere rispettata senza eccezioni sia dal Vecchio che dal Nuovo Posidippo. Egli propone, quali alternative, ἵκ]ε̣θ' ὁ κριτὸ[ς] ὄρ[νις oppure πέτ]ε̣θ' ὁ κριτὸ[ς] ὄρ[νις. Austin nell'*ed. altera* prende atto della segnalazione, ma provvede a sanare l'anomalia in altro modo, ovvero: ἵ]ε̣θ' ὁ κριτὸ[ς] ὄρ[νις.

l'attrazione nei confronti dell'universo femminile si manifestano ora nella tensione erotica dei vecchi epigrammi, ora nella celebrazione delle regine della dinastia tolemaica, ora nei brevi e struggenti profili di defunte compiante negli ἐπιτύμβια, o ancora nelle sfumate e seducenti figure da cammeo che si intravedono nei λιθικά[32]. L'analisi di Conca è assai minuziosa e sensibile ad analogie, echi interni, sfumature.

Non convince l'interpretazione proposta di 14.5 A.-B.: mi pare improbabile che il verbo τρομέω sia qui usato col valore che ha in K 492, in cui esso esprime «la reazione che i cavalli potrebbero avere se calpestassero dei cadaveri», ma è accompagnato da un esplicito νεκροῖς ἐμβαίνοντες. Non credo sia necessario pensare che nell'epigramma posidippeo «Pegaso non riconosca più Bellerofonte come guida, e ne tema addirittura il contatto, quasi si trattasse di un morto». Mi sembra poi che la tendenza a collocare i verbi in clausola di verso sia un fenomeno assai diffuso nella poesia epigrammatica, al punto da non essere un tratto stilistico particolarmente significativo (p. 29). Interessante invece è il confronto puntuale tra gli epp. 6 e 7 A.-B., che precisa ed arricchisce la semplice generica constatazione - da parte degli editori (**42** p. 114) - della continuità tematica tra i due testi: Conca giunge a dimostrare, attraverso un esame dello sviluppo tematico e della collocazione delle parole, che i due epigrammi formano «un dittico» (p. 23).

Conca, dunque, segue la tecnica descrittiva di Posidippo da una sezione all'altra del papiro, allo scopo di svelare il segreto di una singolare capacità di conferire vitalità ad un quadro, mettendone a fuoco alcuni particolari decisivi. Proprio alla poesia ecfrastica di Posidippo sono dedicati, con taglio diverso, gli interventi di M.R. Falivene (*Esercizi di ekphrasis: delle opposte fortune di Posidippo e Callimaco*, pp. 33-40) e di K. Gutzwiller (*Posidippus on Statuary*, pp. 41-60). La prima propone un interessante confronto tra Callimaco e Posidippo in termini di *ekphrasis*, intesa come «(ri)produzione in scrittura di un'opera d'arte», e quindi «luogo privilegiato di riflessione e di sperimentazione poetica sulla *mimesis*» (p. 35). Ciò che ne emerge, e che spiega la diversa fortuna dei due poeti, è un diverso modo di intendere e naturalmente anche di praticare la *mimesis*, nelle arti figurative come nella poesia. Mentre, cioè, Posidippo nei suoi ἀνδριαντοποιικά tesse un vero elogio del naturalismo avente quale massimo modello Lisippo, Callimaco polemizza - più o meno esplicitamente - proprio con tale nuova arte, caratterizzata da una marcata teatralità e dal desiderio di stupire e coinvolgere emotivamente. Il lavoro della Falivene, esemplare per chiarezza e capacità di sintesi ad un tempo, mostra come la riflessione relativa al *P.Mil.Vogl.* VIII 309 possa trascendere l'orizzonte d'interesse della poesia posidippea, per offrire contributi preziosi alla conoscenza della cultura e letteratura ellenistica in diversi loro aspetti.

Sempre di poesia ecfrastica si occupa la Gutzwiller nel suo ricco e corposo saggio. La studiosa, facendo notare come la scoperta del papiro milanese abbia incrementato in misura notevolissima il patrimonio di epigrammi ecfrastici già noti, stimolando così lo studio di un campo relativamente trascurato, propone un esame

[32] Non si dimentichi neppure il caso della puledra che risolve a proprio favore il sorteggio che avrebbe dovuto decidere l'esito di una gara di carri conclusasi in parità (74 A.-B.). Il poeta al v. 9 sottolinea: θήλεια μετ' ἄρσεσιν. Sul 'femminismo' della raccolta milanese, vd. infra § 7.

ragionato e sistematico dell'intera sezione degli ἀνδριαντοποιικά. La sua attenzione, coerentemente con il suo ben noto interesse per le antiche raccolte di epigrammi, è rivolta da un lato alle caratteristiche strutturali della sequenza, e dall'altro alla concezione estetica che vi si esprime. Molte le idee originali. In primo luogo, la Gutzwiller (pp. 41 s.) individua tre tipologie di epigramma ecfrastico: 1) quello volto a celebrare il personaggio ritratto nell'opera d'arte descritta, tipico della prima età ellenistica; 2) quello volto a celebrare invece l'artista; 3) infine, l'epigramma relativo a statue di poeti. Tale classificazione, in sé funzionale, può essere applicata anche ai testi del Nuovo Posidippo ed offre un primo, utile, strumento di orientamento. La celebrazione, da parte di Posidippo, dell'arte lisippea, presentata come il culmine dello sviluppo dell'arte scultorea greca verso il naturalismo, viene seguita quindi nei dettagli, epigramma per epigramma, fino a ricostruire una storia della statuaria greca secondo Posidippo: in essa, oltre allo scultore di Sicione che ne rappresenta il nucleo vitale, trovano posto anche i suoi precursori (Mirone, Cresila, Teodoro) e i suoi seguaci (Ecateo). Il naturalismo di Policleto, basato su rigide proporzioni matematiche, viene superato da Lisippo, che rappresenta gli oggetti non come essi sono, ma come appaiono. La Gutzwiller (p. 44) suggerisce addirittura che il titolo della sezione - ἀνδριαντοποιικά - voglia enfatizzare proprio l'intensa umanità delle statue presentate. Molto interessanti sono le testimonianze relative alla riflessione teorica antica sull'arte, con cui la studiosa (p. 59) vuole dimostrare che Posidippo, nel comporre questa sua personale storia dell'arte greca in versi, ha attinto a trattati specifici del settore. Ma l'idea più brillante è, a mio avviso, quella relativa ad una possibile valenza politica dei gusti scultorei del poeta di Pella: è assai verosimile, cioè, che la preferenza accordata a Lisippo non sia estranea alla predilezione dei Tolemei per il modulo figurativo reso celebre dal ritratto di Alessandro, una predilezione volta a consolidare la continuità - anche estetica - con il Macedone.

Notevole per ritmo e limpidezza è l'intervento di Hunter (*Osservazioni sui* Lithika *di Posidippo*, pp. 109-19), che, partendo da una riflessione sulla struttura della prima sezione, propone una breve panoramica su tutte le altre. Per quanto riguarda il primo argomento, benché sia stato fatto oggetto di attenzione da vari studiosi[33], Hunter riesce ad offrire alcuni spunti nuovi: soffermandosi su 1.4 A.-B. (Ζη̣ν̣[) e 2.2 A.-B. (χειρὸς ὑ̣π̣ὸ Κρονίου), egli ipotizza che i λιθικά - e molto probabilmente l'intera raccolta - incominciassero nel nome di Zeus (come nel caso di Arat. 1 e Theocr. 17.1). Non solo: restando entro i limiti della prima sezione, si configurerebbe una complessa corrispondenza tra una coppia più o meno allusivamente evocata in apertura (Zeus, appunto, e Alessandro), ed una presente in chiusura (Poseidone e Tolemeo, nominati in 20.5 s. A.-B.). In base poi ad una rapida

[33] Della sezione dei λιθικά nelle sue caratteristiche strutturali si sono occupati almeno la Gutzwiller (**107** pp. 4 e 10), Bing (**106**) e Hutchinson (**108** pp. 1 ss.).

disamina della struttura delle altre sezioni, Hunter rileva una certa varietà nella composizione di ciascuna di esse: la nostra ignoranza intorno alle attese 'di genere' induce alla prudenza nella valutazione di questi dati; tuttavia, vi sono - secondo Hunter (p. 115) - «suggestive indicazioni di un gioco intorno alle idee di 'unità' e 'uniformità'», in un'epoca in cui i confini dei generi non erano rigidi. Tale riflessione porta in primo piano uno dei principali motivi d'interesse del nuovo papiro, che rappresenta anche una delle più promettenti prospettive di ricerca: la coscienza di generi e sottogeneri, quale è testimoniata dall'articolazione degli epigrammi per sezioni e dai titoli di queste.

L'autunno dello stesso anno 2002 ha visto moltiplicarsi le iniziative accademiche aventi per oggetto il *P.Mil.Vogl.* VIII 309, come se il convegno fiorentino avesse sortito l'effetto di far emergere in tutta la sua ricchezza la varietà di materiali e di percorsi che il Nuovo Posidippo propone. Oxford, Columbia, Atene, Illinois sono solo alcune delle Università che hanno inserito i nuovi epigrammi, in posizione più o meno centrale, nel loro programma di convegni, letture, seminari[34]. Ma l'iniziativa più importante va indubbiamente riconosciuta nel convegno *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*, organizzato dall'Università di Cincinnati tra il 7 e il 9 novembre 2002: si tratta del terzo, grande incontro dell'anno incentrato sul *P.Mil.Vogl.*, che ha visto la partecipazione di numerosi illustri studiosi, non solo americani. Gli atti del convegno confluiranno - probabilmente insieme ad altri materiali - nel volume curato da K. Gutzwiller e intitolato appunto *The New*

[34] In occasione del *XII Congressus Internationalis Epigraphiae Graecae et Latinae: the provinces of the Roman empire seen through their epigraphy* (Barcelona, 3-8 settembre 2002), T. Alfieri ha presentato un *poster* sul tema *Iscrizioni greche negli epigrammi di Posidippo di Pella.* Sempre nel settembre 2002 si è svolto presso il Corpus Christi College dell'Università di Oxford un incontro di studio sull'*Ekphrasis*, il cui programma è reperibile all'indirizzo http://www.ccc.ox.ac.uk/events/ekphrasisprog.htm: in quel contesto Zanker ha illustrato il suo lavoro *New Light on Ekphrastic Epigram. The New Posidippus (col. X 7-XI 19 P.Mil.Vogl. VIII 309)*, pubblicato l'anno successivo (**115**). La stessa Università ha dedicato l'annuale *Europaeum Classics Colloquium* del novembre 2002 proprio al Nuovo Posidippo: giovani ricercatori di tutta Europa si sono confrontati sul tema *Poems and Propaganda: the new Posidippus and the tradition of epigram*. L'11 e 12 ottobre 2002 il Center for the Ancient Mediterranean della Columbia University ha organizzato un convegno dal titolo *Ancient Alexandria: between Greece and Egypt*, nell'àmbito del quale Bing ha proposto una riflessione su *Kallikrates of Samos between Egypt and Greece: the Evidence of the New Posidippus Papyrus* (cf. **119**): *abstracts* dei *papers* e programma del convegno all'URL http://www.columbia.edu/cu/cam/events/ alexabstracts.htm. Il 7 novembre 2002, nel contesto del convegno *Pythagoreanism, Orphism, and Afterlife Beliefs*, organizzato presso il Dept. of Classics and Mediterranean Studies della University of Illinois (Chicago), Dickie - il cui interesse per il volto di Posidippo come iniziato ai misteri è ben noto (*Poets as Initiates in the Mysteries*: *Euphorion, Philicus and Posidippus*, A&A 44, 1998, 65-76) - ha presentato un lavoro che chiama in causa anche il poeta di Pella (http://www.uic.edu/las/clas/conference.htm). Tra il 9 e 10 novembre 2002, infine, ad Atene si è svolto il convegno *Early Hellenistic Portraiture*: *Image, Style, Context*, nell'àmbito del quale A. Stewart ha tenuto una conferenza sul tema *Alexander, Philitas, and the skeletos*: *Poseidippos and Truth in Early Hellenistic Portraiture.*

Posidippus: A Hellenistic Poetry Book (Oxford University Press), la cui pubblicazione è prevista per il 2004. Al momento, sono consultabili alcune note messe a disposizione dagli autori (http://www.sunoikisis.org/posidippus/index.html) e il sito dedicato al convegno (**124**), in cui oltre al programma si trova un'aggiornata bibliografia.

La storia delle iniziative accademiche aventi per oggetto il Nuovo Posidippo non si chiude certo col 2002: conferenze e seminari si sono svolti e continuano a svolgersi nelle più disparate università del mondo[35]. Al quadro che emerge da quanto detto sembra effettivamente calzare la definizione di «Posidippus industry», coniata da Hunter[36]: tale formula non implica affatto una valutazione negativa del fenomeno, ma ne è una semplice quanto obiettiva constatazione. L'attenzione del mondo scientifico nei confronti della nuova scoperta continua ad essere vivissima entro un orizzonte accademico che si estende dalla California alla Nuova Zelanda, e si continuano ad investire energie in tale direzione a ritmo elevato: queste premesse lasciano ben sperare in un effettivo e stabile progresso nella conoscenza e comprensione del testo e del contesto.

6. *Text in progress*: note, noterelle e contributi[37]

Un censimento di quanto pubblicato sul Nuovo Posidippo dopo il 2001 - articoli di riviste in formato tradizionale o digitale, non inclusi in atti di convegno - induce a formulare alcune considerazioni. In primo luogo, esso consente di valutare la 'distribuzione geografica' dell'attenzione nei confronti dell'argomento: risulta

[35] Qualche esempio. Il 27 marzo 2003 la Gutzwiller ha proposto una riflessione ancora sul tema *Posidippus on Statuary* all'Università di Wisconsin (Madison), mentre l'8 aprile, presso il Dept. of Classics della Baylor University, Bing ha parlato di *Wondrous Cures: Posidippus' Iamatika and the Miracle Tales of Epidaurus*. Il 29 settembre 2003, a Berkeley, il Dept. of Classics dell'Università di California ha ospitato W. Johnson, che ha tenuto una conferenza dal titolo *The Posidippus Papyrus: Bookroll and Reader*, tema già trattato ad Urbana-Champaign, presso l'Università dell'Illinois. Ad Oxford, nell'àmbito del Corpus Christi Classical Seminar, il 22 ottobre 2003 si è svolto un convegno dall'accattivante titolo *Learned in Verse or Learning from Verse? The Hellenistic and Roman* Poeta Doctus: neppure in questo contesto è mancata l'occasione di nominare il poeta di Pella, con il *paper* presentato da S. Rishoj Christensen, *Posidippus' Believe it or not: the epigrammatist as paradoxographer*. L'Università di Pennsylvania ha offerto due interessanti letture a breve distanza l'una dall'altra: il 25 ottobre A. Kuttner, *Shining Stones, Colored Words: the New Posidippus Papyrus and Graeco-Egyptian Queen's Gem Collections*, e il 30 ottobre A. Sens, *Dialect and Representation: Doric in the New Posidippus*. Si può aggiungere, infine, che il 5 marzo 2004 l'università di Bologna ha ospitato F. Ferrari per una conferenza sul tema *Il Nuovo Posidippo e le antologie epigrammatiche ellenistiche*, e che il programma del Leeds International Classics Seminar 2003/2004 prevede già per il 14 maggio 2004 una lezione della Christensen dal titolo: *Aesthetics Captured in Stone: Posidippus as Art Critic*.

[36] Mi riferisco all'intervista *Posidippus Lives!* cit.

[37] Sono escluse dalla presente rassegna le pubblicazioni, a carattere divulgativo, di cui nel volume degli atti del convegno fiorentino (**58** p. 160) è fornita una breve lista aggiornata al 2002.

evidente - a tutt'oggi - il fortissimo interesse del mondo accademico italiano, seguito da quelli inglese, tedesco e americano in proporzioni variabili. Inoltre, è facile notare che il nucleo più consistente dei contributi pubblicati ha carattere critico-testuale. Congetture più o meno *exempli gratia*, presentazione di alternative possibili al testo degli editori, proposte di ricostruzione e di interpretazione: tale attività rappresenta una continuazione del lavoro degli editori e conferisce agli epigrammi posidippei lo *status* di '*text in progress*'. In tutto ciò trova conferma non solo l'idea di Luppe (**46** p. 180) che l'edizione di un testo del genere sia più che mai aperta e costituisca soprattutto un punto di partenza[38], ma appare tutt'altro che inverosimile anche la previsione di Hunter (**53** p. 24) secondo cui «more editions are bound to follow». Più prudentemente Lapini (**80** p. 35) nega che l'edizione di Bastianini e Gallazzi possa essere sostituita in breve tempo, ma riconosce come «inevitabile che la *facies* diplomatica, papirologica, testuale ed esegetica che Bastianini e Gallazzi (e Austin) hanno conferito al cosiddetto 'nuovo Posidippo' venga vieppiù perfezionata, ritoccata, magari contraddetta».

Pur nella consapevolezza che nessuna classificazione rende giustizia alla realtà, in quanto appiattisce le sfumature e comporta un certo grado di approssimazione, tenteremo — per ragioni di chiarezza espositiva — di presentare le pubblicazioni relative al *P.Mil.Vogl.* VIII 309 successive all'*ed. princeps*, raggruppandole in base al loro taglio: **6. 1** critico-testuale, **6. 2** critico/storico-letterario, **6. 3** storico-politico.

6. 1 Note critico-testuali ed esegetiche

60 F. Angiò, *Posidippo di Pella, P.Mil.Vogl. VIII 309, col. III, ll. 14-19*, APF 47, 2001, 247-49.
61 F. Angiò, *Posidippo di Pella, P.Mil.Vogl. VIII 309, col. X., l. 38-col. XI, ll. 1-5 e Plinio il Vecchio (Nat. Hist. XXX IV 83)*, APapyrol 13, 2001, 91-101.
62 C. Austin, *Paralipomena Posidippea*, ZPE 136, 2001, 22 (≅ SIFC 3ª s. 20, 2002, 126-30).
63 C. De Stefani, *Una nota al 'nuovo Posidippo' (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. II 17-19)*, Eikasmós 12, 2001, 139 s.
64 M. Gronewald, *Bemerkungen zum neuen Poseidippos*, ZPE 137, 2001, 1-5.
65 H. Lloyd-Jones, *Notes on P.Mil.Vogl. VIII 309*, ZPE 137, 2001, 6.
66 W. Luppe, *Weitere Überlegungen zu Poseidipps Λιθικά-Epigramm Kol. III 14ff.*, APF 47, 2001, 250 s.
67 W. Luppe, *Ein problematisches ἀνδριαντοποιικά-Epigramm. Poseidipp X 8-15*, APapyrol 13, 2001, 103-06.
68 F. Angiò, *Filita di Cos in bronzo (Ermesianatte, fr. 7, 75-78 Powell – P.Mil.Vogl. 309, col. X, ll. 16-25)*, APF 48, 2002, 17-24.
69 F. Angiò, *La statua in bronzo di Idomeneo, opera di Cresila (Posidippo di Pella, P.Mil.Vogl. VIII 309, col. X, ll. 26-29)*, MH 59, 2002, 137-41.
70 C. Austin, *Postscript*, ZPE 139, 2002, 33 s.

[38] Scrive Luppe (*l. c.*): «Dass mit der editio princeps eines solchen Papyrusfundes die Herstellung des Textes nicht abgeschlossen sein kann, versteht sich von selbst. Aber diese Ausgabe bietet eine ganz ausgezeichnete Grundlage für weitere Arbeit an den Epigrammen».

71 P. Bernardini – L. Bravi, *Note di lettura al nuovo Posidippo*, QUCC n. s. 70, 2002, 147-63.
72 H. Bernsdorff, *Anmerkungen zum neuen Poseidipp (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 5, 2002, 11-44 (http://www.gfa.d-r.de/5-02/bernsdorff.pdf).
73 P. Bing, *Medeios of Olynthos, Son of Lampon, and the 'Iamatika' of Posidippus*, ZPE 140, 2002, 297-300.
74 J. Bingen, *La victoire pythique de Callicratès de Samos (Posidippe, P. Mil. Vogl. VIII 309, XI. 33 – XII. 7)*, CE 77, 2002, 185-90.
75 C. De Stefani, *Integrazioni e congetture al nuovo Posidippo*, Eikasmós 13, 2002, 165-68.
76 E. Esposito, *Posidipp. P.Mil.Vogl. VIII 309, c. III 14-19 = 17 A.-B.*, Eikasmós 13, 2002, 169-75.
77 T. Gärtner, *Zum neuen Poseidipp, col. XII 16-19: Ein Seelenverwandter des Alkibiades in hellenistischer Zeit*, ZPE 139, 2002, 31 s.
78 W. Lapini, *Sul nuovo Posidippo (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. IV. 30-35)*, ZPE 140, 2002, 13 s.
79 W. Lapini, *Il prodigio di Atena (Posidippo, P.Mil. Vogl.VIII 309, col. V. 20-25)*, ZPE 141, 2002, 109 s.
80 W. Lapini, *Osservazioni sul nuovo Posidippo (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, Lexis 20, 2002, 35-60.
81 L. Lehnus, *Posidippean and Callimachean Queries*, ZPE 138, 2002, 11-13.
82 H. Lloyd-Jones, *Two More Notes on P.Mil.Vogl. VIII 309 (Poseidippos)*, ZPE 139, 2002, 33.
83 W. Luppe. *Der Ring des Polykrates bei Poseidipp Kol. II 3-7*, Hyperboreus 8, 2002, 337-39.
84 W. Luppe, *Ein gastlicher Stein. Poseidipp, Epigramm Kol. III 20-27 (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, MH 59, 2002, 142-44.
85 W. Luppe, *Ein unbekannter Vogelname in Poseidipps Οἰωνοσκοπικά? (Kol. IV 24-29)*, AFP 48, 2002, 207-09.
86 W. Luppe, *Poseidipp, Λιθικά-Epigramm II 23-28*, Eikasmós 13, 2002, 177-79.
87 W. Luppe, *Zum* Λιθικά*-Epigramm Kol. III 28-41 Poseidipps (P.Mil.Vogl. VIII 309)*, AntCl 71, 2002, 135 s.
88 P. Parsons, *Callimachus and the Hellenistic Epigram*, in *Callimaque*, Vandoeuvres-Genève 2002, 105, 116-18, 122-26.
89 D. Petrain, *Πρέσβυς. A note on the New Posidippus (V. 6-11)*, ZPE 140, 2002, 9-12.
90 S. Schröder, *Überlegungen zu zwei Epigrammen des neues Mailänder Papyrus*, ZPE 139, 2002, 27-29.
91 V. Tammaro, *Posidipp.* P.Mil.Vogl. *VIII 309, c. II 23s. = 12,1s. A.-B.*, Eikasmós 13, 2002, 181.
92 L. Battezzato, *Song, Performance, and Text in the New Posidippus*, ZPE 145, 2003, 31-43.
93 M. Gronewald, *Bemerkungen zu Poseidippos*, ZPE 144, 2003, 63-66.
94 K. Gutwiller, *Nikonoe's Rainbow (Posidippus 6 Austin-Bastianini)*, ZPE 145, 2003, 44-46.
95 A. Hardie, *The Statue(s) of Philitas (P.Mil.Vogl. VIII 309 col. X. 16-25 and Hermesianax fr. 7. 75-78 P.)*, ZPE 143, 2003, 27-36.
96 E. Kosmetatou, *Poseidippos*, Epigr. *8 AB and Early Ptolemaic Cameos*, ZPE 142, 2003, 35-42.
97 E. Kosmetatou, *Remarks on a Delphic Ptolemaic Dynastic Group Monument*, Tyche 18, 2003, in corso di stampa.
98 E. Kosmetatou – N. Papalexandrou, *Size Matters: Poseidippos and the Colossi*, ZPE 143, 2003, 53-58.
99 W. Lapini, *Posidippo, epigr. 27 Austin - Bastianini*, ZPE 142, 2003, 43.
100 W. Lapini, *Note Posidippee*, ZPE 143, 2003, 39-52.
101 H. Lloyd-Jones, *Posidippus fr. 31 Austin-Bastianini (P.Mil.Vogl. 309, col. V 20-5)*, ZPE 144, 2003, 62.
102 W. Luppe, *Ein Grab-Epigram auf Ἡγεδίκη (Poseidipp Kol. VIII 7-12)*, ZPE 144, 2003, 76.
103 W. Luppe, *Kresilas' Standbild des Idomeneus bei Poseidipp*, QUCC n. s. 73, 2003, 135-37.

104 R. Scodel, *A note on Posidippus 63 AB* (P. Mil. Vogl. *VIII 309 X 16-25*), ZPE 142, 2003, 44[39].

Tra le sezioni del papiro più studiate è senza dubbio la prima, ovvero quella dei λιθικά, epigrammi riguardanti pietre. Ciò è perfettamente comprensibile, se consideriamo che questo genere di componimenti era quasi completamente sconosciuto prima della scoperta del *P.Mil.Vogl.* VIII 309. Tra gli epigrammi della sezione, sui quali più si è soffermata l'attenzione degli studiosi per problemi legati alla costituzione del testo e alla sua interpretazione, sono 12 e 17 A.-B.

Per quel che riguarda la lacuna iniziale di 12.1 A.-B., alcune proposte d'integrazione migliorano indubbiamente il testo ricostruito dagli editori. Questi ultimi così stampano il primo distico: ἔστι θα]λάσσιος, ἔστι, καὶ ὀ̣ρ̣[τρακον, ἀ]λλ' ὑπὸ τέχνης / χρυσίτ]αις σφιγχθεὶς κρίν[εται ἡμίλι]θος. Come osserva giustamente Di Benedetto (**111** p. 1), «si capisce che ἐστι possa essere ripetuto quando ha il valore di (come si usa dire) predicato verbale, in quanto è dotato di una effettiva autonomia sintattica. Ma quando è semplice strumento della predicazione, è cioè solo tramite di un collegamento logico, come può essere isolato per via di ripetizione, dopo che quel collegamento è stato già completato?». Le alternative più convincenti, in quanto più coerenti con il significato dell'epigramma, sono le proposte ναίχι dell'Angiò (**43** p. 332) e poi di Di Benedetto (*l. c.*), ed ἦ ῥα di Tammaro (**91** p. 181), entrambe espressioni asseverative che realizzano un'idea ancora vaga degli editori (**42** p. 121): la seconda proposta, in particolare, è un nesso assai frequente in *incipit* di verso, specialmente nella poesia epigrammatica. De Stefani (**75** p. 165) suggerisce invece per l'intero distico: [γέννα θα]λάσσιός ἐστι καὶ ὀ̣ρ̣[τρακον, ἀ]λλ' ὑπὸ τέχνης / ἀμφιδέ]αις σφιγχθεὶς κρίν[εται οἷα λίθ]ος. Mentre il termine γέννα non mi pare particolarmente adatto ad una pietra, a favore dell' ἀμφιδέ]αις del v. 2 - proposto indipendentemente anche da Luppe (**86**) - gioca il confronto con l'epigramma precedente (11. 1 s. A.-B.):...θαλάσσης / Περσικὸν αἰγιαλῶν ὄστρα-κον ἐνδέδεται. Più articolato ancora il dibattito relativo a 17 A.-B., l'epigramma sulla misteriosa pietra avente la proprietà di attirare il ferro da un lato e di respingerlo dall'altro. Facendo eccezione per qualche isolato emendamento riguardante i primi 4 versi (v. 1 ἀνερροίζωσεν dell'Angiò [**60** p. 247 n. 3] per ανερριζωσεν del papiro, e v. 3 ἀντήσοντα di Lapini [**100** p. 44] per αντηοντα del papiro, ἀντήεντα degli editori, e ἄντην ὄντα di Luppe [**66** p. 250]), è sull'ultimo distico che si è più intensamente riflettuto e lavorato. I vv. 3-6 nell'*ed. altera* (**52** p. 38) si leggono: τῆιδε μὲν ἕλκει ῥεῖα τὸν ἀντήεντα (pap. αντηοντα) σίδηρον / μάγνης οἷα λίθος, τῆιδε δ' ἄπωθεν ἐλᾶι, / πλευρῆι ἐναντιοεργός (pap. -ες)· ὃ καὶ τέρας ἐξ ἑνὸς αὐτοῦ, / πῶς δύο μιμεῖται (pap. μιμιται) χερμάδας εἰς προβολάς. Gli editori si mostrano tuttavia incerti nell'interpretazione, tanto da apporre alla loro traduzione un punto interrogativo (**52** p. 39): «da una parte infatti attira facilmente il ferro che le sta di contro, / come un magnete, dall'altra lo respinge lontano, / provocando effetti contrari di lato; e anche questo è un prodigio che viene da lei sola, / come imiti due sassi nello slancio (?)». A difesa del tràdito ἐναντιοεργές nel v. 5 si sono schierati, con soluzioni diverse, prima Luppe (**66** p. 251) e poi Livrea (**58** p. 71). Luppe considera il termine come appartenente alla relativa introdotta da ὃ, e coordinato a τέρας, nel senso: «was einander entgegenwirkend ist und ein Wunder». Tuttavia una simile coordinazione pare quanto mai asimmetrica e la sintassi un po' faticosa. Livrea, invece, riprende l'idea - respinta dagli editori - che l'aggettivo abbia valore avverbiale e, conservando la punteggiatura adottata da Bastianini, Gallazzi ed Austin, lo intende «con forza contraria nel fianco».

[39] Altre pubblicazioni datate al 2003 e non inserite in questa rassegna per ragioni di tempo sono: F. Angiò, *Nota al* P.Mil.Vogl. *VIII 309, col. X 34-37 (Posidippo di Pella, 66 A.-B.)*, APF 49/2, 2003, 177-79; *Posidippo, P.Mil.Vogl. VIII 309, 80, 1 A.-B. (col. XIII 1)*, APF 49/2, 2003, 180; *L'epigramma di Posidippo per il Colosso di Rodi (*P.Mil.Vogl. *VIII 309, col. XI, ll. 6-11): contributo testuale alle ll. 10-11*, SIFC 96, 2003, 215-17; G. Giangrande, *Une épigramme de Posidippe*, AC 72, 2003, 195; W. Luppe, *Myrons Rind. Poseidipp Kol. X 34-37 / Nr. 66*, APF 49/2, 2003, 181s.; *Ein Weih-Epigramm Poseidipps auf Arsinoe*, APF 49/1, 2003, 21-4.

Egli rileva a ragione che «il mancato accordo della forma neutra - una fattura squisitamente alessandrina - trova un parallelo in III 33 e 37». Ma credo esista anche una soluzione - per così dire - intermedia tra quelle sopra illustrate: ammettendo un uso generico del neutro in riferimento all'oggetto-pietra, si potrebbe eliminare la pausa breve dopo ἐλᾶι e conservare il punto in alto dopo ἐναντιοεργές, riferendo πλευρῆι ai precedenti τῆιδε...τῆ<ι>δε e non direttamente all'aggettivo composto: «dall'altro lato lo respinge, dotato di forza contraria». Resta aperto il problema del significato esatto dell'ultima frase dell'epigramma (ὃ καὶ - προβολάς). Per quanto riguarda il verbo, il tràdito μιμιται presenta un banale errore di itacismo e va corretto in μιμεῖται. Le due proposte di emendamento avanzate dagli editori per il v. 6 nel commento *ad l.* (**42** p. 128), cioè πῶς δύο μιμ<ε>ῖται χερμάδας εἰς πρόβολ<ο>ς e πῶς δύο <κινεῖ καὶ> χερμάδας εἰς προβολάς, sono state unanimemente respinte a favore del testo tràdito[40]. La Angiò (**60** p. 248 s.) intende: «ed è questo, altresì, il prodigio di questa sola pietra, come, nei lati, riesca ad imitare due pietre». Condivisibili sono, tuttavia, le obiezioni a quest'interpretazione avanzate dalla Esposito (**76** p. 172): il senso di 'fianco, lato' per προβολή non è attestato, e l'associazione del termine χερμάς, 'pietra da lancio' a προβολή, non può che deporre a favore di un significato tecnico anche di quest'ultimo. Non sembra necessario neppure considerare - come fa Luppe (**66** p. 251) - l'espressione ἐξ ἑνὸς αὐτοῦ come prolettica rispetto alla proposizione introdotta da πῶς[41]. Restano le seguenti alternative: 1) dare a καί valore aggiuntivo e intendere δύο μιμεῖται χερμάδας εἰς προβολάς come «imita due pietre da lancio nella gittata», cioè «gode di una gittata di portata doppia rispetto alla normale», come propone Livrea (*l. c.*). Più convincente - anche per il riferimento al progresso ellenistico delle macchine belliche - è la versione di questa stessa interpretazione illustrata dalla Esposito (**76** p. 174 s.); 2) dare a καί valore enfatico e intendere προβολάς come 'impulsi, spinte': il prodigio della pietra consisterebbe nel fatto di possedere essa sola le proprietà sia del magnete che attira il ferro, sia di quello che lo respinge: questa mi pare, al momento, l'interpretazione più coerente con i versi precedenti, in cui si illustra appunto la «duplice potenza» della pietra[42].

Gli interventi si lasciano tutti ricondurre a due tipologie: da un lato la riflessione incentrata su un solo epigramma, esaminato in tutti i suoi aspetti, e dall'altro la carrellata di note filologiche od esegetiche riguardanti numerosi testi del papiro, quale esito di un'esplorazione libera ed integrale di esso. Singolare è il caso di Luppe, che sino ad ora è probabilmente lo studioso che più ha scritto sull'argomento: la parte maggiore dei suoi articoli (**66**, **83**, **84**, **86**) disegna un percorso quasi continuo entro la sezione dei λιθικά. È possibile, pur peccando di incompletezza, segnalare alcuni dei contributi che, oltre a quelli già citati a vario titolo nella presente rassegna, hanno determinato un progresso nella ricostruzione o interpretazione del testo.

Decisamente interessante la proposta avanzata contemporaneamente da Lloyd-Jones (**65** p. 6) e De Stefani (**63** p. 140) riguardo a 11.1 A.-B.: entrambi segnalano l'anomala scansione metrica breve del secondo alfa di ἄγαν che il testo papiraceo comporterebbe (οὐ[χὶ λίθο]ς στίλβουσ' ἄγαν

[40] Significativo è il fatto che nell'*ed. altera* sia stampata la lezione papiracea e non resti alcuna traccia delle due congetture, se non il timido accenno «fortasse κινεῖ καί?» in apparato. Cf. Esposito (**76** p. 171).

[41] Nella stessa direzione seguita da Luppe va l'emendamento *ex. gr.* ἐξ ἑνὸς ἔργου di C. Neri (*ap.* Esposito **76** p. 174) e la relativa interpretazione: «e anche questo è prodigioso, come con una sola azione (tale pietra) possa riprodurre (il movimento di) due pietre da lancio in due impulsi (differenti)». Sulla verosimiglianza paleografica di ἔ̣ρ̣γ̣ο̣υ avanza qualche dubbio De Stefani (**48**), che - sempre *dubitanter* - suggerisce quale alternativa ὀλκοῦ.

[42] Interessante, in questo senso, è un passo di Giovanni Filopono (*In Phys.* 3. 4 p. 403. 23) addotto dalla Esposito (**76** p. 174).

ἄργυρον, ἀλλὰ θαλάσσης), e suggeriscono di leggere οὐ[χὶ λίθο]ς στίλβουσα ⏑ ⏑ ἀνάργυρον κτλ. Fa notare Lloyd-Jones che l'aggettivo πανάργυρος è attestato in Hom. ι 203, ω 275 e in Antim. fr. 19. 8 Matth., cui De Stefani aggiunge Soph. fr. 378. 3 R.^{2} e Quint. Smyrn. 1. 564. Austin, da parte sua, ribadisce la propria lettura γ (**52** p. 32) e la convinzione che ἄγἄν sia nell'epigramma posidippeo una novità non isolata (μαργᾶρῖτις, al v. 3) e ripresa in tempi successivi (*AP* 5.216 6 e 9.51.4). Le tracce visibili sul papiro sono assai incerte, ma la proposta di Lloyd-Jones e De Stefani è, a mio avviso, piuttosto attraente.

Il lavoro di A. Hardie (**95**) relativo al celebre epigramma sulla statua di Filita costruita da Ecateo (63 A.-B.) ha portato finalmente ordine e chiarezza su una questione emersa già nell'*ed. princeps*, ossia il rapporto tra la statua cui fa riferimento Posidippo e quella - sempre di Filita - cui allude Ermesianatte di Colofone nel fr. 7.75-78 Pow. Mentre la Angiò (**68** pp. 21 ss.), pur offrendo spunti di riflessione interessanti, lascia di fatto il problema aperto, denunciando la mancanza di «elementi sicuri per decidere se la statua cui si riferisce Ermesianatte sia la stessa descritta da Posidippo», L. Bravi (**71** pp. 151 s.) delinea due ipotesi nettamente distinte: qualora si integri la lacuna iniziale del v. 9 con ἐκ Πτολε]μαίου «per ordine di Tolemeo», come fanno gli editori, le due statue in questione non possono coincidere, poiché la committenza tolemaica di cui parlerebbe Posidippo e quella dei cittadini di Cos documentata da Ermesianatte non sono a suo avviso compatibili. Qualora invece si pensi ad ἐν Πτολε]μαίου (*scil.* οἴκῳ ο ἱερῷ) - come lo stesso Bravi propone di fare - diviene possibile riconoscere nelle due statue la stessa opera, collocata alla corte di Tolemeo ad Alessandria oppure in un santuario dedicato al re nell'isola di Cos. Hardie, da parte sua, dimostra persuasivamente che le due committenze (quella regale e quella dei cittadini di Cos) non sono inconciliabili, adducendo una serie di casi storici analoghi (pp. 29 ss.). Egli fa quindi notare che i particolari descritti dai due poeti denunciano uno stesso stile di rappresentazione (p. 32) e ribadisce che tanto Tolemeo quanto i cittadini di Cos avrebbero avuto ragioni valide per onorare Filita (p. 31). Decisiva mi pare, infine, l'osservazione secondo cui il riferimento ad Euripilo, primo re di Cos, in Herm. fr. 7. 75 Pow. potrebbe celare un'allusione a Tolemeo (pp. 30 s.): il cerchio si chiuderebbe. La proposta relativa a questo epigramma più significativa in termini di *constitutio textus* si deve a R. Scodel (**104**) e consiste nell'integrare all'inizio del v. 10 ἄγκειμ]α ι anziché ἄγκειτ]α ι, in modo che l'ultimo distico si debba immaginare pronunciato dalla statua stessa, secondo il modello di Asclepiade *AP* 16.120. 3 s.: αὐδάσοντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία λεύσσων, / "τᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε".

Un altro contributo esegetico a mio avviso interessante è quello di P. Bernardini (**71** p. 162) *ad* 84.1 s. A.-B.: πρῶτος, Ὀλυ]μπιονῖκα, σὺ τὸν ταχὺν ἵππον ἔλουσας / τοῦτον ἐν Ἀλ]φειῷι, Θεσσαλὲ Φυλοπίδα. La studiosa osserva che del lavaggio rituale di un cavallo nelle acque dell'Alfeo ad Olimpia - come vorrebbe l'interpretazione degli editori - non vi è alcuna testimonianza, e che nei passi addotti da Bastianini e Gallazzi a sostegno di quell'ipotesi il riferimento all'acqua della fonte Castalia va piuttosto inteso come una perifrasi per indicare i giochi pitici. Dato che l'Alfeo può designare per sineddoche Olimpia, anche nell'epigramma posidippeo l'espressione citata potrebbe semplicemente alludere alla vittoria di Filopida col cavallo ai giochi olimpici.

Tra le numerose congetture pubblicate a ritmo sostenuto negli ultimi due anni da Lapini, si possono citare - in aggiunta a quelli già illustrati nel corso della nostra riflessione - alcuni casi particolarmente interessanti. La proposta di correggere in 35.3 A.-B. il tràdito ὧι τόδ' Ἀλέξανδρος σημήνατο («a lui questo riconoscimento diede Alessandro») in ὧι τόδ' Ἀλέξανδρος σῆμ' ἤνυτο («a lui Alessandro fece costruire questa tomba» **80** p. 46), oltre ad essere estremamente economica, conferisce all'epigramma lo statuto di epitimbio, che pare effettivamente il più verosimile. Come dimostrato infatti da S. Schröder (**90** pp. 27 s.), il corvo sotto cui giace Strimone di Tracia non si può intendere che come un rilievo scolpito sulla tomba del personaggio: la documentazione addotta in tal senso da Schröder è così completa ed eloquente, che il suggerimento è stato accolto da Austin e Bastianini nell'apparato *ad. l.* (**52** p. 56). L'emendamento proposto da Lapini, dunque, è accattivante, in quanto porta a piena realizzazione l'ipotesi di Schröder e il verbo ἀνύω ricorre con una discreta frequenza negli epigrammi sepolcrali[43], ma lo è altrettanto quello suggerito da De Stefani (**48**),

[43] Cf. V. Citti-E. Degani-G. Giangrande-G. Scarpa, *An Index to the 'Griechische Vers-Inschriften' (ed. W. Peek, Berlin 1955)*, Amsterdam 1995-2002, 33 *s. v.* ἀνύω.

ovvero σῆμ' <εἵσ>ατο, anch'esso conforme al lessico funerario greco. Per quanto riguarda 56. 5 s. A.-B. (μαστὸν ἔτι σπαργῶντα μετατρέχον [*scil.* τέκνον], ἠδὲ συναπτὸν / δάκρυ κατ' ἀμφοτέρων ἤλυθε τυμβοχόων), Bastianini e Gallazzi (**42** p. 179) traducevano « mentre al seno ancor turgido anelava; su entrambi scese comune compianto di chi vi seppellì», interpretazione che Austin e Bastianini (**52** p. 79) hanno modificato, associando ἀμφοτέρων con τυμβοχόων: «combined tears / fell from the eyes of both undertakers», «congiunto / è scorso il pianto degli uni e degli altri che vi hanno dato sepoltura»[44]. Ora, fa notare Lapini (p. 49) che il riferimento ad entrambi i seppellitori fa pensare che la madre e il figlio, di cui il presente epigramma è l'epitafio, siano stati sepolti da persone diverse, e ciò è plausibile solo nel caso che i τυμβοχόοι siano i becchini e non i parenti. Tuttavia il pianto si addice a questi ultimi, e non certo ai primi. Lapini propone dunque di leggere τυμβοχοῶν anziché τυμβοχόων, intendendo: «le lacrime scorsero congiunte su entrambe le sepolture»[45].

Alcuni contributi preziosi alla *constitutio textus* si devono anche a Gronewald: oltre alle congetture pubblicate all'indomani dell'*ed. princeps* (**64**) e in misura considerevole confluite nell'*ed. altera*, nel testo o in apparato, meritano una menzione alcune osservazioni pubblicate nel 2003 (**93**). Tra le più interessanti sono la proposta di leggere nell'epitafio di Batide (46.2 A.-B.) μίσθια anziché μισθία, accordando l'aggettivo con εἴρια (v. 3) anziché con il soggetto Βατίς (v. 2): significativo è il parallelo addotto (*AP* 6.283. 3 = *HE* 3820 μίσθια νῦν σπαθίοις πενιχροῖς πηνίσματα κρούει) e tutt'altro che infelice è l'enallage che si otterrebbe. In un altro degli epitafi, quello per Edea (50 A.-B.), Gronewald suggerisce di conservare il testo tràdito: al v. 5 l'iniziale εὐπαθὲς, corretto dagli editori in συμπαθὲς (συμπαθὲς ἄλγ[ος ἔην πάσηι] πόλει, ἀλλὰ τὰ κεινῶν / ἀστῶν ἀρκε[ίτω δάκρυ]α καὶ στοναχαί), può - secondo lo studioso tedesco (**93** p. 65) - essere conservato. Tale eventualità, anche qualora non si condivida il richiamo al concetto stoico dell' εὐπάθεια suggerito da Gronewald, merita forse di essere rivalutata. Non pochi sono i casi - in parte già incontrati - in cui si è messa in luce la possibilità di conservare la lezione papiracea contro l'emendamento talora non necessario degli editori, tanto che si può considerare questa come una delle più importanti linee di tendenza della filologia neoposidippea posteriore all'*ed. princeps*.

Varie proposte interessanti, alcune delle quali già ricordate, sono presentate anche da De Stefani (**48**): per quanto riguarda 59.5 s. A.-B. (γρηῦ φίλη, μετάδος λιπαροῦ μεγα[λοφρονέουσα / γήρως τοῖς ἱερὸν σῆμα παρερ[χομένοις), l'integrazione alternativa μέγα[ν ὄλβον ἰδοῦσα, addotta *exempli gratia* da De Stefani per il v. 5, è attraente, in quanto più conforme al linguaggio epigrafico sepolcrale. Molto suggestiva è anche la proposta ε[ἶπατε, πάντες ἀοιδοί, ἐμὸν [κ]λέος ε[ἴ]π[ατε καὶ νῦν· / γνωστὰ λέγειν ὅτι μοι δόξ[α πάλιν κέλεται per 78.1 s. A.-B., in cui la duplicazione del verbo risulta in perfetta sintonia con il tono enfatico ed incalzante di questo *incipit* imperativo. Ma l'idea a mio avviso più brillante - basata peraltro su un esame attento delle immagini del papiro all'infrarosso - è quella di leggere in 87. 1 A.-B. π[ῶ]λ[οι] ἔθ' ἁμὲς κτλ., anziché ἵπ[ποι] ἔθ' ἁμὲς κτλ.: la prima soluzione, infatti, permette di dare ad ἔθ' un senso più plausibile della seconda.

6. 2 Note critico/storico-letterarie

105 F. Angiò, *Eschilo e Posidippo (*Ag. *434-436*; *438-444 e* P.Mil.Vogl. *VIII 309, col. V 26-31)*, GIF 54, 2002, 211-15.

106 P. Bing, *Posidippus on Stones: The First Section of the New Posidippus Papyrus (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. I-IV 6)*, http://www.apaclassics.org/Publications/PosidippusBing.pdf[46].

[44] Osserva giustamente Lapini (**80** p. 49) che tale traduzione di Bastianini sembrerebbe presupporre l'interpretazione di κατ'...ἤλυθε come tmesi.

[45] Della stessa opinione è Magnelli (*Sei note testuali* cit.). Egli osserva come l'impiego di un *hapax* omerico quale τυμβοχόη (attestato solo in Φ 323) sia perfettamente conforme ai gusti lessicali dei poeti alessandrini. Brillante è peraltro la proposta di Magnelli di correggere l'ἠδὲ del v. 5 in ὦδε.

[46] Si noti che dopo «PosidippusBing» occorre digitare uno spazio.

107 K. Gutzwiller, *A New Hellenistic Poetry Book. P.Mil.Vogl. VIII 309*, http://www.apa-classics.org/Publications/Posidippus/GutzwillerPosidippus.pdf.
108 G.O. Hutchinson, *The New Posidippus and Latin Poetry*, ZPE 138, 2002, 1-10.
109 E. Magnelli, *Ancora sul nuovo Posidippo e la poesia latina: il 'freddo letto'*, ZPE 140, 2002, 15 s.
110 A. Sens, *The New Posidippus, Asclepiades, and Hecateus' Philitas-Statue*, http://www.apa-classics.org/Publications/Posidippus/SensPosidippus.pdf.
111 V. Di Benedetto, *Omero, Saffo e Orazio e il nuovo Posidippo*, Prometheus 29, 2003, 1-16.
112 V. Di Benedetto, *Posidippo tra Pindaro e Callimaco*, Prometheus 29, 2003, 97-119.
113 H. Lloyd-Jones, *All by Posidippus?*, in *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecques offerts à Francis Vian*, éd. par D. Accorinti et P. Chuvin, Alessandria 2003, 277-80.
114 D. Petrain, *Homer, Theocritus and the Milan Posidippus (P.Mil.Vogl. VIII 309, col. III. 28-41)*, CJ 98, 2003, 359-88.
115 G. Zanker, *New Light on the Literary Category of 'Ekphrastic Epigram' in Antiquity: The New Posidippus (col. X 7-XI 19 P.Mil.Vogl. VIII 309)*, ZPE 143, 2003, 59-62.

La classificazione proposta per le pubblicazioni in esame è - come si è già detto - arbitraria: e ciò spicca con maggiore evidenza nei casi in cui la critica testuale si affianca strettamente alla riflessione storico-letteraria o al confronto con altri poeti. A tale categoria 'mista' appartengono non solo i due lavori qui sopra citati di Di Benedetto (**111** e **112**), ma anche quelli di Bernardini e Bravi (**71**), di Kosmetatou e Papalexandrou (**98**), che abbiamo collocato - per comodità - tra le note critico-testuali.

Uno sguardo panoramico sui lavori sopra elencati permette di constatare l'addensarsi degli interessi lungo alcune direttrici di ricerca. Uno dei percorsi rivelatisi più promettenti è quello dell'intertestualità: i testi del papiro milanese si vanno scoprendo come parte integrante di una rete di relazioni che chiama in causa grandi poeti precedenti e contemporanei a Posidippo, greci e latini.

La più dettagliata ed esaustiva lettura di 19 A.-B. nella duplice prospettiva di un confronto con Omero da un lato e con Teocrito dall'altro, si deve a Petrain (**114**), che dà compiuto sviluppo a sparsi suggerimenti precedenti[47]. Mettendo a fuoco, in particolare, la figura di Polifemo (19. 6-8 A.-B.), egli vede riflettersi in essa due modelli, ciascuno dei quali in certo senso duplice, in un prismatico gioco di specchi: per quanto riguarda Omero, il termine θυρεός richiama la pietra con cui Polifemo chiudeva l'ingresso del suo antro (ι 240, 313 e 340), mentre il lancio del masso da parte di Poseidone verso terra rievoca il lancio dello stesso oggetto verso la nave di Odisseo da parte di Polifemo (ι 481-84 e 537-41). Merita, a mio avviso, maggiore attenzione di quella sinora dimostrata il richiamo di Bernsdorff (**72** pp. 17 ss.) a M 445-50, in cui Ettore solleva un'enorme pietra - detta λᾶαν (v. 445) - e il suo gesto viene così commentato (vv. 447 ss.): τὸν (*scil.* λᾶαν) δ' οὔ κε δύ' ἀνέρε δήμου ἀρίστω / ῥηϊδίως ἐπ' ἄμαξαν ἀπ' οὐδέος ὀχλίσσειαν, / οἷοι νῦν βροτοί εἰσ'· ὃ δέ μιν ῥέα πάλλε καὶ

[47] Basti citare qui Lapini (**80** pp. 35 ss.) e Di Benedetto (**111** pp. 2 ss.). Si osservi tuttavia che il precedente omerico riconosciuto da quest'ultimo nell'epigramma posidippeo non è lo stesso individuato da Lapini e da Petrain: secondo Di Benedetto, infatti, il masso divelto dal fondo del mare da parte di Poseidone nel λιθικόν posidippeo sarebbe lo stesso che in ν 162 ss. il medesimo dio conficca nel fondale marino, dopo avere pietrificato la nave dei Feaci che avevano riportato Odisseo ad Itaca. Inoltre, la preghiera a Poseidone che si legge in 19. 11 ss. A.-B. sarebbe una sorta di complemento a ν 182 ss., in cui la preghiera di Alcinoo e dei Feaci a Poseidone perché abbia compassione di loro non viene direttamente riferita.

οἷος. / τόν οἱ ἐλαφρὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω. Secondo Bernsdorff, si dovrebbe riconoscere una consonanza tra l'epigramma posidippeo ed il passo iliadico proprio nel motivo della decadenza umana, per cui Polifemo - figlio di Poseidone - non ha più le stesse capacità del padre. Quanto a Teocrito, nel Polifemo posidippeo si fondono i tratti di quello teocriteo, quale è presentato in *Id.* 6. 6 s. e in *Id.* 11. 54-57[48]. Interessanti echi lessicali della poesia di Saffo negli epigrammi neoposidippei (16, 55 e 53 A.-B.) sono illustrati da Di Benedetto (**111** pp. 11 ss.), mentre nell'ep. 32 A.-B. la Angiò (**105** pp. 212 ss.) - sviluppando un'idea di Hutchinson (**108** p. 4) - ha individuato la ripresa di Aesch. *Ag.* 433 ss. (amara constatazione dei mali della guerra, che uguaglia nel dolore vincitori e vinti) in chiave di sottile ironia, grazie al contrasto tra βαρὺν ἦρω del v. 5 e ὀλίγην... σποδιήν del v. 6.

Notevole è l'interesse nei confronti di ogni eventuale indizio che possa far luce sul rapporto tra Posidippo e il suo contemporaneo Callimaco, poiché ciò contribuisce a precisare la nostra conoscenza della poesia alessandrina nella varietà delle sue componenti e nelle sue tensioni interne. Oltre alla Falivene (**58** pp. 33-40), di cui si è già detto, hanno lavorato in tale direzione Bingen (**55** p. 55), Fantuzzi (*L'epigramma* cit., 431 ss.) e Di Benedetto (**112** pp. 102 ss.): il sospetto di una reciproca e consapevole allusione polemica tra i due poeti pare, nei casi sinora esaminati, più che fondato, e ciò incoraggia a procedere ulteriormente in questa delicata quanto importante indagine. Quanto all'epigrammista contemporaneo di Posidippo, Asclepiade, il papiro milanese non sembra apportare alcun contributo alle nostre conoscenze relative al rapporto tra i due personaggi. Sens (**110** pp. 1 s.), facendo un bilancio della questione, fa notare che il *P.Mil.Vogl.* non dà le conferme che ci si aspetterebbe riguardo al rapporto stretto con Asclepiade che emergeva dal Vecchio Posidippo. Secondo Sens, è bene prendere atto di ciò, ma anche tenere presente che: a) gli epigrammi noti di Asclepiade sono esclusivamente erotici per scelta di Meleagro; b) il *P.Mil.Vogl.* non contiene epigrammi erotici; c) Meleagro pare effettivamente guidato nella selezione da un certo interesse per gli epigrammi che uniscono Posidippo ad Asclepiade.

Una prospettiva del tutto nuova sul problema sembra aperta da Lloyd-Jones (**113**), che, in un articolo steso - per esplicita ammissione dell'autore - in tempi molto brevi e che sembra lasciar intravedere un più ampio lavoro in corso, riprende la teoria reitzensteiniana del Σωρός (cf. 144 A.-B.), ribadendone la fondatezza, ed ipotizza che tale presunta raccolta congiunta di epigrammi di Posidippo, Asclepiade ed Edilo coincida almeno in parte con la raccolta milanese. Tale proposta pare basata principalmente sull'idea che gli epigrammi dell'*Anthologia Palatina* con doppia attribuzione ad Asclepiade e Posidippo - sui quali, dunque, ricadono i maggiori sospetti di appartenenza al Σωρός - siano tutti riconducibili all'una o all'altra delle categorie presenti nel *P.Mil.Vogl.* Si vede bene che l'ipotesi di Lloyd-Jones, formulata in questi termini, si espone ad obiezioni sin troppo ovvie, *in primis* all'osservazione secondo cui gli epigrammi erotici che presentano doppia attribuzione non si lasciano collocare in nessuna delle sezioni superstiti del papiro: tuttavia, dato che la riflessione trova in **113** un'esposizione cursoria, pare doveroso sospendere il giudizio, in attesa di più complete e motivate argomentazioni. È interessante, comunque, osservare che l'arduo sentiero della critica all'ipotesi 'panposidippea', esplorato per primo da Lloyd-Jones, è intrapreso attualmente anche da F. Ferrari, che pure approda a conclusioni diverse da quelle del filologo inglese. Ferrari infatti - che ha illustrato il proprio pensiero sull'argomento in occasione di una conferenza tenuta all'Università di Bologna il 5 marzo 2004 - partendo da un esame sistematico delle raccolte epigrammatiche su papiro a noi note e facendo leva sull'interpretazione del segno του presente nel *P.Mil.Vogl.* come τοῦ (δεῖνα), e quindi come segnalatore dei testi di un determinato autore entro una raccolta a più voci, ritiene che il papiro milanese sia un'antologia di genere epidittico, redatta a scopi cortigiani, forse in onore della regina Berenice II: tale antologia conterrebbe epigrammi di Posidippo in misura preponderante, ma anche componimenti di altri - non meglio identificabili - poeti, gli ἀοιδοί invocati in 78.1 A.-B., una sorta di 'scuola macedone' del poeta di Pella. Anche se l'affinità stilistica tra i testi del *P.Mil.Vogl.* pare sempre meglio confermata e i dubbi sollevati dalle ipotesi menzionate non

[48] Un altro - meno evidente - richiamo alla poesia bucolica teocritea si deve riconoscere, secondo Bernsdorff (**72** pp. 27-29), nell'ep. 85 A.-B., che appartiene alla sezione degli ἱππικά ed ha per protagonista un personaggio dal nome teocriteo, Aminta.

mancano, gli orizzonti che queste dischiudono meritano certamente di essere esplorati, e non tarderanno a suscitare un salutare intensificarsi della riflessione critica in tale direzione.

Dei rapporti fra Posidippo e la poesia latina (e talora anche quella greca, come si è constatato) si occupa ad ampio raggio Hutchinson (**108**), che propone un ricco repertorio di possibili echi, riprese, richiami più o meno stringenti, che in ogni caso consentono di ricostruire il complesso retroterra letterario e culturale della poesia posidippea. Tra i poeti latini il cui confronto con i nuovi epigrammi si è rivelato più interessante è Properzio: nella descrizione che il poeta fa del suo dolore al ritorno dal funerale di Cinzia (Prop. 4.7.5 s. *cum mihi somnus ab exsequiis penderet amoris / et quererer lecti frigida regna mei*), Magnelli (**109** p. 15) ha ravvisato una ripresa dell'immagine degli ψυχρ(ὰ)... λ<έ>χεα di 55.6 A.-B.

Dai lavori illustrati emerge, nel complesso, il profilo di un poeta non solo perfettamente consapevole dell'illustre tradizione di cui è erede, ma anche immerso nel dibattito letterario contemporaneo.

Altri fortunati indirizzi di ricerca riguardano l'uno il papiro nella sua natura di libro, e l'altro la fisionomia dei generi epigrammatici quale è documentata dall'articolazione della raccolta. Due delle ragioni che fanno del *P.Mil.Vogl.* VIII 309 una scoperta eccezionale sono da un lato il fatto che esso rappresenti la più antica raccolta di epigrammi a noi pervenuta, e dall'altro l'esplicita partizione dei testi in sezioni tematiche, ciascuna con un proprio titolo: è naturale, dunque, che molte energie vengano investite in tali àmbiti.

Alla Gutzwiller fa certamente capo la riflessione sul *P.Mil.Vogl.* come prodotto editoriale: tale ricerca è la naturale prosecuzione di un lavoro portato avanti dalla studiosa da molti anni, e i cui primi risultati hanno preso corpo nell'interessante volume *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context* (Berkeley-Los Angeles-London 1998). Una scoperta eccezionale come quella del papiro milanese rende doveroso approfondire e confrontare le conoscenze acquisite con i nuovi materiali a disposizione. Nel suo lavoro sull'argomento (**107**) la Gutzwiller sottopone ad un esame assai dettagliato la struttura della raccolta nel suo insieme e delle singole sezioni: la silloge rivela un progetto ben più articolato e studiato di quello che sta alla base delle antologie bizantine (pp. 2 s.). Secondo la studiosa, la mancanza di una voce soggettiva del poeta quale elemento unificante rende necessarie determinate strategie di coesione, quali richiami verbali, tematici o strutturali fra epigrammi; inoltre, la fisionomia di ogni sezione è caratterizzata ora da variazioni sul tema, ora da un graduale progredire di situazioni ed immagini dal piccolo al grande, dal particolare al generale (pp. 4 ss.). L'interesse della Gutzwiller nei confronti del progetto antologico sotteso alle sequenze di epigrammi neoposidippei emerge anche dal lavoro presentato nel 2002 al convegno fiorentino (**58** pp. 41-60, vd. supra § 5): la Gutzwiller, anche quando esamina un singolo epigramma, non perde mai di vista l'insieme entro cui si colloca e l'eventuale meccanismo secondo cui si allaccia alla sequenza precedente e a quella successiva .

Ma alla struttura delle sezioni del papiro hanno rivolto la loro attenzione anche altri studiosi, più o meno sistematicamente. Bing (**106** pp. 1 ss.), con un'analisi attenta e sensibile della prima sezione (λιθικά), ne illustra il carattere introduttivo all'intera raccolta: richiamando Pind. *Ol.* 6. 1 ss. - dove il poeta paragona il proprio canto ad un grandioso palazzo, il cui ingresso è sorretto da auree colonne, ed afferma che anche l''ingresso' di una costruzione poetica deve essere altrettanto splendente - egli fa notare come la sezione di apertura della silloge milanese sia caratterizzata proprio dal fulgore abbagliante delle pietre ivi descritte. Ciò sembrerebbe deporre a favore dell'identificazione tra l'autore della raccolta e il poeta. Più prudentemente Sens (**110** p. 9), ritenendo non casuale la contiguità tra l'epigramma sulla statua di Idomeneo, opera di Cresila (64 A.-B.), e quello sulla statua di Alessandro, opera di Lisippo (65 A.-B.), afferma che «an artful hand, a hand at least *like* that of an author's was involved in the arrangement of the collection». Ma poco dopo, più esplicitamente, aggiunge: «the poet likely selected at least some of the epigrams from among his existing poetry in artful ways». Ciò significa, secondo Sens, che «we should look at individual poems as if they were

free-standing pieces as well as part of an artful collection». Anche se la questione relativa all'identità dell'autore della raccolta e quella relativa al rapporto tra il *P.Mil.Vogl.* e le raccolte posidippee di cui si aveva notizia prima della scoperta restano aperte, le osservazioni sparse formulate in proposito sono tutte orientate a confermare il carattere non casuale, ma studiato e ricercato - «artistico», per citare gli editori (**42** p. 25) - della collezione. Bernsdorff (**72** pp. 13 s.) e Hunter (**58** pp. 109-119) esaminano la struttura della prima sezione; Di Benedetto (**111** pp. 1 s. e 5) mette a fuoco l'associazione stretta fra gli epp. 11-12 e 19-20; Hutchinson (**108** pp. 1, 8, 10) propone alcuni interessanti spunti di riflessione sul rapporto tra la raccolta di epigrammi e l'elegia, soprattutto latina.

Il papiro milanese, in virtù dell'esplicita individuazione di categorie di epigrammi, costituisce una testimonianza assai preziosa sulla concezione antica del genere e delle sue articolazioni. Alcune interessanti considerazioni sugli ἀνδριαντοποιικά e sugli ἱππικά sono formulate rispettivamente da Bravi e dalla Bernardini (**71** pp. 148 ss. e 154). Ma è certamente la prima delle due sezioni menzionate ad offrire il materiale più ricco alla ricerca storico-letteraria e culturale. In primo luogo, essa costituisce un esempio di quel genere cosiddetto 'ecfrastico', il cui statuto è in buona parte inafferrabile. Oltre al già ricordato saggio della Falivene (**58** pp. 33-40) e alle osservazioni di Conca relative all'abilità descrittiva di Posidippo quale tratto stilistico unificante (*ibid.* pp. 24 ss.), la riflessione più completa e di respiro più ampio sulla categoria di 'epigramma ecfrastico' si deve a Zanker (**115**). Questi, dopo avere tracciato una breve storia del termine (pp. 59 ss.), ne mette in discussione la correttezza, mostrando come la categoria così definita sia una creazione moderna: secondo Zanker, il *P.Mil.Vogl.* attesta che il criterio di classificazione effettivamente usato dagli antichi era esclusivamente tematico, cioè basato sulla natura degli oggetti descritti (pietre o statue), e non sul virtuosismo descrittivo *tout court* (p. 62). Una conferma di ciò si può riconoscere nel fatto che elementi ecfrastici in senso proprio sono presenti anche in epigrammi che sembrerebbero i più estranei al genere: è il caso del primo epigramma appartenente alla sezione degli ἰαματικά (95 A.-B.), in cui Bernsdorff (**72** pp. 29-32) ha individuato - a mio avviso brillantemente - i tratti tipici della ἔκφρασις. L'epigramma riguarda una statua di bronzo, offerta dal medico Medeo di Olinto ad Apollo Pizio, e raffigurante un uomo quasi in fin di vita. Fa notare Bernsdorff che l'espressione usata dal poeta per descrivere tale figura (vv. 1 s. οἷος ὁ χάλκεος οὗτος ἐπ' ὀστέα λεπτὸν ἀνέλκων / πνεῦμα μόγι[ς] ζωὴν ὄμματι συλλέγεται) ricorda da un lato analoghe formulazioni della lingua medica - come già segnalato dagli editori (**42** p. 222) - e dall'altro uno dei motivi più frequenti della poesia ecfrastica, ovvero «der Hinweis auf den vermeintlichen Atem eines Kunstwerks» (**72** p. 31). Bernsdorff adduce vari esempi interessanti di questo *topos*, tratti in primo luogo dal papiro milanese[49], e conclude segnalando il doppio significato che acquista - in tale prospettiva - l'espressione γνωρίσματα τέχνης del v. 11: la statua in questione viene ad essere un segno di riconoscimento non solo della τέχνη medica, che riesce a restituire forza ad un corpo in fin di vita, ma anche di quella scultorea, che riesce a dare al bronzo πνεῦμα e ζωή. La sezione degli ἀνδριαντοποιικά presenta elementi di interesse anche dal punto di vista della storia dell'arte e della cultura: vi si esprime infatti una concezione estetica unitaria e coerente, che trova il suo modello nel naturalismo lisippeo. A questo aspetto degli ἀνδριαντοποιικά rivolgono una particolare attenzione - oltre alla Falivene e alla Gutzwiller (**58** pp. 33-40 e 41-60), dei cui contributi si è già trattato - la Kosmetatou e Papalexandrou (**98**), che sviluppano tale interpretazione degli epigrammi su statue, seguendo il *fil rouge* del termine κολοσσός. Secondo i due studiosi, la parola, usata in età arcaica e classica per designare una statua senza riguardo alle sue dimensioni, all'epoca di Posidippo conosce un'evoluzione semantica, e, nel contesto di una svolta del gusto estetico in direzione del naturalismo anche dimensionale, κολοσσός finisce per indicare l'ormai superata statuaria di dimensioni - appunto - colossali. Ed è in tal senso che il termine viene infatti impiegato in 62.1 e 68.3 A.-B.

Lo studio approfondito di due sezioni in particolare, quella dei λιθικά e quella degli ἀνδριαντοποιικά, ha rivelato negli epigrammi neoposidippei interessanti elementi di metapoesia: la poesia relativa all'arte di intagliare pietre preziose e alla

[49] In particolare, sul realismo della raffigurazione di Idomeneo e Merione in 63 A.-B. cf. Angiò, **69** pp. 139 ss.

scultura, in virtù di quella sensibilità estetica tipicamente ellenistica che predilige la miniaturistica cura dei particolari, dice molto anche sull'arte di comporre epigrammi.

Per quanto riguarda i λιθικά, Bing (**106**) vi riconosce un valore programmatico in termini di poetica: l'insistente esortazione ad apprezzare l'abilità degli intagliatori e il ricorrere di termini ambivalenti (applicabili cioè sia all'artigianato che alla poesia) o di vere e proprie parole-chiave nell'àmbito della riflessione alessandrina sulla poesia, inducono a pensare che la contemplazione dei prodotti artistici richiesta dal poeta non riguardi solo le gemme, ma anche gli epigrammi. L'analogia, infatti, associa due arti caratterizzate entrambe da miniaturismo e raffinatezza (λεπτή, 1.4 A.-B.).

Quanto agli ἀνδριαντοποιικά, Sens (**110** pp. 3-5) prende in esame l'ep. 63 A.-B. sulla statua di Filita e vi riconosce una coincidenza evidente tra le qualità di precisione e cura dei particolari di cui dà prova lo scultore Ecateo e quelle per cui era noto il personaggio raffigurato, Filita[50]. Ma soprattutto l'apprezzamento di uno stile come quello di Ecateo, che rifiuta di amplificare la figura di Filita con elementi eroici (63. 4 A.-B. ...ἀφ' ἡρώων δ' οὐδὲν ἔμειξ' ἰδέης), implica, secondo Sens, un giudizio anche sulla poesia di Filita e, in generale, sul ricorso alla tradizione eroica in poesia. Inequivocabili allusioni all'arte poetica si trovano in 67 A.-B., l'epigramma sull'autoritratto statuario di Teodoro di Samo: la Angiò (**61** p. 93 n. 5) riconosce nell'insistenza sulla fatica che è costata l'opera d'arte allo scultore (v. 2 ὅσος κάματος) non solo un motivo ricorrente negli epigrammi ecfrastici, ma anche un riferimento alla concezione della poesia come πόνος, tipica del primo ellenismo; inoltre, la necessità di un occhio attento ai particolari per apprezzare la scultura di Teodoro può alludere, secondo l'Angiò, alla necessità per il poeta di un lettore sensibile alle sue raffinatezze. Si osservi comunque che la statua stessa descritta nell'epigramma presenta caratteristiche tali da non poter non evocare determinati principi di poetica: Teodoro teneva nella mano destra una lima, simbolo della sua abilità di cesellatore, e nella sinistra la miniatura di una quadriga, emblema del gusto per la μικροτεχνία.

6. 3 Note storico-politiche

116 V. Bertazzoli, *Arsinoe II e la protezione della poesia: una nuova testimonianza di Posidippo*, ARF 4, 2002, 145-53.

117 E. Lelli, *Arsinoe II in Callimaco e nelle testimonianze letterarie alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)*, ARF 4, 2002, 5-29.

118 D. Thompson, *Posidippus, poet of the Ptolemies*, http://www.sunoikisis.org/posidippus/notes/Thompson.pdf.

119 P. Bing, *Posidippus and the Admiral: Kallikrates of Samos in the Milan Epigrams*, GRBS 43, 2002-2003, 243-66.

120 L. Criscuolo, *Agoni e politica alla corte di Alessandria. Riflessioni su alcuni epigrammi di Posidippo*, Chiron 33, 2003, 311-33.

Come già si è potuto constatare, temi e motivi d'interesse si intrecciano strettamente negli epigrammi neoposidippei, cosicché molti lavori incentrati su un argomento primario e qui classificati in base ad esso ne toccano secondariamente

[50] Che nell'ἀκρίβεια su cui l'epigramma insiste in modo evidente si debba riconoscere un tratto comune allo scultore e al poeta, conferma anche Bernsdorff (**72** p. 25): ma nella rappresentazione di Filita come ἀκρομέριμνον (v. 5), egli prima ancora suggerisce di leggere un'allusione alla ben nota λεπτότης fisica ed intellettuale del poeta-filologo di Cos, la cui magrezza era oggetto di dileggio nella tradizione antica, secondo Bernsdorff a partire dalla commedia (pp. 21-24).

anche altri, proponendo a volte in tal senso idee non meno interessanti. Ciò fa sì che uno stesso studio debba essere menzionato in più occasioni. Tale esigenza si presenta certamente a proposito delle componenti politiche della poesia neoposidippea: il rapporto di Posidippo con i Tolemei e la dimensione propagandistica filolàgide dei suoi epigrammi sono infatti tra gli argomenti che hanno suscitato l'interesse di più studiosi.

Bing (**106** pp. 3 s.) individua e descrive la geografia politica dei λιθικά. L'enfasi posta sui termini geografici indicanti i luoghi di provenienza delle pietre sarebbe finalizzata a tracciare i confini del mondo dominato dalla dinastia lagide, mentre la corrispondenza tra la menzione iniziale dell'Idaspe (1.1 A.-B. Ἰνδὸς Ὑδάσπης) e la preghiera finale a Poseidone perché protegga la terra e le coste dei Tolemei (20.5 s. A.-B. νῦν δέ, Γεραίστι' ἄναξ, νήσων μέτα τὴν Πτολεμαίου / γαῖαν ἀκινήτην ἴσχε καὶ αἰγιαλούς) provvederebbe a sovrapporre idealmente il regno tolemaico a quello di Alessandro.

Oltre al già ricordato saggio di Bingen (**55** pp. 47-59), merita una menzione il *paper* presentato da D. Thompson al convegno di Cincinnati del novembre 2002, i cui materiali sono stati immediatamente messi a disposizione *on line*: si tratta di note documentarie e bibliografiche, quasi in forma di appunti, che individuano i nodi essenziali del problema e lasciano già presagire la qualità e il notevole interesse del lavoro sullo stesso argomento di prossima pubblicazione nel volume *The New Posidippus* cit.[51]. Alla figura di Callicrate di Samo - navarco, primo sacerdote eponimo del culto dei θεοὶ ἀδελφοί ed eminente personaggio della corte tolemaica - dedica uno studio ricco e dettagliato Bing (**106**): egli riconosce al fondatore del santuario di Arsinoe-Afrodite Zefiritide (119 A.-B.) il ruolo di mediatore culturale fra la tradizione greca e il nuovo culto dinastico. Su due delle figure femminili regali presenti nella raccolta concentrano la loro attenzione V. Bertazzoli, L. Criscuolo ed E. Lelli (**116**, **120**, **117**). La prima legge l'ep. 37 A.-B. a confronto con altre testimonianze relative ad una stretta associazione tra Arsinoe II e le Muse[52]: alla luce di un tale contesto, non solo la lira e il delfino che compaiono nell'epigramma neoposidippeo si lasciano interpretare come simboli di musica e poesia, ma in ciò si deve anche riconoscere la conferma decisiva del fatto che nel fr. 1.41 Pf. di Callimaco l'innominata decima musa va identificata con Arsinoe II, come sembra suggerire lo *schol. Lond. ad l.* Sempre ad Arsinoe II è dedicato il lavoro di Lelli, che ricostruisce un quadro completo della presenza della regina nelle testimonianze letterarie a lei contemporanee e posteriori, allo scopo di far emergere le peculiarità del giambo 16 di Callimaco.

Nel suo stimolante articolo la Criscuolo, sviluppando un'idea già in parte espressa anche dalla Thompson, mette a fuoco invece la figura della Berenice nominata negli epp. 78-80 e 82 A.-B.: dopo avere illustrato tutte le difficoltà che comporta l'identificazione con Berenice II, figlia di Maga e sposa di Tolemeo III Evergete I, la Criscuolo esplora l'ipotesi che la protagonista degli epigrammi di Posidippo sia invece Berenice III, figlia di Tolemeo II e Arsinoe I, e sposa di Antioco II di Siria. Secondo questa ipotesi, le vittorie celebrate dal poeta di Pella dovrebbero collocarsi negli anni precedenti alla partenza per la Siria e al matrimonio (252 a. C.), ed interpretarsi come parte di una strategia di promozione dinastica attuata da Tolemeo II in un momento assai delicato della vita politica greca, «forse addirittura all'indomani della sconfitta nella guerra cremonidea, quando era indispensabile ricucire relazioni infiacchite dalla delusione e rinnovare la fiducia nella capacità di vittoria della famiglia lagide», senza tuttavia rischiare in prima persona o nella persona dell'erede. La

[51] Sul valore politico degli epigrammi neoposidippei e sul *milieu* storico-politico in cui tale produzione si deve collocare, è opportuno segnalare anche M. Fantuzzi, *Construction and propagation* cit.

[52] Si tratta, per l'esattezza, di Paus. 9.31.1, che documenta l'esistenza di una statua di Arsinoe II accanto a quelle delle Muse sull'Elicona; di Theocr. 18.35-37 e 22.214-17, in cui Elena - spesso assimilata alla regina - viene presentata come abile con la lira o protettrice della poesia; di Hedyl. 4 G.-P., in cui un *rhytón* offerto ad Arsinoe-Afrodite produce un suono melodioso ogni volta che viene utilizzato.

ricostruzione è convincente, in quanto sembra conciliarsi con la cronologia degli eventi storici, politici e dell'attività di Posidippo, la cui *akmé* si colloca tra la fine del regno di Tolemeo I e l'inizio di quello di Tolemeo II[53].

7. Le risorse informatiche: Posidippo nel *World Wide Web*

121 http://www.gltc.leidenuniv.nl/index.php3?c=151
122 http://www.ulg.ac.be/facphl/services/cedopal/MP3/fexp.shtml
123 http://ldab.arts.kuleuven.ac.be/detail.php?theID=LDAB+3852
124 http://classics.uc.edu/posidippus/posbib.html
125 http://www.chs.harvard.edu/classicsat/issue_1/index.html
126 http://www.stoa.org/diotima/anthology/epigrams.shtml
127 http://www.bu.edu/bridge/archive/2003/02-28/arts.htm
128 http://chronicle.com/photos/v49/i14/4914scroll_big.jpg
129 http://www.phil.uni-erlangen.de/~p1altar/photo_html/portraet/griechisch/dichter/poseidippos/poseidippos.html
130 http://www.ledonline.it/

Come si può facilmente immaginare sulla base di quanto detto, il nome del poeta di Pella ricorre in misura considerevole anche nelle pagine del *web*. Tuttavia, i siti di effettivo interesse scientifico non sono numerosi ed offrono materiali di generi diversi. Il tipo di informazione per cui il supporto elettronico è strutturalmente più vantaggioso è senza dubbio quello bibliografico: la pagina *web* consente infatti un aggiornamento continuo, particolarmente utile in casi - come quello posidippeo - in cui la produzione sull'argomento si moltiplica a ritmo giornaliero. Non sempre, comunque, tale opportunità viene correttamente sfruttata: la bibliografia su Posidippo, ad esempio, reperibile nel sito *Griekse en Latijnse taal en cultuur* dell'Università di Leiden (**121**) come parte di una più ampia bibliografia ellenistica, è tuttora aggiornata all'aprile 2002. Molto più complete sono le informazioni bibliografiche disponibili agli indirizzi **122**, **124** e **125**. La prima è la scheda relativa all'autore Posidippo di Pella presente nella banca-dati sperimentale Mertens-Pack^3, allestita dal Centre de Documentation de Papyrologie Littéraire dell'Università di Liegi (CEDOPAL): il progetto di una terza edizione del fondamentale catalogo di R.A. Pack (*The Greek and Latin Literary Texts from Greco-Roman Egypt*, Michigan 1965^2) è ancora in via di realizzazione, ma è possibile seguirne l'evoluzione *on line* e, soprattutto, consultare i dati già disponibili. La scheda è costruita secondo il modello del catalogo cartaceo: per ogni papiro, cioè, vengono indicate edizioni, cronologia, dimensioni, bibliografia e riproduzioni fotografiche[54]. Notevole anche l'aggiornamento della bibliografia offerta dall'Università di Cincinnati nelle pagine

[53] In appendice all'articolo, quale ulteriore spunto di riflessione, la Criscuolo mostra come anche la Berenice celebrata da Callimaco in apertura del II libro degli *Aitia* si possa identificare con la figlia di Tolemeo II in virtù di una diversa, ma altrettanto verosimile, ricostruzione del testo del *P.Lille* 82.

[54] Molto più limitate - e prive di bibliografia - le informazioni fornite dalla versione *on line* del *Leuven Database of Ancient Books*, o LDAB (**123**).

web dedicate al grande convegno del novembre 2002 (**124**). Una menzione speciale merita però la rivista elettronica *Classics@*, creata dal Center for Hellenic Studies dell'Università di Harvard per opera di G. Nagy e J. O'Donnell: ha inaugurato il periodico un numero interamente dedicato al Nuovo Posidippo (**125**), nato dal convegno dell'aprile 2002, curato da B. Acosta-Hughes ed E. Kosmetatou e aggiornato al settembre 2003. Oltre alla bibliografia, esso propone traduzioni dei nuovi epigrammi in inglese, olandese, francese e greco moderno, firmate da vari autori. I *links* ad altre traduzioni rintracciabili *on line* si trovano sotto la voce *Further Resources*. Ma il prodotto più singolare che la rivista offre è senza dubbio *New Poems attributed to Posidippus: an electronic text-in-progress revised and periodically updated by B. Acosta-Hughes and E. Kosmetatou* (www.chs.harvard.edu/classicsat/issue_1/z_classat_pdf/posid_9-16-03.pdf). Questo esperimento lascia intravvedere una nuova frontiera della critica testuale: si tratta, per così dire, di un'edizione critica 'aperta', in grado apparentemente di dare visibilità e sostanza proprio a quell'idea di *text in progress* che s'impone all'attenzione di quanti si dedicano allo studio del *P.Mil.Vogl.*[55] Un esame sistematico delle sue pagine, tuttavia, desta qualche perplessità sullo statuto effettivo di tale 'edizione virtuale': la mancanza di indicazioni riguardo ad un'ispezione diretta del papiro da parte dei curatori, l'opinabilità di certe scelte testuali e la presenza di alcune imprecisioni ed omissioni, ne riducono l'utilità.

Alcune scelte testuali sono sostanzialmente condivisibili. Degna di essere accolta nel testo è la correzione di Lapini (**80** p. 38) a III 33 (= 19.6 A.-B.): il τοῦ Πολυφημείου σκαιότερον θυρεοῦ del papiro viene emendato in τοῦ Πολυφημείου σκαιότερον θυρεό<ν>, anziché in τοῦ Πολυφημείου σκαιοτέρην (*scil.* πέτρην di l.32) θυρεοῦ, come vorrebbero gli editori. In questo modo, l'espressione costituirebbe una *iunctura* autonoma con valore appositivo, e verrebbe meno la necessità di accordare il tràdito σκαιότερον con il precedente πέτρη ν[56]. Assai valido è, come si è già detto, anche l'emendamento proposto da Livrea (**58** p. 63) per VII 33 (= 46.4 A.-B.), ovvero π<α>ιπαλέαι<ς> per ποιπαλεαι del papiro, così come brillante è l'integrazione ἄγκειμ[αι proposta dalla Scodel (**104**) in X 25 (= 63.10 A.-B.) ed accolta nel *text-in-progress*. L'epigramma sulla statua di Filita risulterebbe così pronunciato in prima persona dalla statua stessa, secondo un *cliché* finalizzato ad esaltare il realismo della raffigurazione. Numerose sono, tuttavia, le scelte testuali discutibili o la cui principale motivazione sembra quella di proporre un'alternativa alle edizioni a stampa. Ancora una volta mi limiterò a citare alcuni casi emblematici. Per quanto riguarda II 38 (= 14.6 A.-B.), il testo che si ottiene conservando il tràdito ἐτύπωσα non pare affatto soddisfacente, nonostante il parere contrario di Livrea (**58** p. 70): si dovrebbe infatti immaginare che l'epigramma sia costruito in prima persona, e che il soggetto sia l'artigiano che ha realizzato l'incisione descritta. Tuttavia, in base a questa ipotesi, l'intagliatore parlerebbe di sé come ὁ χειροτέχνης, senza un nome proprio e senza un ἐγώ: ciò è quanto meno improbabile, cosicché la correzione ἐτύπωσ<ε> degli editori principi pare preferibile. La proposta di Lapini (**80** p. 44) di emendare il tràdito ουδανταιογυροσολοοτριχοσ di

[55] Le versioni disponibili sono tre: la prima è datata al 18 gennaio 2003, la seconda al 6 giugno 2003, la terza al 16 settembre 2003. È possibile pertanto seguire l'evoluzione del testo fino alla sua forma più recente.

[56] Si osservi peraltro che, a proposito di questa parola, la lettura del papiro non è concorde: mentre gli editori e Lapini (*l. c.*) leggono πέτρην, Luppe (**87** p. 136), Acosta-Hughes e la Kosmetatou leggono πέτρον.

III 36 (= 19.9 A.-B.) in οὐδ' ἀκταῖ<ος> ὁ γυρὸς ὁλοίτρ<ο>χος, anziché in οὐδ' Ἀνταί<ου> ὁ γυρὸς ὁλοίτρ<ο>χος come fanno Bastianini, Gallazzi e Austin, viene accolta nel testo da Acosta-Hughes e dalla Kosmetatou: per quanto ben congegnato, l'emendamento non risulta coerente con il contesto dell'epigramma, come lo sarebbe invece la menzione di Anteo, dato che οὐδ(έ) crea una stretta coordinazione con il precedente riferimento ad un altro personaggio mitologico, cioè Polifemo, e la frase immediatamente successiva, introdotta da ἀλλά, chiama in causa Poseidone. La scelta, poi, di adottare nel testo di VII 16 (= 43.3 A.-B.) l'integrazione ἣν ἂψ ἡ φιλ[ίη κάτε]χεν Ῥαδαμάνθυος [αὐλή di Livrea (**58** p. 64) è forse troppo audace, data l'esiguità delle tracce papiracee, e lo stesso discorso vale anche per il verso successivo, ricostruito secondo la proposta di Lapini (**100** p. 47): Αἰακὸς εἷς Ἀΐδε]ω δῶμα πύλας τ' ἐ[κάλουν. Si registrano inoltre casi di omissione di valide proposte non solo nel testo, ma anche nell'apparato: in VII 18 (= 43.5 A.-B.) l'integrazione di Zanetto (**58** p. 107) τέκνων [τέκν' ἐπ]ιδοῦσαν si può considerare - come abbiamo detto in precedenza (§ 6.1) - una delle più brillanti sino ad ora concepite e pressoché sicura, data l'altissima frequenza con cui tale espressione formulare ricorre nel linguaggio degli epitafi; nonostante ciò, la congettura è inspiegabilmente ignorata, tanto nel testo, quanto in apparato. Anche l'integrazione proposta da Zanetto (**55** pp. 77 s.) per XV 8 (= 98.2 A.-B.), cioè ἑ<ν> μηρῶι μ[ογερῶι] πυθομένην ἀμυχή[ν, merita di essere segnalata almeno quanto le proposte alternative. Talora, benché il ritmo di aggiornamento del *text-in-progress* sia nel complesso soddisfacente, simili omissioni sono presumibilmente dovute al fatto che non tutti i contributi più recentemente pubblicati sono stati ancora esaminati dagli editori: per VIII 7 s. (= 49.1 s. A.-B.), ad esempio, Luppe (**102**) ha proposto una ricostruzione del distico a mio parere molto interessante (μήτηρ κωκύουσα Φιλαίνιον ὧδε σὺν αὐλῶι / τύμβωι τὴν μ]ελέην Ἡγεδίκην ἐτίθει), e preferibile a quella stampata nell'*ed. altera* (ὀξέα κωκύουσα Φιλαίνιον ὧδε σὺν αὐλῶι / μήτηρ τὴν μ]ελέην Ἡγεδίκην ἐτίθει), in quanto più conforme - per l'accenno esplicito alla tomba - al linguaggio delle iscrizioni sepolcrali. Una congettura degna d'attenzione, e non indicata in apparato (benché non recentissima), è anche quella della Angiò (**69**) a X 29 (= 64.4 A.-B.): la studiosa suggerisce due alternative, cioè καίπερ ὑπὸ] πλάσται δᾳ̣ γ [ἀδό]γ η τος ἐών oppure καίπερ ὑπὸ] πλάσται δᾳ̣ γ [ἀπό]γ η τος ἐών, accomunate dal valore concessivo del participio, che pare calzante al contesto. Si osservi, infine, che si assume generalmente come termine di confronto l'*ed. princeps*, in certi casi senza tener conto dei mutamenti che il testo ha subìto nell'*ed. altera*: a proposito di I 34 (= 7.5 A.-B.), nel *text-in-progress* viene adottata l'integrazione ἦ]ς ἐπὶ μαστῶι di Gronewald (**64** p. 1), registrando in apparato ὡ]ς ἐπὶ μαστῶι dell'*ed. princeps*, ma senza precisare che quest'ultima soluzione viene abbandonata nell'*ed. altera* a favore della prima[57].

Come si è in parte già anticipato, l'impressione che si ricava da una lettura, sia pure cursoria, di tale edizione è nel complesso quella di una programmatica, più o meno dichiarata e consapevole, volontà di proporre una *facies* testuale alternativa a quella definita dalle edizioni tradizionali, dando spazio - talora più di quanto necessario a qualunque voce estranea alla linea canonica Bastianini-Gallazzi-Austin. La principale mancanza che si avverte in un tale progetto consiste nell'assenza di un indice delle parole greche, che raccolga - come si è osservato a proposito dell'*ed. altera* - tutti i termini presenti non solo nel testo ma anche nell'apparato. Avremmo, in questo modo, un *thesaurus* neoposidippeo elettronico, sempre aggiornabile e perciò in grado, almeno potenzialmente, di rappresentare il quadro completo del lessico del poeta, quale si va ricostruendo poco a poco grazie al contributo di tanti.

Tra i materiali neoposidippei offerti dal *World Wide Web* un ruolo significativo hanno le traduzioni: la più interessante è quella firmata dalla Lefkowitz, datata al 2001 e pubblicata nel sito *Διοτίμα. Materials for the Study of Women and Gender in the Ancient World* (**126**). Si tratta di una scelta di 23 epigrammi, appartenenti alle

[57] Qualche refuso riscontrabile nella versione aggiornata al 16 settembre 2003: p. 1 I 11 βλέμματος, I 21 τόνδε, p. 5 III 12 αὐτοῦ, p. 6 III 16 ἀντήσοντα nel testo e in app., p. 7 *ad* IV 3 l'*ed. min.* non reca nel testo ἑκατό<ρ>γυος, p. 9 IV 27 Ἀρχύτα [πρόσ]θεν nel testo e in app., p. 26 XIII 38 υἱ[ός], p. 27 XIV 6 τρυχόμενον nel testo e in app., p. 30 XV 30 εἰμὶ.

sezioni dei λιθικά, degli ἐπιτύμβια e degli ἱππικά, tradotti in inglese ed annotati con il titolo *New hellenistic epigrams about women*: il criterio in base a cui, dunque, i testi sono raccolti consiste nel fatto che tutti hanno per protagoniste delle donne. Lo spiccato interesse per il mondo femminile che accomuna innegabilmente gli epigrammi milanesi è stato messo in luce già dagli editori: l'argomento è stato quindi sfiorato da molti (**106** pp. 7 s., **108** p. 2), e da Bernsdorff (**72** pp. 38-41) direttamente affrontato. A prescindere dal significato del presunto 'femminismo' posidippeo[58], non stupisce il fatto che gli epigrammi tradotti dalla Lefkowitz siano principalmente λιθικά, ἐπιτύμβια ed ἱππικά: sono queste, infatti, le sezioni in cui le presenze femminili sono davvero dominanti, in qualità di eleganti indossatrici di gioielli preziosi e scintillanti, di donne comuni, morte in età giovane o avanzata, ed infine di regine. La traduzione si basa sul testo dell'*ed. princeps*, ma l'interpretazione non sempre coincide con quella degli editori: significativo è il caso del discusso ep. 43 A.-B., in cui il primo distico è inteso alla maniera di Conca (**55** p. 68), Lapini (**80** p. 49), Livrea (**58** p. 64), Magnelli (*Sei note testuali* cit.), ovvero «Nicostrate came to the holy rites of the sacred initiates and to the pure fire of the hearth of Triptolemus». Di un'altra traduzione inglese degli epigrammi neoposidippei è offerto un saggio *on line* (**127**): l'autore è F. Nisetich e il compito da lui assunto consiste nell'arricchire la traduzione letterale «with poetic flourishes», in altre parole «to feel poetry in it». Il suo lavoro sarà pubblicato nel volume curato dalla Gutzwiller (*The New Posidippus* cit.).

Tra le altre risorse rintracciabili nel *web*, è utile ricordare una riproduzione fotografica del papiro nella sua interezza (**128**), qualitativamente non eccelsa, ma comunque interessante, ed infine uno *specimen* non esiguo dell'*ed. princeps*, dell'*ed. altera* e del volumetto, resi disponibili dalla stessa casa editrice LED (**130**). A quanto già ricordato si aggiungano i numerosi siti di università o altri centri accademici, in cui viene data notizia di conferenze o convegni sull'argomento, con l'illustrazione più o meno dettagliata del programma ed eventuali *abstracts* o *papers* (vd. supra, § 5).

Dalla presente rassegna si è volutamente escluso tutto quello che si è scritto sul Nuovo Posidippo a scopo meramente divulgativo, in quanto privo di interesse scientifico. Tuttavia, è giusto ricordare che la notizia della nuova scoperta ha conosciuto una notevole diffusione anche attraverso i canali comunicativi diretti al largo pubblico. Un'esplorazione del *web* permette di misurare le dimensioni del fenomeno, dato che numerosissime sono le pagine - più o meno colorate ed attraenti - in cui viene presentato e descritto nelle sue caratteristiche principali il *P.Mil.Vogl.* VIII 309. La constatazione di una tale 'popolarità' induce quasi involontariamente ad una riflessione. L'augurio - formulato dal poeta nella cosiddetta 'elegia della vecchiaia'

[58] Da più parti si è ipotizzato, ad esempio, che sia anche questo un tratto cortigiano della poesia posidippea: che, cioè, tale 'femminismo' voglia rendere omaggio ad una regina.

(118. 17 s. A.-B.) - di trovarsi subito dopo la morte effigiato in una statua nell'atto di svolgere un rotolo al centro di una piazza affollata (v. 18 ἄφνω λαοφόρωι κείμενος εἰν ἀγορῆι), sembra essersi avverato: benché con incalcolabile ritardo, Posidippo si trova ora, forse più di ogni altro poeta del suo tempo, davvero al centro dell'affollatissima e vociante piazza del villaggio globale.

Bologna Valentina Garulli

DAFNI DAVANTI ALLA PORTA CHIUSA (LONGUS 3. 5-9): VARIAZIONI IN TEMA DI *PARAKLAUSITHYRON*

Il carattere 'palinsesto' del romanzo antico è stato chiarito da diversi studi critici apparsi negli ultimi anni[1]. Nel caso dei *Pastoralia* di Longo, questo aspetto risulta particolarmente evidente a causa dell'intento dell'autore di realizzare una fusione fra il genere romanzesco stesso, con tutte le sue stratificazioni anteriori, e la poesia bucolica, rimasta fino ad allora sostanzialmente ai margini della produzione romanzesca, che aveva invece privilegiato le ambientazioni cittadine, o i grandi e multiformi spazi geografici dell'impero post-ellenistico. D'altra parte, la poesia bucolica - che, come il romanzo, aveva sempre dimostrato un viva attenzione per le tematiche erotiche - racchiudeva essa stessa nel proprio patrimonio genetico quella *Kreuzung der Gattungen*[2] che costituisce, a più livelli, uno dei tratti distintivi della produzione alessandrina. Di fronte a questa tradizione letteraria composita e stratificata Longo attiva dei filtri sofisticati, che al di sotto della *facies* di limpida scorrevolezza lasciano trapelare un raffinato gioco di intarsio e di accorte manipolazioni.

È quanto si verifica nella scena invernale del III libro, nella quale la peculiare tecnica contaminatoria longhiana ha raggiunto uno dei suoi esiti più felici ed originali.

Durante l'inverno, quando i pascoli sono inaccessibili per le abbondanti nevicate, Dafni si spinge davanti alla casa di Cloe nella speranza di vedere la fanciulla. Ma il freddo costringe all'interno gli abitanti, e la porta è inesorabilmente chiusa. Si delinea dunque la topica situazione del *paraklausithyron*, con l'*exclusus* che langue nel desiderio di un incontro con l'amata. Il contesto di queste scene, com'è noto, è tradizionalmente cittadino[3], ma già Teocrito ne aveva proposto una versione bucolizzata

1 Per il romanzo come genere palinsesto, «au confluent de tous les genres» (secondo la definizione di Genette, *Palimpsestes*, 7-17), cf., tra gli interventi di questi ultimi decenni, Cizek, *La diversité*, 117; Barchiesi, *Il romanzo*, 341-62; Fusillo, *Polifonia ed eros,* passim; Kuch, *Die Herausbildung*, 11-55; Id., *Zur Gattungsgeschichte*, 223-33; Hirschberger, *Epos und Tragödie*, 157-86. Per quanto riguarda l'inesausto legame del romanzo con l'*epos*, si veda il recente intervento di Telò, *Eliodoro*, 71-87 (in part. p. 71 n. 1, con ricchi riferimenti bibliografici). Sui rapporti del romanzo con la commedia un'aggiornata documentazione è contenuta in Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*, 5-6. In relazione specificamente a Longo, sulla sua poetica di sincretismo dei generi sono intervenuti, tra gli altri, Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista*, 1-25, Anderson, *Eros Sophistes*, 41-49 e in part. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, che nel panorama degli studi longhiani rimane tuttora un importante punto di riferimento per equilibrio interpretativo; e cf. anche le interessanti considerazioni circa il rapporto di Longo con la tradizione letteraria anteriore recentemente svolte da Di Marco, *Fileta praeceptor amoris*, 9-35.

2 Secondo la nota definizione di Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 202-24: si veda in proposito la lucida e articolata premessa di Belloni alla sua traduzione del capitolo di Kroll in *Intreccio dei generi*, 5-38.

3 Nella produzione romanzesca una situazione di questo genere era stata velocemente tratteggiata da Caritone nei capitoli iniziali, ed ambientata presso l'abitazione di Calliroe in Siracusa (cf. Charit. 1.2.3 e 1.3.2, su cui vd. infra, § 4).

nel III idillio, rinunciando all'ambientazione notturna, caratteristica delle versioni urbane che hanno come sfondo case, piazze e vie, e collocando invece lo scenario in pieno giorno e in aperta campagna[4]. Sulla scia di Teocrito si pone anche Longo, che nel suo episodio opta per l'ambientazione diurna e per la sottolineatura del contesto agreste. Un confronto fra le soluzioni letterarie adottate dai due autori, in rapporto alla topica del genere erotico, può far luce sulle strategie con cui Longo adatta i materiali tradizionali, già filtrati da Teocrito nel suo idillio, alla nuova situazione del romanzo pastorale.

1. *Il viaggio dell' ἐραστής.* — Un motivo che compare frequentemente come scena d'apertura - soprattutto nelle forme drammatizzate di *paraklausithyron* - è quello dell' ὁδὸν ἰέναι, il percorso che l'innamorato compie per raggiungere la sua bella. Nelle rielaborazioni letterarie che ricalcano da vicino le forme originarie di κῶμος in cui l' ἐραστής proviene da un simposio, è frequente il richiamo allo stato di ebbrezza, nonché alla fiaccola che illumina il viaggio notturno per le oscure vie cittadine: già nella scena ai vv. 938 ss. delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, una delle più antiche e compiute realizzazioni letterarie su questo tema, l'ingresso in scena del giovane comasta viene contrassegnato secondo tali attributi (cf. vv. 947-948 ... τὴν καλὴν μόνην, / ἐφ' ἣν πεπωκὼς ἔρχομαι πάλαι ποθῶν e 978 δᾷδ' ἔχων ἐλήλυθας), che si ripresenteranno in forma più o meno costante nelle attestazioni successive, dal mimo alla poesia epigrammatica, all'elegia latina[5].

Già Teocrito aveva trasferito in contesto bucolico il topico viaggio dell'innamorato: anziché muovere da un simposio di giovani avvinazzati in qualche casa cittadina, l'anonimo αἰπόλος proviene da un pascolo sul monte, dove scorre una sorgente; lì egli lascia il suo gregge, affidandolo alle cure di un aiutante[6]. Manca però nell'idillio ogni accenno diretto a questo viaggio: i due scenari infatti - quello di partenza, al pascolo, e quello di arrivo, presso la dimora di Amarillide - sono giustapposti senza alcuno stacco narrativo, come se si trattasse di un cambio di scena. Nel romanzo di Longo il *topos* dell' ὁδὸν ἰέναι - privato, come in Teocrito, della protome simposiale - riceve tuttavia un rilievo autonomo: il percorso che Dafni deve compiere dalla propria casa alla fattoria di Cloe comporta 'molta fatica' (πολὺν ... κάματον 3. 5. 4), in quanto si tratta di camminare per dieci stadi in mezzo alla neve alta. Il motivo delle difficoltà dell' ἐραστής nell'incedere era già presente in varie rielaborazioni di *paraklausithyron*,

4 Relativamente a questo carme, mi sia consentito rimandare a quanto ho scritto in *Il III idillio di Teocrito*, 139 ss.

5 Per un'analisi di questi motivi topici del canto-serenata, cf. *Il III idillio di Teocrito*, 149-150 e n. 25.

6 Il quadro d'apertura è minutamente descritto (vv. 1-5) e corrisponde all'intento di Teocrito di chiarire la cifra di lettura del carme, in corrispondenza con le variazioni da lui introdotte nella topica situazione.

soprattutto nell'epigramma e nel mimo, ed attribuito ora allo stato di ubriachezza, che rende oscillante e incerto il passo, ora alle cattive condizioni atmosferiche[7]. Longo ha dunque recepito ed adattato uno spunto che gli proveniva dalla tradizione del genere. E per conferire statura letteraria al suo pastorello che si accinge a una così impegnativa impresa, Longo gli attribuisce il verbo ἐξώρμησε, che nel linguaggio storiografico si è specializzato nell'accezione semantica di 'muovere alla guerra'[8], ed è comunque frequente in contesti di segno alto (epici e tragici) in riferimento all'impulso di un guerriero che con le sue armi si slancia all'attacco[9].

L'ardore con cui il ragazzo compie il percorso che lo separa dalla casa di Cloe (all'inizio del cap. 6 si precisa che egli arriva 'di corsa': δρόμῳ ... πρὸς τὴν αὐλὴν ἔρχεται)[10] comporta inoltre il richiamo a un motivo diffuso della poesia erotica, quello dell'amante che a guisa di intrepido guerriero è disposto ad affrontare ostacoli di ogni tipo - fuoco, acqua, le nevi di Scizia - pur di raggiungere l'amata (ἔρωτι δὲ ἄρα πάντα βάσιμα καὶ πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ Σκυθικὴ χιών). Si tratta di un *topos* che, già

7 Per lo stato di ubriachezza, cf. per es. Aristoph. *Eccl.* 948, Eur. *Cycl.* 503, *AP* 5.281.1, 12.115.1, 12.116.1, 12.117.2, 12.118.3, 12.252.2 (a questo *topos* consolidato intende riferirsi l'oraziano *incerto pede* in *ep.* 11.20); per le cattive condizioni atmosferiche, cf. infra n. 23. I due motivi si trovano accostati in *AP* 5.167.1-2: ὑετὸς ἦν καὶ νὺξ καί, τὸ τρίτον ἄλγος ἔρωτι, / οἶνος· καὶ Βορέης ψυχρός, ἐγὼ δὲ μόνος e 12.115: cf. in proposito Taràn, *The Art of Variation*, 56 ss. e 70 s. e soprattutto il recente intervento di Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*, 135 ss., ricco di spunti e ulteriore documentazione.

8 Con questo specifico significato il verbo ricorreva poco prima, in 3.2.1, in riferimento all'azione bellica del generale mitilenese Ippaso (ὁ δὲ ἐξορμηθεὶς κτλ.). La metafora militare applicata al viaggio dell' ἐραστής è ben documentata in contesto di κῶμος: cf. per es. *AP* 12.115.2 ὥπλισμαι πολλὴν εἰς ὁδὸν ἀφροσύναν, e in part., nel frammento del cosiddetto Κωμαστής (fr. 3 Powell, in *Collectanea Alexandrina*, 181-82), ἐπὶ δέ τινα κῶμον ὁπλίζομαι v. 8 (e cf. anche il ricorrere del verbo ὁρμάω al v. 12: ἔα μ' ὁρμᾶν).

9 L'epos omerico predilige il verbo semplice ὁρμάω (accanto al sostantivo corrispondente ὁρμή e ai composti ἐφορμάω e μεθορμάω), pressoché formulare in questa accezione semantica (talvolta in nessi sovrabbondanti, del genere di Δ 334-35 ἐπελθὼν / ... ὁρμήσειε καὶ ἄρξειαν πολέμοιο). Per quanto riguarda le ricorrenze tragiche di ἐξορμάω nel senso di 'slanciarsi all'attacco', cf. per es. Aesch. *Pers.* 46, Soph. *Ai.* 762, Eur. *Heracl.* 843, *IT* 1437; *Antiop.* fr. 42.67 Jouan - van Looy; in riferimento alla freccia scoccata dall'arco: Aesch. *Eum.* 182 e Eur. *Or.* 274, ad un'aggressione in senso figurato: Soph. *Trach.* 1089 (l'assalto della malattia), [Eur.] *Rhes.* 788 (l'assalto della paura). Nel passo di Longo agisce naturalmente la topica equiparazione amore-guerra, sulla quale più in generale cf. Lier, *Ad topica*, 33-34 (§ 18: '*De militia Amoris*'); Spies, *Militat omnis amans*, e, per quanto riguarda l'elegia latina nella quale il *topos* ha avuto uno sviluppo particolarmente rigoglioso, Thomas, *Variations on a Military Theme*, 151-65, Murgatroyd, *Militia amoris*, 59-79, Lyne, *The Latin Love-poets*, 251 ss.; Olstein, *Amores*, 286-300; Cahoon, *The Bed as Battlefield*, 293-304.

10 Per il motivo di ἔρως che 'mette le ali' all'amante, facendolo accorrere velocemente dalla persona amata, si veda l'epigramma di Alfeo di Mitilene in *AP* 12.18: Τλήμονες, οἷς ἀνέραστος ἔφυ βίος· οὔτε γὰρ ἔρξαι / εὐμαρὲς οὔτ' εἰπεῖν ἐστί τι νόσφι πόθων. / καὶ γὰρ ἐγὼ νῦν εἰμι λίην βραδύς· εἰ δ' ἐσίδοιμι / Ξεινόφιλον, στεροπῆς πτήσομαι ὀξύτερος. / τοὔνεκεν οὐ φεύγειν γλυκὺν Ἵμερον, ἀλλὰ διώκειν / πᾶσι λέγω. ψυχῆς ἐστιν Ἔρως ἀκόνη.

presente nella letteratura greca[11], ha avuto la sua più compiuta formulazione teorica nella celebre elegia ovidiana del *militat omnis amans*:

> *militis officium longa est via; mitte puellam,*
> *strenuus exempto fine sequetur amans:*
> *ibit in adversos montes duplicataque nimbo*
> *flumina, congestas exteret ille nives*
>
> (Ov. *am.* 1. 9. 9-12).[12]

Innestando all'interno della situazione del 'viaggio' dell' *exclusus* uno spunto già presente nella poesia erotica, Longo finisce così, attraverso il filtro di una sorridente ironia, per conferire dignità epico-eroica all'impresa di Dafni, proprio al momento del suo avvio: come un personaggio dei racconti epici o storiografici, il pastorello, armato di tutto punto degli arnesi da caccia (bisaccia, vischio e laccioli, 3.5.3), parte per la sua *aristia*.

11 Cf. in part. Plat. *Symp.* 179b ss., che arriva ad istituire un esplicito confronto fra gli amanti e gli eroi epici (καὶ ἀτεχνῶς, ὃ ἔφη Ὅμηρος, μένος ἐμπνεῦσαι ἐνίοις τῶν ἡρώων τὸν θεόν, τοῦτο ὁ Ἔρως τοῖς ἐρῶσι παρέχει γιγνόμενον παρ' αὑτοῦ) e Alexis fr. 234 Kock = 236 K.-A. (τίς οὐχὶ φήσει τοὺς ἔρωντας ζῆν πόνους; / οὓς δεῖ γε πρῶτον μὲν στρατευτικωτάτους / εἶναι πονεῖν τε δυναμένους τοῖς σώμασιν / μάλιστα προσεδρεύειν τ ' ἀρίστους τῷ πόθῳ, κτλ.).

12 Si noti che anche qui, come in Longo, il motivo delle difficoltà del viaggio è immediatamente seguito dalla descrizione della situazione di *paraklausithyron*, che Ovidio paragona all'assedio del soldato alla città; cf. in part. i vv. 15-20: *quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis / et denso mixtas perferet imbre nives? / mittitur infestos alter speculator in hostes; / in rivale oculos alter, ut hoste, tenet. / Ille graves urbes, hic durae limen amicae / obsidet; hic portas frangit, at ille fores.* Il motivo delle difficoltà del viaggio ricorre anche in Prop. 3.16: in questa elegia, sempre in un contesto allusivo alla situazione del *paraklausithyron* (si noti al v. 20 il ricorrere del termine 'tecnico' *exclusis*, del quale non c'è ragione di dubitare), i pericoli del viaggio notturno del poeta che deve raggiungere Tivoli, dove Cinzia lo ha convocato, si colorano di toni epico-mitologici. Il rischio di un attacco da parte di predoni viene evocato attraverso il riferimento al mitico Scirone (v. 12); ai cani rabbiosi dalla bocca spalancata vengono attribuite caratteristiche che ricordano le descrizioni letterarie dell'infernale Cerbero (il v. 17 *saeva canum rabies morsus avertit hiantis* si pone su di una linea analoga, per es., a Apul. *met.* 4.20 *faucibus ... hiantis Cerberi*, Ov. *met.* 7.413, Stat. *Theb.* 2.27, Verg. *georg.* 4.483 *inhians ... Cerberus ora*, quest'ultimo in riferimento al mito di Orfeo), suggerendo così al lettore la possibilità di una equiparazione tra il notturno viaggio di Properzio e il nobilitante precedente del viaggio di Orfeo negli Inferi per amore di Euridice. Ma soprattutto, come prototipo di luogo inospitale ed immite per l'amante, anche nel poeta latino sono menzionate le proverbiali lande scitiche, proprio come in Longo: *quisquis amator erit, Scythicis licet ambulet oris, / nemo adeo ut noceat barbarus esse volet* (vv. 13-14). E pur tuttavia, a fronte delle difficoltà del viaggio, sia in Properzio che in Longo affiora con chiarezza la fiducia nelle capacità dell' ἐραστής di superare, in virtù del suo stesso amore, ogni genere di ostacolo: sul *topos* dell'innamorato che, grazie alla protezione di Afrodite ed Eros, è persona sacra ed inviolabile, si veda la ricca documentazione riportata da Fedeli nella sua nota a Prop. 3.16.11-14 (pp. 500-01).

2. *La dimora dell' ἐρωμένη.* — Teocrito nel III idillio aveva scelto di spingere all'estremo la bucolizzazione della cornice paesaggistica, trasformando la casa della fanciulla in un antro e sostituendo alla topica porta chiusa un cespuglio di edera e felci che ne velava l'ingresso. Ne conseguiva la situazione paradossale di una fanciulla che abitava in una grotta e di un pastore impedito a varcare la soglia da una semplice cortina arborea. Dietro a questa scelta di Teocrito agiva il motivo mitico-letterario dell' ἄντρον come luogo topico per incontri erotici, già attestato nell'epos arcaico a proposito del soggiorno di Odisseo nell'antro di Calipso. Un'analoga ambientazione ha anche il convegno amoroso di Zeus e Maia nell'inno omerico ad Ermes[13], come pure l'unione di Apollo con Creusa nello *Ione* euripideo[14]. Negli *Ichneutai* di Sofocle la scena è ambientata davanti alla caverna della ninfa Cillene, la cui prima reazione all'arrivo dei satiri sembra essere il timore di una aggressione sessuale[15]. In un epigramma teocriteo Pan e Priapo tentano un assalto erotico contro Dafni, assopito dentro a una grotta[16]. All'interno dell' 'antro divino' di Macride Apollonio Rodio colloca il talamo nuziale di Medea e Giasone, e ancora in una *spelunca* Virgilio ambienta il primo *conubium* di Didone con Enea[17]. In un ἄντρον, secondo il racconto di Eliano,[18] abita Atalanta, e verso di lei muovono, in un 'comastico' assalto, i centauri Ileo e Reda, ἐρασταὶ θρασεῖς καὶ κωμασταὶ βαρύτατοι. E sempre in una grotta (l' ἄντρον Δικταῖον), in un dialogo lucianeo, Zeus conduce Europa, consapevole ormai di quel che la aspetta[19]. È inevitabile dunque che alla luce di simili suggestioni mitologiche e letterarie il lettore colga, da parte di Teocrito, l'intento di trasporre in una dimensione semimitica e aurorale il κῶμος del suo capraio, in una sorta di 'primavera' del mondo in cui uomini e dèi vivevano fianco a fianco, in armonia con la natura. Anche Properzio, nel rievocare - a contrasto con il lusso e i corrotti costumi attuali - la semplice vita della primitiva gioventù silvana, ricorda i baci furtivi che, all'interno delle grotte, le fanciulle davano agli uomini, al prezzo di semplici doni: *his tum blanditiis furtiva per antra puellae / oscula silvicolis empta dedere viris*[20]. Nel *corpus* teocriteo il motivo mitico-bucolico dell' ἄντρον associato ad una fanciulla ricorre ancora in 8. 72, dove una κόρα si sporge da una grotta per ammirare il bel Dafni.

13 Cf. *hMerc.* 6-7.

14 Cf. Eur. *Ion* 17 e 892.

15 Cf. *TrGF* IV fr. 314, vv. 240-42, 251-54.

16 Cf. Theocr. *ep.* 3.3-5: ἀγρεύει δέ τυ (*scil.* Δάφνιν) Πὰν καὶ ὁ τὸν κροκόεντα Πρίηπος / κισσὸν ἐφ' ἱμερτῷ κρατὶ καθαπτόμενος, / ἄντρον ἔσω στείχοντες ὁμόρροθοι.

17 Cf. Ap. Rh. 4. 1130 ss. e Virg. *Aen.* 4. 165 ss. (devo questi due riferimenti a un anonimo referee, che qui ringrazio).

18 Cf. Ael. *var. hist.*13.1.

19 Luc. *dial. mar.* 15.4: ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπῆγε τὴν Εὐρώπην εἰς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθριῶσαν καὶ κάτω ὁρῶσαν· ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ ' ὅτῳ ἄγοιτο.

20 Cf. Prop. 3.13.33-34.

In riferimento all'ambientazione, Longo è certamente più aderente ai dati reali: Cloe abita in una normalissima rustica casa e i cespugli arborei stanno davanti alla porta, non in sostituzione ad essa: la bucolizzazione operata da Longo in riferimento all'abitazione si limita dunque a un pergolato che ne ombreggia l'ingresso. Il pergolato, peraltro, è una studiata composizione: allo spontaneo cespuglio di edera e felci teocriteo si sostituisce un raffinato intreccio di edera e mirto, pianta qui scelta per la sua simbologia erotica, accuratamente descritto secondo il gusto calligrafico che caratterizza le descrizioni paesaggistiche longhiane, dietro le quali si intravede l'influenza delle arti figurative e degli esercizi delle scuole di retorica che tali riproduzioni paesaggistiche descrivevano.[21] E così, se la poesia di Teocrito si era appropriata senz'altro del *topos* mitico-bucolico dell' *ἄντρον* come abitazione della fanciulla amata (cf. Theocr. 3. 12-14 *αἴθε ... ἐς τεὸν ἄντρον ἱκοίμαν / τὸν κισσὸν διαδὺς καὶ τὰν πτέριν, ἃ τὺ πυκάσδῃ*), Longo, più realisticamente, si accontenta di un riecheggiamento indiretto del tema, dal quale comunque traspare la consapevolezza delle suggestioni letterarie che a tale motivo stanno sottese: il fitto intreccio di edera e mirti davanti alla casa di Cloe ha - non a caso - 'l'aspetto di un antro':

> πρὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Δρύαντος, ἐπ' αὐτῇ τῇ αὐλῇ, μυρρίναι μεγάλαι δύο καὶ κιττὸς ἐπεφύκει· αἱ μυρρίναι πλησίον ἀλλήλων, ὁ κιττὸς ἀμφοτέρων μέσος, ὥστε ἐφ' ἑκατέραν διαθεὶς τοὺς ἀκρεμόνας ὡς ἄμπελος *ἄντρου σχῆμα* διὰ τῶν φύλλων ἐπαλλαττόντων ἐποίει (3. 5. 1)[22].

3. *La patetica* θυραυλία, *ovvero la caccia agli uccelli.* — Se in Teocrito la bucolizzazione è spinta all'estremo per quanto riguarda l'ambientazione del κῶμος, il comportamento dell' *exclusus caprarius* ricalca tuttavia fedelmente il topico rituale del giovane comasta di città, con la supplica alla fanciulla perché lo faccia entrare, le promesse di doni, il riferimento alla ghirlanda di fiori, la minaccia di suicidio, il canto accorato, e infine la patetica θυραυλία. Anche se i *topoi* sono costantemente modulati sull'esperienza pastorale, gli atteggiamenti di fatto rimangono quelli convenzionali: dal paradossale contrasto fra rusticità dell'ambientazione e convenzionalità dei comportamenti scaturiscono gran parte degli effetti di ironia di questo idillio. Longo

21 Sui rapporti di Longo con la pittura coeva cf. Weinreich, *Der griechische Liebesroman* (già in appendice alla traduzione delle *Etiopiche* curata da Reymer, pp. 323-79), Mittelstadt, *Longus*, 752-61; circa la descrizione delle opere pittoriche nella letteratura sofistica, si veda il classico lavoro di Schissel von Fleschenberg, *Die Technik*, 83-114.

22 In Longo l'antro è esclusivamente destinato ad abitazione delle Ninfe (cf. 1.4.1-2, ecc.), secondo un motivo che, già attestato in Omero (si ricordi la famosa descrizione della grotta delle ninfe in v 102-12) compare all'interno della poesia bucolica, in Theocr. 7.136-37 (*τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ / Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε*).

adotta qui per il suo αἰπόλος una soluzione diversa: ad un primo e più immediato livello di lettura si direbbe quella di una maggiore aderenza all'agreste ambientazione. La cifra stilistica dello scarto - consapevolmente perseguita da Teocrito - viene abbandonata a favore di una sistematica ricerca di verosimiglianza. E così gli spunti, numerosi ed evidenti, che Longo riprende dalla topica situazione cittadina vengono ogni volta rimodulati al fine di evitare ogni forzatura melodrammatica (ormai entrata nel genere, come gli ultimi sviluppi all'interno dell'elegia latina dimostrano), nell'intento di dare al lettore un'illusione di autenticità e naturalezza nel comportamento del suo capraio.

L'avvio dell'episodio prelude alla topica situazione del *paraklausithyron*, con Dafni che sta davanti alla porta chiusa di Cloe (e i riferimenti ai rigori invernali accentuano ulteriormente le consonanze con i modelli letterari che prevedono che l'ἐραστής soffra per le difficili condizioni atmosferiche).[23] Tuttavia, anziché far cantare al suo pastore il tradizionale lamento, con tutti i luoghi comuni ormai da tempo sedimentati nella poesia greca e latina, Longo ce lo descrive nel mentre è impegnato nella caccia agli uccelli.

L'espediente di rappresentare l'innamorato dedito a qualche estemporanea attività manuale, col solo intento di riuscire ad entrare in contatto con l'amata, era già presente nel *Dyskolos* di Menandro, che non a caso condivide con i *Pastoralia* l'agreste ambientazione: il giovane Sostrato, innamorato della figlia di Cnemone, si mette a zappare di buona lena, rivestito di una rustica pelle (cf. vv. 414-15 διφθέραν τε καὶ δίκελλαν), nel campo vicino, nella speranza di veder sopraggiungere il padre insieme con la ragazza (cf. vv. 528-31: ἐπεκείμην φιλοπόνως, οὐ πολὺν / χρόνον. εἶτα καὶ μετεστρεφόμην τι, πηνίκα / ὁ γέρων πρόσεισι τὴν κόρην ἄγων ἅμα / σκοπούμενος, κτλ.). Longo ha probabilmente presente una situazione 'comica' di questo tipo (una conferma potrebbe venire dalla sottile vena parodistica sottesa a gran parte di questa scena)[24] e se ne serve per rinnovare gli ormai abusati schemi del *paraklausithyron*.

Anche se la scena della caccia invernale - come è lecito attendersi in una prosa come quella longhiana che fa ampio uso dell'intarsio e della contaminazione - viene essa stessa costruita attingendo ad elementi che dovevano già essere entrati nella tradizione

23 È soprattutto la poesia epigrammatica a sfruttare in ogni variazione possibile il motivo dell'inclemenza degli agenti atmosferici: cf. in part. *AP* 5.43.4, 5.64.1-4, 5.167.1-2, 5.189.1-2; 12.115.3, 12.167.1 (su questo aspetto si vedano Taràn, *The Art of Variation*, *passim*, in part. pp. 53, 57, 63, 80, 89, 108, 113 n. 179 e Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*, 135 ss.). Da qui il *topos* è passato alla poesia latina: cf. per es. Hor. *carm.* 3.10.1-8 e 19-20, Tib. 1.2.31-32, Prop. 1.16.24.

24 Si noti in particolare il gioco verbale - che ricorda analoghi fenomeni linguistici diffusi nel genere comico - che in 3.6.2 il romanziere intreccia sul termine ὄρνις nella sua triplicità di significati: rispettivamente 'uccello' in senso proprio (ὄρνιθες μὲν καὶ ἦκον πολλοί), 'gallina' (κατοικίδιος ὄρνις) e 'auspicio' (οὐκ αἰσίοις ὄρνισιν).

letteraria[25], originale appare in definitiva il suo innesto in una situazione di rustica θυραυλία. Lo sforzo di contestualizzazione del *paraklausithyron* nell'atipico ambiente agreste produce dunque innovazioni più drastiche nella scelta dei temi di quanto non avvenisse in Teocrito. Se Teocrito rivestiva i *topoi* di una patina bucolica, Longo li rinnova dall'interno, con un uso più disinvolto del procedimento della contaminazione.

Significativa è a questo riguardo la funzione che la scena dell'uccellagione assume in questo specifico contesto di *paraklausithyron*. Era tradizionale che l'innamorato portasse alla sua bella dei doni: ad Amarillide il capraio del III idillio reca dieci mele (Theocr. 3. 10-11)[26] e una ghirlanda di fiori da lui intrecciata (Theocr. 3. 21-23); con i pomi di Dioniso e il capo inghirlandato di una corona di pioppo dichiara di voler giungere Delfi nel II idillio (Theocr. 2. 120-121); e a simili omaggi arborei (mele e rose) si fa allusione nell'XI idillio come ai doni convenzionali degli innamorati (Theocr. 11. 10). Ma non ci sono mele sugli alberi, né fiori nel nevoso paesaggio invernale descritto da Longo: la caccia consente così a Dafni - oltre che di tenere sotto controllo la porta secondo il modulo 'comico' dell'innamorato che s'improvvisa operoso - di procurarsi anche i doni da offrire all'amata[27], Gli uccelli catturati, infatti, costituiranno gli omaggi che Dafni, una volta accolto in casa, deporrà sulla tavola e che varranno come suo dono ospitale (3. 8. 1 e 3. 9. 3).

La scelta di questo tipo di dono è tutt'altro che casuale. L'omaggio di piccoli uccelli

25 La caccia con il vischio trova un parallelo in una lettera di Alcifrone (2.27), ma non è possibile determinarne la cronologia relativa (la disputa sui rapporti tra i due autori risale a Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, e Rohde, *Der griechische Roman*, 534: Reich sostenne l'anteriorità di Longo e fu seguito, tra gli altri, da Garin, *Su i romanzi greci*, 423-60, Dalmeyda, *Longus et Alciphron*, 277-87 e Carugno, *Alcifrone*, 153-59, mentre Rohde era convinto che fosse Longo l'imitatore; a favore dell'ipotesi di un'utilizzazione indipendente dei *topoi* del genere bucolico si pronunciò Bonner, *Relationships*, 276-90, e questa possibilità è ventilata anche da Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, 11, che pur è scettico sulla possibilità di una soluzione definitiva del problema). Scene di caccia invernale erano comunque presenti in Hor. *ep.* 2.29-36: *at cum tonantis annus hibernus Iovis / imbris nivisque conparat, / aut trudit acris hinc et hinc multa cane / apros in obstantis plagas / aut amite levi rara tendit retia / turdis edacibus dolos / pavidumque leporem et advenam laqueo gruem / iucunda captat praemia.* Del resto, era già stabilmente entrato nella tradizione letteraria il motivo della caccia invernale alla lepre in quanto metafora per l'amante, come dimostra un confronto fra l'epigramma di Callimaco in *AP* 12.102 (Ὠγρευτής, Ἐπίκυδες, ἐν οὔρεσι πάντα λαγωὸν / διφᾷ καὶ πάσης ἴχνια δορκαλίδος, / στίβῃ καὶ νιφετῷ κεχρημένος· ἦν δέ τις εἴπῃ / «Τῇ, τόδε βέβληται θηρίον» οὐκ ἔλαβεν. / Χοὐμὸς ἔρως τοιόσδε· τὰ μὲν φεύγοντα διώκειν / οἶδε, τὰ δ ' ἐν μέσσῳ κείμενα παρπέταται) e la libera traduzione che ne ha fatto Orazio in *sat.* 1.2.105-08 (*leporem venator ut alta / in nive sectetur, positum sic tangere nolit, / cantat et adponit 'meus est amor huic similis; nam / transvolat in medio posita et fugientia captat'*).

26 Le mele, com'è noto, fanno parte della topica amorosa: si veda in proposito la ricca documentazione contenuta in Foster, *Notes*, 39-55, e in Littlewood, *The Symbolism*, 147-81.

27 I regali all'amata erano un tema favorito della poesia erotica: costituivano parte integrante del corteggiamento ed erano garanzia di sicuro successo secondo le teorizzazioni di Ovidio (*ars* 2.161 ss.).

rientrava nelle tecniche di corteggiamento. Anche se in Teocrito non c'è traccia di questa usanza, è ancora una volta la commedia a fornircene più volte documentazione, a partire dagli *Uccelli* di Aristofane, dove dapprima viene teorizzata la provenienza degli uccelli da Eros (cf. vv. 703-04 ὡς δ' ἐσμὲν Ἔρωτος / πολλοῖς δῆλον· πετόμεσθά <τε> γὰρ καὶ τοῖσιν ἐρῶσι σύνεσμεν)[28], quindi vengono menzionati vari tipi di volatili come potenziali regali per conquistarsi l'amore (cf. vv. 705-07 πολλοὺς δὲ καλοὺς ... παῖδας ... / διὰ τὴν ἰσχὺν τὴν ἡμετέραν διεμήρισαν ἄνδρες ἐρασταί, / ὁ μὲν ὄρτυγα δούς, ὁ δὲ πορφυρίων', ὁ δὲ χῆν', ὁ δὲ Περσικὸν ὄρνιν)[29]. E nei capp. 85 e 86 del *Satyricon*, con parodistica ripresa di questo stesso motivo, Petronio fa narrare ad Eumolpo una sua passata esperienza sul tema della facile corruzione esercitata dal dono di un paio di colombe e di due galletti su un ragazzino dall'aspetto innocente. La consuetudine è documentata naturalmente anche in contesto elegiaco. Interessante è in particolare il caso dell'elegia 3. 13 di Properzio, che non poche affinità tematiche presenta con questo episodio: nel quadro di nostalgica rievocazione dei semplici costumi dell'antica gioventù agreste, alla *aviditas* delle donne romane contemporanee, insaziabili di doni, vengono contrapposti i rustici omaggi degli innamorati di un tempo, come fiori, frutti e 'qualche variopinto uccello' (vv. 27-32)[30]:

illis munus erant decussa Cydonia ramo,
et dare puniceis plena canistra rubis,
nunc violas tondere manu, nunc mixta referre
lilia vimineos lucida per calathos,
et portare suis vestitas frondibus uvas
aut variam plumae versicoloris avem.

Una ripresa paradossale del medesimo tema compare anche in Ovidio, in accordo con la tendenza di questo poeta alla brillante variazione, al capovolgimento ironico: in

28 Il senso esatto dell'espressione τοῖσιν ἐρῶσι σύνεσμεν ci sfugge. Accanto alle interpretazioni suggerite dagli scoli, va ricordata la proposta di Zanetto (*Uccelli*, 240), secondo il quale il *pun* della frase sarebbe più vivo se vi si vedesse un'allusione al simbolismo sessuale, in quanto, come ha dimostrato Arrowsmith, *Birds*, 119-67, nell'iconografia greca l'uccello è spesso simbolo fallico.

29 Anche Dafni si dedica alla caccia di vari tipi di uccelli: a 3.5.2 fra i volatili che accorrono al pergolato della casa di Cloe sono menzionati «merli, tordi, colombacci, storni, nonché tutti gli altri alati che mangiano bacche d'edera» e a 3.8.1 si parla di colombacci e merli come di prede catturate e scaricate sulla tavola di Cloe. Per altre attestazioni, nella commedia, di uccelli come dono di corteggiamento cf. Men. fr. 280, 2 K.-A. e Anaxandr. fr. 7 K.-A., il cui contesto è stato definitivamente chiarito da Gargiulo, *Anax. fr. 7 K.-A*, 83-84. Ulteriori attestazioni del motivo sono riportate in Gow-Page II, 287.

30 Uno spunto analogo si ritrova in un epigrammista di età alessandrina, Glauco (*AP* 12.44), dove il semplice omaggio di una quaglia, capace di sedurre i ragazzi di un tempo, viene contrapposto ai doni attualmente preferiti, «ostriche e soldi», inaccessibili ai poveri amanti.

metam. 10. 261 Pigmalione è rappresentato in atto di omaggiare la statua di cui s'è invaghito con svariati regali: monili, fiori e persino *parvas volucres*.

Longo presuppone dunque questo motivo erotico-letterario[31] e lo cala nel contesto agreste. E se il capraio del III idillio teocriteo si limitava a riferire ad Amarillide come si era procurato le mele (le aveva colte lui stesso proprio dall'albero che lei gli aveva indicato: cf. 3.10-11 τηνῶθε καθεῖλον / ὦ μ' ἐκέλευ καθελεῖν τύ), Longo, secondo la tendenza a lui tipica a tradurre in autonome scene gli spunti offerti dai suoi modelli[32], rappresenta il suo αἰπόλος nell'atto stesso di procurarsi, con la caccia, i suoi doni.

Un procedimento analogo si osserva a proposito del motivo del 'vischio'. Una delle tecniche utilizzate da Dafni nella sua caccia è quello di impaniare gli uccelli. Ebbene, l' ἰξός, il vischio, è un tema frequentemente ricorrente nella simbologia amorosa, tra le svariate metafore mutuate dall'ambito semantico della caccia. Soprattutto la poesia epigrammatica lo utilizza in molteplici variazioni: l' ἐρώμενος cattura come vischio lo sguardo dell' ἐραστής (12. 92 e 93); la sua bocca è vischio (5. 96); Eros-cacciatore adesca l'amante-uccello con il vischio (12. 132); l'amante, servo d'Amore, porta sugli occhi il vischio, secondo la tecnica appresa dal suo padrone (5. 100); l'innamorato vorrebbe essere un tordo o un merlo per essere catturato col vischio dal fanciullo amato (12. 142). E nel fr. 2 K.-A. del comico Timoteo, nell'ambito delle varie caratterizzazioni di Amore come cacciatore, spicca in posizione iniziale di evidenza il riferimento al vischio: ὁ πτερωτὸς ἰξὸς ὀμμάτων Ἔρως, / ὁ Κύπριδος κυναγός, ἡ φρενῶν ἀκίς, κτλ. Anche relativamente a questo aspetto, quindi, Longo ha convertito in episodio narrativo un'immagine ben consolidata nella topica erotica.

Si coglie dunque, ad una lettura più attenta, la natura eminentemente artificiale e letteraria del realismo di Longo, che altro non è se non traduzione in una scena all'apparenza 'verosimile' di motivi di provenienza dotta[33].

L'operazione letteraria che sta alla base di questa scena di caccia invernale è dunque

31 Ancora nel IV sec. d.C. Libanio parla di quest'usanza nella sua autobiografia (citata da Gargiulo, *Anax. fr. 7 K.-A*, 84) come di cosa in apparenza attuale.

32 L'esempio più celebre di questa tendenza di Longo è la traduzione in scena drammatizzata del paragone saffico della mela in 3.34. Si tratta del procedimento che Cresci, *Il romanzo di Longo*, 17 definisce come 'visualizzazione', riportandone ad esempio, oltre al suddetto episodio della mela, anche l'aggressione dei cani ai danni di Dorcone in 1.21 (che dispiegherebbe in un intero episodio quello che in Theocr. 6.13-14 era solo un avvertimento) e l'apparizione di Eros a Filita in 2.6 (che secondo la studiosa 'visualizzerebbe' un passo dell' *ekphrasis* teocritea in 15.120-22: ma in quest'ultimo caso l'influsso del fr. 13 di Bione è stato a mio parere assai più decisivo).

33 Il carattere fittizio del 'realismo' di Longo, del resto, appare in tutta la sua evidenza a chiunque abbia un minimo di esperienza nell'uccellagione: si noti in particolare (tra le varie incoerenze e inverosimiglianze già rilevate da Vieillefond, CLXXXIII-CLXXXIV) che la caccia con il vischio non è praticabile a temperature così rigide come quella che Longo qui descrive, poiché l'eccessivo indurimento indotto dal freddo farebbe perdere al vischio il suo potere adesivo.

complessa. Longo ha innestato in uno schema drammaturgico di provenienza comica - quello dell'innamorato che si costringe a lavorare davanti alla casa della sua bella nella speranza di un contatto - moduli tipici della lirica d'amore, come la caccia con il vischio e il dono di uccelli: il tutto naturalmente filtrato attraverso i codici bucolici. E che la traduzione dal registro erotico-elegiaco a quello comico-bucolico sia fedele (o fededegna) è confermato dalla destinazione finale di questo dono.

Si coglie infatti nell'episodio una sorta di progressione dai toni epigrammatico-elegiaci iniziali, in comune con tanta produzione erotica, a quelli realistici propri del mimo o della commedia. L'intento iniziale di Dafni non è nella sostanza dissimile da quello degli innamorati della poesia d'amore[34]. Proprio come il romantico capraio teocriteo ha colto le sue mele per Amarillide (3. 10-11), così anche Dafni cattura gli uccelletti per Cloe: lo rivelerà egli stesso più tardi alla ragazza, la quale per altro afferma di saperlo già per conto proprio:

> «Διὰ σὲ ἦλθον, Χλόη. — Οἶδα, Δάφνι. — Διὰ σὲ ἀπολλύω τοὺς ἀθλίους κοψίχους.» (3. 10. 3)

Fin qui Dafni recita fondamentalmente il ruolo tradizionale dell' ἐραστής. Al di fuori del modulo erotico è invece la destinazione di questi volatili, i quali finiranno dapprima per essere uccisi e spennati senza pietà (3. 6. 2), perdendo così quella *pluma versicolor* che costituiva una delle principali attrattive di questo dono di corteggiamento[35], quindi per essere mangiati come pietanza serale (3. 9. 3): il contesto basso-mimetico (da genere comico, per l'appunto) ha così il sopravvento sul *topos* erotico-letterario. L'uccelletto, da giocattolo o trastullo quale tradizionalmente era nella poesia amorosa, diventa nel romanzo di Longo quello che esso anzi tutto è per la gente di campagna (e per gli affamati personaggi della commedia): una succulenta vivanda da imbandire sulla mensa[36].

4. *Il dialogo-monologo dell' ἀποκεκλειμένος.* — Interessante è anche la variazione di Longo sul tema del canto che l'*exclusus* fa alla sua bella. Nel III idillio teocriteo il canto veniva come ultimo tentativo, e consisteva in un dotto elenco di

34 Lo stesso viaggio con cui ha inizio l'episodio riproduce da vicino temi e moduli espressivi della poesia erotica. Cf. supra § 1.

35 Cf. Prop. 3.13.32.

36 Per gli uccelli come trastullo della *amata,* oltre a quanto già detto sopra circa il motivo del dono, si vedano le osservazioni di Thomson, *Catullus,* 201 ss. e McKeown, *Ovid: Amores* III, 108 ss., a proposito rispettivamente del *passer* di Lesbia (Cat. 2 e 3) e dello *psittacus* di Corinna (Ov. *am.* 2.6). Per il motivo degli uccelletti come pasto in commedia, cf. Wilkins, *The Boastful Chef,* XIX-XXI, 139.

exempla mitologici di pastori che godettero dell'amore di una donna o di una dea (vv. 40-51). Il ricorso al παράδειγμα mitico in funzione suasoria nei confronti della fanciulla amata - divenuto dopo Teocrito un *topos* della poesia bucolica[37] - era già stato fatto proprio da Dafni nel I libro, in un diverso contesto[38]. Ma ora Longo adotta una soluzione diversa - ed atipica in contesto di *paraklausithyron* - che si spiega con la volontà di adeguare il comportamento di Dafni ai canoni di verisimiglianza che egli aveva enunciato nel proemio attraverso lo stratagemma del dipinto. Le *amatae* nella tradizione letteraria greca del *paraklausithyron* erano per lo più ragazze di facili costumi o etere[39]. Ma Cloe - come le ragazze 'oneste' della vita reale del tempo - vive sotto lo sguardo vigile dei genitori, e la sua difficoltà a sfuggire alla stretta sorveglianza dei suoi era già stata programmaticamente evidenziata nell'introduzione all'episodio[40]. E per di più agiscono gli stereotipi del genere romanzesco, nel quale le eroine sono tendenzialmente rappresentate come virtuose e di onesti costumi. Non è un caso che nel romanzo di Caritone la reazione di Cherea, quando al suo ritorno vede davanti alla casa i resti di un κῶμος (la porta d'ingresso cosparsa di oli profumati, le corone appese, la fanghiglia di vino, le fiaccole mezzo bruciate), sia di violentissima indignazione nei confronti di Calliroe; e quest'ultima, a sua volta corrucciata per la scarsa fiducia del marito, significativamente ribatte che nessuno era mai venuto a ἐπικωμάζειν davanti alla casa di suo padre, quando lei vi abitava da fanciulla: οὐδεὶς ἐπὶ τὴν πατρῴαν οἰκίαν ἐκώμασεν (Charit. 1. 3. 6).

Per essere ammesso nella casa Dafni ha dunque bisogno di un valido pretesto con cui convincere i genitori di Cloe: e così, in luogo dell'accorato canto di supplica rivolto alla sua bella[41], che nella tradizione letteraria precedente si contaminava con moduli espressivi monologici, Dafni - incerto sul da farsi in questa poco canonica situazione - è rappresentato in atto di intrecciare nella sua mente un fitto dialogo a botta e risposta avendo come immaginari interlocutori i genitori di Cloe:

> καὶ ἐτόλμα πρόφασιν σκηψάμενος ὥσασθαι διὰ θυρῶν καὶ ἐζήτει πρὸς αὑτὸν ὅ τι λεχθῆναι πιθανώτερον. "πῦρ ἐναυσόμενος ἦλθον. — Μὴ γὰρ οὐκ

37 Si vedano in particolare, all'interno del canzoniere teocriteo, i vv. 33 ss. del XX idillio, che vari elementi di corrispondenza presentano con Theocr. 3.40 ss. (cf. in proposito quanto osservo in *Il III idillio*, 197-98, n. 121).

38 Cf. 1.16.3-4, all'interno della disputa con Dorcone.

39 Più rara è la situazione immaginata in Aristoph. *Eccl.* 913 (μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'· ἡ γάρ μοι μήτηρ ἄλλῃ βέβηκεν), dove la ragazza è momentaneamente sola per l'assenza della madre.

40 Si veda il quadro di sapore 'tibulliano' tratteggiato in 3.4.5, con Cloe che attende ai lavori del fuso e della conocchia accanto alla madre: Ἡ μὲν δὴ Χλόη δεινῶς ἄπορος ἦν καὶ ἀμήχανος· ἀεὶ γὰρ αὐτῇ συνῆν ἡ δοκοῦσα μήτηρ ἔριά τε ξαίνειν διδάσκουσα καὶ ἀτράκτους στρέφειν καὶ γάμου μνημονεύουσα.

41 Il motivo della supplica dell'amante compare già in Alcaeus fr. 374 V. δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι. Meleagro si spingerà a chiamare ἱκέτας le corone di fiori appese alla porta chiusa dell'amata (*AP* 5.191.6).

> ἦσαν ἀπὸ σταδίου γείτονες; — Ἄρτους αἰτησόμενος ἦκον. — Ἀλλ' ἡ πήρα μεστὴ τροφῆς. — Οἴνου δέομαι. — Καὶ μὴν χθὲς καὶ πρώην ἐτρύγησας. — Λύκος με ἐδίωκε. — Καὶ ποῦ τὰ ἴχνη τοῦ λύκου ; — Θηράσων ἀφικόμην τοὺς ὄρνιθας. — Τί οὖν θηράσας οὐκ ἄπει; — Χλόην θεάσασθαι βούλομαι. — Πατρὶ δὲ τίς καὶ μητρὶ παρθένου τοῦτο ὁμολογεῖ ; " (3. 6. 2-4).

Il modello di riferimento - per questa ulteriore operazione di innesto all'interno della compagine romanzesca - sono le sticomitie (o le *antilabai*) drammatiche, segnatamente mimico-comiche. Non a caso i primi motivi addotti da Dafni - quello di essere venuto a prendere un'esca per accendere il fuoco, o altri generi di prima necessità (il pane, il vino), ricalcano una situazione di provenienza 'comica': quella del vicino che bussa alla porta per chiedere oggetti in prestito[42]. E mutuati dalle forme drammatiche sono pure i moduli espressivi anaforici che segnano l'evoluzione verso un tono sempre più concitato: λύκος / λύκου[43], θηράσων / θηράσας. Se il monologo del capraio teocriteo aveva come modelli principali i monologhi dell'epos e della tragedia,[44] Longo, all'inverso, sceglie invece come monologo interiore per il suo αἰπόλος un' *antilabè* di tenore basso-mimetico.[45]

5. *La conclusione della* θυραυλία: *la porta si apre, ma ...* — Anche nel seguito dell'episodio, Longo si muove con maggiore libertà rispetto alla tradizione letteraria. In luogo della topica κοίμησις ἐπὶ τοῖς προθύροις con cui nella poesia erotica si concludeva, anche in proibitive condizioni atmosferiche, la situazione di κῶμος, Dafni alla fine delle sue riflessioni approda alla più ragionevole decisione di andarsene:

42 La specifica richiesta dell'esca per accendere il fuoco compare all'inizio di un elenco di oggetti che solitamente si chiedono in prestito ai vicini anche in Plaut. *Aul.* 91 ss. (rispettivamente: fuoco, acqua, coltello, scure, pistello, mortaio e altri utensili: *quae utenda vasa semper vicini rogant*, v. 96), ed è altamente probabile che lo spunto fosse derivato da modelli greci della commedia nuova. Per il motivo comico del bussare alla porta per richiedere oggetti in prestito: cf. infatti Men. *Dysc.* 472, 505, 896, 914, dove lo scopo è - non dissimilmente dalla situazione dell'*Aulularia* - quello di evidenziare l'avarizia e scontrosità del protagonista.

43 Anche Longo - come già Teocrito - non rinuncia ad inserire, all'interno del suo bucolico κῶμος, un riferimento al pericolo di un assalto da parte dei lupi. In entrambi i casi si tratta di un pretesto da parte dell' *exclusus* per essere accolto in casa. Si noti che il carattere pretestuoso del motivo, che in Theocr. 3.53 appariva solo implicitamente (la prospettiva di esser divorato dai lupi non era che la bucolizzazione delle convenzionali *minae amantium*), in Longo diviene esplicito, secondo la tendenza che gli è tipica a chiarire e dilatare il dettaglio che trovava nei suoi modelli: Dafni - si dice in 3.6.2 - sta cercando una πρόφασις per entrare.

44 Rimando a questo proposito all'analisi degli elementi drammatici del κῶμος teocriteo in *Il III idillio*, in part. 159 ss.

45 Sul carattere teatrale di questo 'dialogo fittizio' di Dafni («très proche du Corneille du *Menteur* ou de l' *Illusion comique*») si vedano inoltre le osservazioni di Letoublon, *Les lieux communs*, 172, che ne addita l'archetipo nei discorsi falsi dell'Odisseo omerico.

> Πταίων δὴ πανταχοῦ, "ἀλλ' οὐδὲν" <ἔφη> "τούτων ἁπάντων ἀνύποπτον. Ἄμεινον ἄρα σιγᾶν· Χλόην δὲ ἥρος ὄψομαι, ἐπεὶ μὴ εἵμαρτο, ὡς ἔοικε, χειμῶνός με ταύτην ἰδεῖν." Τοιαῦτα δή τινα διανοηθεὶς καὶ σιωπῇ τὰ θηραθέντα συλλαβὼν ὥρμητο ἀπιέναι, κτλ. (3. 6. 4-5).

Anche in questo caso, dunque, Longo introduce una deviazione rispetto al comportamento convenzionale dell' *exclusus* a cui anche il capraio del III idillio teocriteo si adeguava. Quest'ultimo, infatti, alla fine del suo canto, constatato il fallimento del tentativo, prendeva la decisione di 'non cantare più' (οὐκέτ' ἀείδω v. 52), e contestualmente al silenzio metteva in atto, in perfetto ossequio al *topos*, la sua κοίμησις: l'espressione κεισεῦμαι δὲ πεσών (Theocr. 3. 53), che ricorreva in forma molto simile nel *paraklausithyron* delle *Ecclesiazuse* di Aristofane (v. 963 καταπεσὼν κείσομαι), rientrava infatti nei codici espressivi di questo genere. Anche nel nostro romanzo la fine del dialogo-monologo interiore e il passaggio a un nuova sezione sono annunciati dalla volontà di tacere (ἄμεινον ἄρα σιγᾶν 3. 6. 4). Ma, contestualmente al silenzio, Dafni - all'opposto del capraio teocriteo - s'avvia per tornarsene a casa: con l'espressione σιωπῇ ... ὥρμητο ἀπιέναι (3. 6. 5) Longo intende dunque suggerire uno sviluppo diverso - e meno convenzionale - del *topos*.

Senonché, quando ormai la scena sembra definitivamente concludersi, Longo inserisce un *aprosdoketon* nel finale della sua θυραυλία. Era tradizionale nelle rielaborazioni letterarie del κῶμος che la porta non si aprisse (meno frequente era invece l'eventualità opposta, che la fanciulla accogliesse l'amante nella casa). E, fino all'ultimo, Longo fa credere al lettore che anche ora la topica situazione si ripresenti e che quella porta dalla quale Dafni non vede uscire nessuno - οὐκ ἀνὴρ, οὐ γύναιον, οὐ κατοικίδιος ὄρνις (3. 6. 2) - rimanga per lui inesorabilmente chiusa. Ma a questo punto si verifica un evento benigno ed inatteso, per il quale Longo maliziosamente ipotizza un intervento dello stesso Eros, mosso a pietà per Dafni (ὥσπερ αὐτὸν οἰκτείραντος τοῦ Ἔρωτος τάδε γίνεται 3. 6. 5): alla stregua delle divinità dell' *epos* omerico, Eros assume qui la funzione di dare un corso nuovo agli eventi. Quel dio la cui crudeltà era lamentata dal capraio teocriteo con espressioni attinte ai *topoi* del genere[46], nel romanzo di Longo diviene motore della vicenda e provvido fautore del lieto fine, nel ruolo che già fu di Atena nei confronti di Odisseo nell'illustre precedente epico.

Dunque, con la complicità di Eros, la porta si apre[47]. Ma le vie degli dèi non sono

46 Cf. Theocr. 3.15-17: νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα· βαρὺς θεός· ἦ ῥα λεαίνας / μαζὸν ἐθήλαζεν, δρυμῷ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ, / ὅς με κατασμύχων καὶ ἐς ὀστίον ἄχρις ἰάπτει.

47 Ha poco senso lamentare qui l'inverosimiglianza dell'apertura della porta e mettersi a ipotizzare su come possa essersi aperta o chiedersi se invece non fosse già dischiusa, magari per far uscire il fumo o per altri pratici motivi (su quest'ultima linea cf. invece Vieillefond, 139, e Di Virgilio, 233 n. 4). Non dobbiamo dimenticare che siamo in contesto di *paraklausithyron*, e dunque in

quasi mai dirette: e così dalla porta, inaspettatamente, anziché Cloe esce un cane, e dietro al cane c'è ... Driante! E' questo il primo segnale di ironica sostituzione Driante-Cloe che Longo pone in atto nella parte finale dell'episodio: ad affacciarsi alla porta non è la fanciulla, bensì suo padre, il tutto inserito in una scenetta di vita quotidiana, di sapore comico-mimetico: un cane fugge con il pezzo di carne che ha trafugato alla mensa, mentre il padrone l'insegue con il bastone.

E così, per ironica inversione del *topos*, non è l' ἐρωμένη ma, paradossalmente, proprio il padre di lei (qui nelle veci del θυρωρός, il custode-guardiano che nei *paraklausithyra* epigrammatici od elegiaci veglia sulla *puella*)[48] ad "abbracciare e baciare" l'ἀποκεκλειμένος e ad accoglierlo nella casa. Il capraio teocriteo del terzo idillio - come ogni altro *exclusus* - si augurava che Amarillide lo abbracciasse e baciasse: ὦ κυάνοφρυ / νύμφα, *πρόσπτυξαί* με τὸν αἰπόλον, ὥς τυ *φιλήσω* (vv. 18-19). A Dafni questo trattamento viene intanto riservato dal vecchio Driante:

> [ὁ Δρύας] ... διώκων δὲ κατὰ τὸν κιττὸν γενόμενος ὁρᾷ τὸν Δάφνιν ἀνατεθειμένον ἐπὶ τοὺς ὤμους τὴν ἄγραν καὶ ἀποσοβεῖν ἐγνωκότα. Κρέως μὲν καὶ κυνὸς αὐτίκα ἐπελάθετο, μέγα δὲ βοήσας "χαῖρε, ὦ παῖ" *περιεπλέκετο καὶ κατεφίλει* καὶ ἦγεν ἔσω <τῆς χειρὸς> λαβόμενος (3. 7. 2-3).[49]

6. *Il 'surrogato' della notte d'amore.* — Una volta introdotto nella casa, Dafni può finalmente vedere Cloe e scambiare con lei un casto bacio di saluto (προσηγόρευσάν τε καὶ κατεφίλησαν 3. 7. 3), naturalmente alla presenza dei genitori. Un secondo bacio di lì a poco i due se lo scambiano a dovuta distanza, con lo stratagemma della tazza: Cloe beve un piccolo sorso alla tazza che poi porge a Dafni perché a sua volta vi beva. Si tratta della bucolizzazione di un motivo erotico che compare anche nel romanzo di Achille Tazio tra i preliminari del corteggiamento: qui, nella cornice sfarzosa di un banchetto, l'intermediario d'amore è il servo che alternativamente passa

piena convenzione letteraria. D'altra parte, tramite l'ipotesi dell'intervento di Eros, Longo sembra suggerire al lettore che agli occhi di Dafni questo evento resta comunque magico e soprannaturale, indipendentemente da come possa essersi verificato. Negli interventi divini più in generale, ha ravvisato una diretta influenza di Omero sul nostro romanziere Vella, *Some Novel Aspects*, 148-62.

48 Sulla figura del guardiano, che verrà molto valorizzata dagli elegiaci latini (come è stato posto in luce da Copley, *Exclusus amator*, in part. 125 ss.), cf. già *AP* 5.30. In Luc. *dial. meretric.* 12.3, per ironica inversione del *topos*, è il padre dell' ἑραστής a rinchiudere il figlio in casa, raccomandando al θυρωρός di non aprire, per impedirgli di andare dall'amata (ὁ πατὴρ εἰδὼς ὡς πάλαι ἐρᾷην ταυτησὶ τῆς χρηστῆς, ἐνέκλεισέ με παραγγείλας τῷ θυρωρῷ μὴ ἀνοίγειν): nel parodistico stravolgimento del modulo tradizionale, l'ἀποκεκλειμένος diviene così ἐγκεκλειμένος.

49 Per ulteriori considerazioni su questo passo cf. infra, § 8 (*Nota in margine a Long. 3.7.3*).

la coppa ai due protagonisti[50]. Nelle strutture sociali semplificate del mondo pastorale, la funzione di coppiera è assolta direttamente da Cloe, incaricata dai genitori di dar da bere al ragazzo (così come, poco prima, la funzione servile del θυρωρός era assolta da Driante stesso).

Ma a questi innocenti baci non segue l'appassionata notte che attende l'amante della poesia elegiaca od epigrammatica, una volta accolto in casa. A Dafni tocca dormire accanto al padre della ragazza: continua, con effetto di intensificazione, l'ironica sostituzione di Driante a Cloe. E l'ironia raggiunge il suo apice nell'epilogo del capitolo 9. Non potendo giacere accanto a Cloe, Dafni, per saziare il suo desiderio della fanciulla, si accontenta di abbracciare e baciare Driante, vagheggiando che si tratti di Cloe stessa. Nella situazione descritta in 3. 9. 5 Δάφνις δὲ κενὴν τέρψιν ἐτέρπετο· τερπνὸν γὰρ ἐνόμιζε καὶ πατρὶ συγκοιμηθῆναι Χλόης· ὥστε καὶ περιέβαλλεν αὐτὸν καὶ κατεφίλει πολλάκις, ταῦτα πάντα ποιεῖν Χλόην ὀνειροπολούμενος, Longo ha recuperato e rielaborato con sviluppo insolito e accentuatamente ironico il *topos* del bacio come vuoto godimento, che il capraio teocriteo aveva enunciato al v. 20 del III idillio: ἔστι καὶ ἐν κενεοῖσι φιλήμασιν ἀδέα τέρψις[51].

L'atipico esito della vicenda consente, retrospettivamente, di mettere meglio a fuoco la scena della caccia invernale. Si è detto sopra che una delle funzioni della caccia nel contesto di questo *paraklausithyron* è quella di consentire a Dafni di procurarsi i doni da portare in casa dell'amata: gli uccelletti catturati che faranno da cena. Ora, nel mondo greco l'omaggio di uccelli è preferibilmente diretto agli ἐρώμενοι: le attestazioni comiche ed epigrammatiche viste sopra vanno in questa direzione, e così pure una serie di raffigurazioni vascolari in cui l'amasio è rappresentato con in mano un piccolo uccello[52]. Se ne può dunque dedurre che la variazione del tipo di dono rispetto a quello di mele o fiori, tradizionale nella poesia bucolica ellenistica, abbia - tra gli altri significati già visti in precedenza - anche quello di prefigurare con procedimento ironico l'atipico esito della vicenda, con la sostituzione di Driante a Cloe. Anziché giacere con Cloe, Dafni giacerà accanto a Driante, sfogando su di lui, sia pure con innocenti baci e abbracci, il suo desiderio amoroso. Si tratta di una versione 'purgata' e del tutto inconsapevole, e anche per questo sottilmente scherzosa, del tema omosessuale, che in questo romanzo è bandito dai protagonisti e, più in generale, da

50 Altre attestazioni di questo *lusus* erotico con cui gli amanti sono soliti dissimulare i baci sono in Agazia Scolastico (*AP* 5.261: cf. in part. i vv. 5-6 πορθμεύει γὰρ ἔμοιγε κύλιξ παρὰ σοῦ τὸ φίλημα /καὶ μοι ἀπαγγέλλει τὴν χάριν, ἣν ἔλαβεν), Aristaen. 1.25, Luc. *deor. dial.* 8.2 e 9.2, Ov. *am.* 1.4.31-32 e *ars* 1.575. Cf. in proposito Lier, *Ad topica*, 54-55.

51 Lo stesso verso ritorna in Theocr. 27.4. Per una dotta variazione sul *topos* cf. Achill. Tat. 2.8.3.

52 Cf. Dover, *Greek Homosexuality*, 92, con riferimenti anche alla documentazione iconografica, e Dunbar, *Birds*, 447-49.

tutti i *rustici*[53], e la cui introduzione nel mondo bucolico rappresentato da Longo può essere pertanto ammessa solamente in questa forma 'alleggerita'.

7. *Il giorno dopo: dal duettino d'amore al* κῶμος *ritardato.* — L'episodio tuttavia non si arresta qui, ma ha un'appendice narrativa che si prolunga al giorno successivo. Nella mattinata, mentre all'interno i genitori di Cloe sono intenti alla preparazione del pranzo, i due fanciulli escono dall'abitazione, si dispongono "là dove c'è l'edera" (προῆλθον τῆς αὐλῆς ἵνα ὁ κιττός, 3.10.2), ovvero - dobbiamo immaginare - in corrispondenza di quello ἄντρου σχῆμα delle cui erotiche suggestioni si è già detto[54], e mentre attendono l'arrivo di nuovi uccelli da catturare si scambiano fitti baci e teneri discorsi. L'unico momento di intimità dei due ragazzi, dunque, finalmente lontani dallo sguardo vigile dei genitori, avviene "fuori della casa", ovvero precisamente nel luogo deputato agli *exclusi*, con consapevole alterazione del modulo. E Longo non manca di sottolineare che quella mattinata faceva un freddo tremendo e che il vento di borea bruciava ogni cosa: κρύος μὲν ἦν ἐξαίσιον καὶ αὔρα βόρειος ὑπέκαε πάντα (3. 10. 1). Non solo il luogo, dunque, ma anche il tempo atmosferico è quello topico degli ἀποκεκλειμένοι, perseguitati dall'inclemenza del clima (per il riferimento al freddo vento di Borea in contesto di *paraklausithyron*, si ricordi l'attacco del celebre epigramma di Asclepiade in *AP* 5. 167: ὑετὸς ἦν ... καὶ Βορέης ψυχρός, ἐγὼ δὲ μόνος, vv. 1-2).

La scena di caccia che ha ora luogo (3. 10. 2-4) è per vari aspetti una sorta di palinodia rispetto alla scena di caccia del mattino precedente, descritta al capitolo 6. E' questo un caso interessante di parallelismo variato, che si inquadra nella più generale tendenza narrativa di Longo a procedere per duplicazioni e simmetrie, inserendo elementi di scarto nella ripresa[55]. La volontà di creare una corrispondenza con la situazione precedente è garantita, oltre che dalla ripetizione di alcune formule[56], soprattutto dall'innesto nel capitolo 10 del fitto dialogo a botta e risposta fra Dafni e Cloe, un grazioso 'duettino' amoroso che rappresenta l'equivalente dell' *antilabè* fittizia che nel capitolo 6 Dafni immaginava di intrecciare con i genitori della ragazza.[57] Contestualmente al cambio di interlocutore, mutano anche i modelli letterari di

53 Il tema omoerotico affiora solo limitatamente ai personaggi cittadini, soprattutto a proposito del parassita Gnatone nel quarto libro.

54 Cf. supra § 2.

55 Su questo aspetto della tecnica narrativa longhiana ho scritto in *I* Pastoralia *di Longo e la contaminazione dei generi*, § V, in corso di pubblicazione in MD 53, 2004.

56 Cf. per es. 3.6.1 τοὺς βρόχους ἔστησε καὶ τὸν ἰξὸν ῥάβδοις μακραῖς ἐπέλειψε con 3.10.2 πάλιν βρόχους στήσαντες καὶ ἰξὸν ἐπαλείψαντες, 3.6.2 ὄρνιθες μὲν καὶ ἦκον πολλοὶ καὶ ἐλήφθησαν ἱκανοί con 3.10.2 ἐθήρων πλῆθος οὐκ ὀλίγον ὀρνίθων.

57 Cf. supra § 4.

riferimento: nel capitolo 6 i moduli espressivi dell'*antilabè* erano improntati al registro basso-mimetico, in quanto la situazione che Dafni prospettava a se stesso era quella del bussare alla porta del vicino per chiedere oggetti in prestito, tipica della commedia. Nel capitolo 10, invece, la λόγων ὁμιλία τερπνή fra Dafni e Cloe è interamente costruita sui moduli espressivi della letteratura erotica: vi compaiono in stretta successione i motivi del 'ricordo' (3.10.3: "μέμνησό μου." — "μνημονεύω"), del reciproco giuramento d'amore (3.10.3: "νὴ τὰς Νύμφας, ἃς ὥμοσά ποτε εἰς ἐκεῖνο τὸ ἄντρον", 3.10.4 "οὐ μὰ τὰς αἶγας, ἃς σύ με ἐκέλευες ὀμνύειν"), dello struggersi nel desiderio (3.10.4: "δέδοικα μὴ ἐγὼ πρὸ ταύτης [*scil.* τῆς χιόνος] τακῶ"), dell' ἔρως come fuoco che brucia (3.10.4: "εἰ γὰρ [ὁ ἥλιος] οὕτως γένοιτο, Χλόη, θερμός, ὡς τὸ κᾶον πῦρ τὴν καρδίαν τὴν ἐμὴν"). Siamo dunque in contesto di fedele ripresa della topica erotica, analogamente a quanto si verificava nell' *incipit* dell'episodio a proposito del tema del viaggio[58]. Resta comunque significativo il fatto che Longo riduca i due segmenti narrativi più vicini alla tradizione del genere erotico (il viaggio dell'amante e il duettino amoroso) a due momenti di breve respiro e in posizione di marginalità, separati dall'inserzione di un grosso corpo narrativo che rappresenta il contributo più innovativo del romanziere alla tradizione del *paraklausithyron*.

L'episodio della visita di Dafni a Cloe si conclude, infine, con una situazione conviviale: i commensali, con il capo incoronato d'edera, attingono vino dal cratere, libano in onore del dio Dioniso, cantano e inneggiano e da ultimo accompagnano in corteo Dafni:

> ἀπαρξάμενοι τῷ Διονύσῳ κρατῆρος ἥσθιον κιττῷ τὰς κεφαλὰς ἐστεφανωμένοι. καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, ἰακχάσαντες καὶ εὐάσαντες προέπεμπον τὸν Δάφνιν, κτλ. (3. 11. 1-2).

La volontà di variazione rispetto ai modelli spinge dunque Longo a spostare al finale ultimo quello che nelle realizzazioni tradizionali di *paraklausithyron* ne costituiva precisamente l'avvio, e cioè il simposio con tutti i suoi ingredienti topici: la ghirlanda, il vino, i canti e persino il κῶμος, la processione festosa.[59] Alla fine

58 Cf. supra § 1. Per un'analisi stilistica e retorica di questi 'contrasti' cf. Schönberger, 201-02. Il grazioso duettino a 3.10.3 appartiene al genere delle schermaglie amorose di cui aveva parlato il narratore a 2.39.1 (ἤριζον ἔριν ἐρωτικήν) e che nel *corpus theocriteum* è documentato, nella sua variante 'più audace', nel XXVII idillio, il cosiddetto Ὀαριστύς.

59 (Si noti il ricorso al termine tecnico προπέμπειν in riferimento al procedere in corteo). È forse il caso di ricordare che il termine κῶμος oltre a contrassegnare la processione festosa e il gruppo di comasti indica pure lo stesso canto dell'*exclusus*: si tratta anzi dell'unico vocabolo utilizzato in età classica per designare la serenata, essendo il termine παρακλαυσίθυρον attestato soltanto a partire da Plut. *amat.* VIII, p. 753a (cf. in proposito quanto ho scritto in *Il III idillio*, 140-41 e n. 4).

dell'episodio di *paraklausithyron* Dafni recupera così anche gli attributi canonici di perfetto 'comasta' che gli erano stati negati all'avvio della vicenda, ma il recupero avviene in un contesto in cui, ormai, tali attributi non gli servono più. E c'è dell'altro. I molti tordi e colombacci catturati in quella mattinata vengono restituiti a Dafni perché li porti a casa (ἔδωκαν δὲ καὶ τὰς φάττας καὶ τὰς κίχλας Λάμωνι καὶ Μυρτάλῃ κομίζειν, 3. 11. 2), e inoltre la bisaccia gli viene riempita di altri 'doni' (πλήσαντες αὐτοῦ τὴν πήραν κρεῶν καὶ ἄρτων, 3. 11. 2). Anche in questo particolare per cui l' ἐραστής se ne va dalla casa dell'amata con più doni di quanti ne avesse al suo arrivo,[60] appare evidente la volontà di Longo di rinnovare nel profondo - con ricorso ai procedimenti dell'ironica variazione - un genere di situazione, quella del *paraklausithyron* che, da secoli cristallizzata in gesti e rituali codificati dalla tradizione poetica, sembrava ormai prossima ad esaurire le sue capacità espressive.[61]

Un'osservazione aggiuntiva. Si è a lungo discusso sulla tipologia di pubblico destinatario del romanzo antico. I pareri oscillano - naturalmente con varie sfumature intermedie - tra quanti postulano un pubblico medio-basso, comunque di scarsa cultura, e quanti per contro preferiscono pensare a un più ristretto numero di lettori di raffinate esigenze letterarie.[62] In realtà, queste due posizioni opposte - almeno nel caso

60 È possibile che il dato dell'incremento dei doni voglia sottolineare - nella chiave di lettura che abbiamo suggerito - il carattere spontaneo e corrisposto dell'affetto che lega Dafni a Cloe e alla sua famiglia: i regali all'amata erano un tema favorito dalla poesia erotica, ma anche spesso problematizzato, a causa del sospetto, con cui l'amante doveva continuamente confrontarsi, di transazione mercenaria. Nel bucolico mondo di questi umili, simili rischi appaiono invece assenti. Ne esce un quadro di semplicità e sobrietà che ricorda per certi aspetti l'atmosfera serena che regna nella povera capanna del cacciatore nell'orazione VII di Dione di Prusa, con cui questo episodio ha in comune più di un particolare (cf. ad es., a § 67, la descrizione dell'incontro del giovane innamorato con la fidanzata, alla quale egli reca in dono una lepre da poco catturata: a proposito di questo dono si veda quanto si osserva in Avezzù - Donadi, *Il cacciatore*, 133, n. 58).

61 Un esempio interessante dello sviluppo raggiunto dalla topica dell' *exclusus amator* all'inizio dell'età imperiale è costituito da Tibullo 1.2, un'elegia di un centinaio di versi, in cui si trova raccolta una miriade di motivi, situazioni e moduli espressivi che hanno caratterizzato questo tipo di canto fin dalle sue origini: una vera e propria 'enciclopedia' del *paraklausithyron*. Non si può non riconoscere qualcosa di manieristico nell'operazione di Tibullo, il che ci dà anche la misura dell'atrofizzarsi delle possibilità creative in relazione a questa specifica topica letteraria, ormai scandagliata dagli antichi in pressoché tutte le sue possibilità d'interpretazione.

62 Ad una destinazione popolare hanno pensato Calderini, *Caritone*, 194-95; Corbato, *Da Menandro a Caritone*, 24; Cicu, *La poetica*, 135 ss.; Mazzoli, *Il romanzo antico*, 175; Tailleur, *Modèles amoureux*, 11 e 16. Un lettore esigente sarebbe stato invece il destinatario privilegiato di questo genere letterario secondo Schwartz, *Fünf Vortrage*; Vogliano, *Achille Tazio*, 124; Lavagnini, *Studi*, 55; Ruiz de Elvira, *El valor de la novela antigua*, 86 ss.; Cataudella, *Il romanzo antico*, XIV-XV; Morgan, *Make - believe*, 177; Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, 409 ss.; Bowie, *The Readership*, 453 (relativamente al romanzo latino, cf. Dowden, *The Roman Audience*, 431; Gianotti, *Romanzo e ideologia*, 109). Non è naturalmente mancata l'ipotesi intermedia di un ceto alfabetizzato semicolto, sostenuta per es. da Perry, *Chariton*, 130-32; García Gual, *Los origenes de la novela*, cap. 2; Reardon, *Courants*

del romanzo di Longo - non si escludono affatto, e l'analisi condotta sopra può costituirne una conferma indiretta. Di fronte a un episodio di questo genere ogni tipologia di pubblico aveva la possibilità di trovare una propria e diversa forma di appagamento: il lettore meno colto si sarà fermato a un livello più superficiale di comprensione, alla pura successione dei fatti, resa comunque piacevole e immediatamente fruibile dalla limpida semplicità del dettato stilistico; il lettore più fine ed esigente avrà decifrato e apprezzato l'operazione di sistematica rivisitazione dei *topoi* erotici connessi al *paraklausithyron*, con l'adozione di moduli comico-mimici all'interno di una situazione che di per sé tendeva al registro patetizzante, quale era soprattutto caratteristico delle forme poetiche elegiache ed epigrammatiche. Del resto, nella dedica proemiale,[63] Longo stesso presuppone un pubblico vasto e composito, il cui unico elemento caratterizzante è fatto consistere nel comune interesse per le storie d'amore: non a caso l'opera è definita «possesso piacevole per *tutti quanti* gli uomini» (κτῆμα δὲ τερπνὸν *πᾶσιν* ἀνθρώποις, *prooem.* 3) e l'idea di totalità è ribadita con forza ancora maggiore poco dopo (*πάντως γὰρ οὐδεὶς* ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύξεται, *prooem.* 4). Sotto l'unificante matrice di natura sentimentale, ogni lettore potrà così trovare qualcosa da imparare da questo romanzo: ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει (*prooem.* 3).

8. *Nota in margine a Long. 3.7.3: Driante prende per mano Dafni? Un invito a riconsiderare la questione.*

In 3. 7. 2-3 le reazioni di Driante quando, uscito sulla soglia, vede Dafni, vengono così descritte:

> ... ὁρᾷ τὸν Δάφνιν ἀνατεθειμένον ἐπὶ τοὺς ὤμους τὴν ἄγραν καὶ ἀποσοβεῖν ἐγνωκότα. **3** Κρέως μὲν καὶ κυνὸς αὐτίκα ἐπελάθετο, μέγα δὲ

littéraires, 27-29; Canfora, *Storie d'amore antiche*, 13; Egger, *Zu den Frauenrollen*, 33-36; Wesseling, *The Audience*, 72 s.; Cizek, *Le roman*, 429. A destinatari diversificati pensano Hägg, *The Novel*, 34-35; Fusillo, *Il romanzo antico*, 47-67 (che individua un'evoluzione, all'interno del *corpus*, verso prodotti sempre più raffinati); per ragioni stilistiche, Zanetto, *La lingua*, 233-42; sulla base di un'analisi del materiale papiraceo e della circolazione dei testi, Cavallo, *Veicoli materiali*, 13-46. Utili sintesi della questione, con le più significative interpretazioni proposte, si leggono in Roncali, *Caritone*, 41-46, e Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*, 123-25.

63 Per un'analisi di questo proemio che pone molte e complesse questioni di poetica, dopo l'utile messa a punto in Philippides, *Proemium*, 32-34, che riporta e discute le interpretazioni date in precedenza, è intervenuto a più riprese, con interessanti osservazioni, Zimmermann, *Liebe*, 193-210; Id., *Intertextualität*, 173-85; Id., *Zur Funktion der Bildbeschreibungen*, 61-79. E cf. anche Maeder, *Au Seuil*, 16-32.

βοήσας "χαῖρε, ὦ παῖ" περιεπλέκετο καὶ κατεφίλει καὶ ἦγεν ἔσω ‹τῆς χειρὸς› λαβόμενος.

L'integrazione τῆς χειρός, che risale a Hercher (Courier proponeva χειρί), è stata accolta da Kaïris e Dalmeyda, e viene invece trascurata dalla maggior parte degli editori (Lowe, Schönberger, Reeve e Vieillefond)[64]. La lettura della scena che abbiamo sopra proposto apporta tuttavia elementi a favore dell'integrazione: con essa infatti si introdurrebbe - in un segmento testuale così densamente allusivo - un ulteriore elemento di parodia nei confronti delle convenzioni dei generi letterari erotici.

Il motivo del τῆς χειρὸς λαβέσθαι si colloca su due piani di lettura diversi: uno più superficiale e generico, e l'altro sottilmente allusivo all'accezione 'specializzata' che tale nesso ha assunto in contesto amoroso. A livello di percezione immediata gioca anzi tutto il fatto che il gesto del prendere per mano è spesso collegato con il saluto, come manifestazione d'affetto quando s'incontra un amico: è il caso ad esempio di Plat. *Crat.* 429e (οἷον εἴ τις ἀπαντήσας σοι ἐπὶ ξενίας, λαβόμενος τῆς χειρὸς εἴποι· "χαῖρε, ὦ ξένε Ἀθηναῖε, κτλ.), *Parmen.* 126a (καί μου λαβόμενος τῆς χειρὸς ὁ Ἀδείμαντος, "χαῖρ', ἔφη, ὦ Κέφαλε, κτλ.), *Charm.* 153b (καί μου λαβόμενος τῆς χειρὸς, "ὦ Σώκρατες, ἦ δ' ὅς, κτλ.), ecc.[65].

Sul piano più propriamente allusivo agisce la valenza specificamente erotica che questo modulo ha assunto nel linguaggio amoroso. Non è un caso che il nesso τῆς χειρὸς λαβέσθαι ricorra innanzitutto in contesto di *paraklausithyron* in riferimento

64 Senza l'integrazione, si avrebbe una forma sostanzialmente pleonastica («presolo lo condusse in casa»), ben documentata nella lingua greca, ma di solito con il participio attivo λαβών (come per es. in Aristoph. *Lys.* 1115 πρόσαγε λαβοῦσα πρῶτα τοὺς Λακωνικούς e Soph. *OR* 1391-92 τί μ' οὐ λαβὼν / ἔκτεινας: cf. in proposito *LSJ* s.v. λαμβάνω, I 12), mentre con il medio λαβόμενος è più frequente trovare il caso genitivo ad indicare la parte del corpo toccata (come per es. in Charit. 8.3.1 Καλλιρόη δὲ λαβομένη Χαιρέου τῆς δεξιᾶς, μόνον αὐτὸν ἀπαγαγοῦσα, [Luc.] *as.* 4.26 ἡ δὲ μειδιάσασα καί με τῆς χειρὸς λαβομένη ἄγει ἀπωτέρω, Plut. *Caes.* 64.6 ὁ Βροῦτος ἦγε τῆς χειρὸς λαβόμενος τὸν Καίσαρα). Tra le due integrazioni proposte, non c'è dubbio che la forma corretta sia χειρός di Hercher (nel senso che Driante prende la mano di Dafni) e non χειρί di Courier, accolto da Hirschig (nel senso che Driante afferrerebbe con la propria mano Dafni), come risulterà chiaro dalla discussione del passo con i paralleli qui sotto citati.

65 Il gesto è già nell'*epos* omerico, in particolare in riferimento all'incontro di Odisseo con i suoi più intimi: cf. χ 499 s. (Odisseo e le ancelle fedeli) κύνεον ἀγαπαζόμεναι κεφαλήν τε καὶ ὤμους / χεῖράς τ' αἰνύμεναι, ψ 86 s. (Odisseo e Penelope) ὄρμαιν' ἣ ... παρστᾶσα κύσειε κάρη καὶ χεῖρε λαβοῦσα, ω 398 (Odisseo e Dolio) Ὀδυσεὺς δὲ λαβὼν κύσε χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ; ad accrescere il *pathos* della situazione concorre il fatto che la mano è non solo afferrata ma anche baciata. Nell'*Iliade* invece il gesto del prendere la mano ricorre due volte nel significato di incoraggiamento e rassicurazione: cf. Ω 671 s. (Achille a Priamo) ἐπὶ καρπῷ χεῖρα γέροντος / ἔλλαβε δεξιτερήν, μή πως δείσει' ἐνὶ θυμῷ, e in part. Φ 286, dove l'eccezionalità della situazione (due divinità, Poseidone e Atena, rincuorano Achille che sta per essere travolto dallo Scamandro) è resa dal poliptoto incipitario: χειρὶ δὲ χεῖρα λαβόντες ἐπιστώσαντ' ἐπέεσσι.

all'atto di introdurre l'innamorato all'interno della casa. In Charit. 1. 4. 10 la schiava di Calliroe apre la porta e fa entrare il comasta di cui s'è invaghita 'prendendolo per mano': παρανοίξασα καὶ λαβομένη τῆς χειρὸς εἰσήγαγε; e in Luc. *dial. mar.* 15. 4 Zeus 'prende per mano' Europa e la conduce nell'antro Ditteo: ἐπιλαβόμενος δὲ τῆς χειρὸς ὁ Ζεὺς ἀπῆγε τὴν Εὐρώπην εἰς τὸ Δικταῖον ἄντρον ἐρυθριῶσαν καὶ κάτω ὁρῶσαν· ἠπίστατο γὰρ ἤδη ἐφ' ὅτῳ ἄγοιτο. Lo stesso fa in sostanza Driante con Dafni, appropriandosi di un modulo che era comunque divenuto topico del linguaggio amoroso, anche al di fuori degli specifici contesti di *paraklausithyron*, fin dalla lirica arcaica, come dimostrano i casi di Alcm. fr. 3. 80 Davies αἴ πως με ... ἁπαλᾶς χηρὸς λάβοι[66] e Archil. fr. 118 W.^{2} εἰ γὰρ ὡς ἐμοὶ γένοιτο χεῖρα Νεοβούλης θιγεῖν[67].

Ma c'è di più. Il motivo del τῆς χειρὸς λαβέσθαι nella sua valenza erotica precede sovente l'atto del condurre al letto la persona amata. Il modulo è già compiutamente attestato nell'*Odissea*, all'interno della rievocazione degli amori di Ares ed Afrodite: Ares, entrato nella casa di Efesto, prende Afrodite per mano e la esorta a stendersi sul letto, invito al quale la dea volentieri obbedisce:

> ... ὁ δ' εἴσω δώματος ἦει
> ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
> "δεῦρο, φίλη, λέκτρονδε, τραπείομεν εὐνηθέντε, κτλ." (θ 290 ss.).

La specifica formulazione con il verbo λαβεῖν ricorre per la prima volta nell' *Inno ad Afrodite* omerico: Anchise prende per mano la dea e questa, abbassando pudicamente gli occhi proprio come fa Europa nel dialogo lucianeo visto sopra[68], lo segue nel giaciglio che è già bell' e pronto, coperto da soffici coltri:

> ὣς εἰπὼν λάβε χεῖρα· φιλομμειδὴς δ' Ἀφροδίτη
> ἔρπε μεταστρεφθεῖσα κατ' ὄμματα καλὰ βαλοῦσα
> ἐς λέχος εὔστρωτον, ὅθι περ πάρος ἔσκεν ἄνακτι
> χλαίνῃσιν μαλακῇς ἐστρωμένον ... (vv. 155 ss.).

E in Theocr. II 138 s. Simeta fa lo stesso con Delfi:

> ... ἐγὼ δέ νιν ἁ ταχυπειθὴς

66 Su questa testimonianza di Alcmane cf. Lasserre, *Ornements érotiques*, 10 ss.

67 Una ripresa parodistica di questo stesso motivo è in Aristoph. *Lys.* 1119 ss.: Lisistrata, dopo aver invitato la Pace, rappresentata da un'avvenente fanciulla, a condurre lì gli Spartani «non con mano dura e superba, come hanno fatto finora i nostri uomini, ma come conviene a donne, con tutta grazia» (vv. 1115-18), aggiunge, con chiara allusione al *topos* erotico: ἢν μὴ διδῷ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε. / ἴθι καὶ σὺ τούτους τοὺς Ἀθηναίους ἄγε· / οὗ δ' ἂν διδῶσι, πρόσαγε τούτου λαβομένη.

68 Cf. Luc. *dial. mar.* 15.4.

χειρὸς ἐφαψαμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων[69].

Una ripresa parodistica di questo stesso modulo erotico compare nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane: Euripide-Perseo anela a prendere per mano Mnesiloco-Andromeda: φέρε δεῦρό μοι τὴν χεῖρ', ἵν' ἅψωμαι, κόρη (v. 1115), e aggiunge subito dopo che intende portarlo a giacere nel talamo nuziale: πεσεῖν ἐς εὐνὴν καὶ γαμήλιον λέχος (v. 1122)[70].

Nel passo di Longo, in considerazione dell'esito della vicenda, con Dafni che va a dormire insieme con Driante, l'introduzione del motivo del prendere la mano si rivelerebbe particolarmente appropriata al contesto[71], e soprattutto in sintonia con la peculiare tecnica allusiva di Longo: l'attribuzione all'inconsapevole Driante del modulo erotico del τῆς χειρὸς λαβέσθαι preluderebbe infatti all'ironico finale, con Dafni che giacerà accanto a Driante, abbracciandolo e baciandolo come avrebbe voluto fare con Cloe.

A fronte del piatto ἦγεν ἔσω λαβόμενος, che è poco più di un modulo espressivo pleonastico[72], il particolare del χειρός-*Motiv* avrebbe dunque il merito di intensificare

69 Proprio per la presenza di questo *topos* Degani proponeva - con ogni probabilità a ragione - di collocare il sopramenzionato fr. 118 W. di Archiloco nello stesso contesto del fr. 119 W. (καὶ πεσεῖν δρήστην ἐπ 'ἀσκὸν κἀπὶ γαστρὶ γαστέρα / προσβαλεῖν μηρούς τε μηροῖς): si veda la sua convincente e ben documentata discussione di questo passo in Degani - Burzacchini, *Lirici greci*, 28-29.

70 La proposta di Porson di assegnare questo verso all' *Andromeda* di Euripide sulla base di Eur. *Hec.* 1010 ha giustamente avuto poco seguito; concordo anzi con Klimek - Winter nel ritenere che questa stringa testuale non sia nemmeno di diretta provenienza tragica (come invece riteneva Nauck, che la poneva fra i frammenti di incerta attribuzione [fr. 889 N.^{2}]): si tratterà piuttosto di un caso di 'paratragodia' (secondo la distinzione terminologica introdotta da Silk, *Paratragedy*, 477-504), ovvero di deformazione comica di moduli espressivi di origine tragica, ma non immediatamente riconducibili a uno specifico testo. Per un esame attento e documentato del problema cf. Klimek - Winter, 312-13.

71 La locuzione si porrebbe, dunque, sulla stessa linea del nesso immediatamente precedente περιεπλέκετο καὶ κατεφίλει, il quale, pur non essendo necessariamente erotico, è tuttavia divenuto in questo romanzo locuzione pressoché formulare per indicare le attività erotiche dei due fanciulli, a partire dagli ammaestramenti di Fileta (2.7.7 φίλημα καὶ περιβολή; e cf. inoltre, nel corso dei libri II e III, 2.8.5; 2.9.1; 2.9.2; 2.10.1; 2.38.3; 3.14.2) fino al compimento dell'atto sessuale alla fine del romanzo (περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλουν, 4.40.3): in questo contesto, in riferimento a Driante, il nesso appare ironicamente ed allusivamente anticipatore dell'atipico epilogo dell'episodio.

72 Tant'è vero che in sede di traduzione il participio λαβόμενος viene da alcuni del tutto ignorato: cf. per es. Lowe (p. 115): «embraced and kissed him and drew him to the house». Vieillefond, al contrario, predilige una resa espansa ed 'avvolgente': «il se mit à serrer contre lui, à l'embrasser, puis, le prenant avec lui, il fit entrer dans la maison» (p. 60), che appare tuttavia stilisticamente lontana dalla sintetica e secca clausola longhiana ἦγεν ἔσω λαβόμενος. D'altra parte, in Longo non si trovano altre attestazioni di un simile uso pleonastico di λαβόμενος, il che, in considerazione della tendenza del nostro romanziere alla ripetizione di costrutti sintattici, non è un dato da sottovalutare. Per contro, compare in Longo una 'variante' del motivo del prendere per

ulteriormente la componente dotta del testo.

Brescia Maria Pia Pattoni

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

Anderson, *Eros Sophistes*
G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico 1982.
Arrowsmith, *Birds*
W. Arrowsmith, *Aristophanes' Birds. The Fantasy Politics of Eros*, Arion n.s. 1, 1973, 119-67.
Avezzù - Donadi, *Il cacciatore*
Dione di Prusa. Il cacciatore, a c. di E. Avezzù e F. Donadi, Venezia 1985.
Barchiesi, *Il romanzo*
A. Barchiesi, *Il romanzo*, in AA.VV., *Da Omero agli Alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, a c. di F. Montanari, Firenze 1988, 341-62.
Belloni, *Intreccio dei generi*
L. Belloni, *Intreccio dei generi e memoria letteraria: ars ed ingenium*, Aevum(ant) 4, 1991, 5-38.
Bonner, *Relationships*
C. Bonner, *On Certain Supposed Literary Relationships*, CPh 4, 1909, 276-90.
Bowie, *The Readership*
E.L. Bowie, *The Readership of the Greek Novels in the Ancient World*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Baltimore 1994, 435-59.
Cahoon, *The Bed as Battlefield*
L. Cahoon, *The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's Amores*, TAPhA 118, 1988, 293-307.
Calderini, *Caritone*
A. Calderini, *Caritone di Afrodisia. Le avventure di Cherea e Calliroe*, Torino 1913.
Canfora, *Storie d'amore antiche*
AA.VV., *Storie d'amore antiche. Leucippe e Clitofonte, Dafni e Cloe, Anzia e Abrocome*, introd. di L. Canfora, Bari 1987.
Carugno, *Alcifrone*
G. Carugno, *Alcifrone nei suoi rapporti con Longo e il mondo bucolico*, GIF 8, 1955, 153-59.
Cataudella, *Il romanzo antico*
Q. Cataudella, *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze 1973².
Cavallo, *Veicoli materiali*
G. Cavallo, *Veicoli materiali della letteratura di consumo. Maniere di scrivere e maniere di leggere*, in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, Atti del Convegno Internazionale, Cassino 14-17 Settembre 1994, edd. O. Pecere - A. Stramaglia Cassino 1996, 11-46.
Cicu, *La Poetica*
L. Cicu, *La Poetica di Aristotele e le strutture dell'antico romanzo d'amore e d'avventure*, Sandalion 5, 1982, 107-41.
Cizek, *La diversité*
E. Cizek, *La diversité des structures dans le roman antique*, StudClas 15, 1973, 115-24.

mano: il cosiddetto χειραγωγεῖν, ovvero l' 'accompagnare per mano' chi, trovandosi in difficoltà, ha bisogno di una guida per far ritorno a casa, come avviene per Dorcone, tutto dolorante e pesto dopo l'assalto dei cani (1.21.5), e per Gnatone, che non sa reggersi in piedi a causa dell'ubriachezza (4.12.3).

Cizek, *Le roman*
E. Cizek, *Le roman 'moderne' et les structures du roman antique*, BAGB 4, 1974, 421-44.
Copley, *Exclusus amator*
F.O. Copley, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Madison 1956.
Corbato, *Da Menandro a Caritone*
B. Corbato, *Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova (I)*, QTTA 1, 1968, 5-44.
Cresci, *Il romanzo di Longo*
L.R. Cresci, *Il romanzo di Longo Sofista e la tradizione bucolica*, A&R 26, 1981, 1-25.
Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico*
D. Crismani, *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e di avventure*, Alessandria 1997.
Dalmeyda
Longus, Pastorales (Daphnis et Chloé), texte établi et traduit par G. Dalmeyda, Paris 1960^2.
Dalmeyda, *Longus et Alciphron*
G. Dalmeyda, *Longus et Alciphron*, in *Mélanges G. Glotz* I, Paris 1932, 277-87.
Degani - Burzacchini, *Lirici greci*
Lirici greci, a c. di E. Degani - G. Burzacchini, Firenze 1977.
Di Marco, *Fileta praeceptor amoris*
M. Di Marco, *Fileta praeceptor amoris: Longo Sofista e la correzione del modello bucolico*, SCO 47, 2000, 9-35.
Di Virgilio
R. Di Virgilio, *Longo Sofista. Dafni e Cloe*, Milano 1991.
Dover, *Greek Homosexuality*
K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, Cambridge, Mass. 1989^2.
Dowden, *The Roman Audience*
R. Dowden, *The Roman Audience of the Golden Ass*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Baltimore 1994, 419-34.
Dunbar, *Birds*
N. Dunbar, *Aristophanes, 'Birds'*, Oxford 1995.
Egger, *Zu den Frauenrollen*
B. Egger, *Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin*, in *Groningen Colloquia on the Novel* I, Groningen 1988, 33-66.
Fedeli
Properzio. Il Libro terzo delle Elegie, introd., testo e comm. di P. Fedeli, Bari 1985.
Foster, *Notes*
B.O. Foster, *Notes on the Symbolism of the Apple in Classical Antiquity*, HSPh 10, 1899, 39-55.
Fusillo, *Polifonia ed eros*
M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989.
Fusillo, *Il romanzo antico*
M. Fusillo, *Il romanzo antico come paraletteratura? Il* topos *del racconto di ricapitolazione*, in *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*, edd. O. Pecere - A. Stramaglia, Cassino 1996, 47-67.
García Gual, *Los orígenes*
G. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid 1972.
Gargiulo, *Anaxandr. fr. 7 K.-A*
T. Gargiulo, *Anaxandr. fr. 7 K.-A.*, Eikasmos 10, 1999, 83-84.
Garin, *Su i romanzi greci*
F. Garin, *Su i romanzi greci*, SIFC 17, 1909, 423-60.
Genette, *Palimpsestes*
G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
Gianotti, *Romanzo*

G.F. Gianotti, *Romanzo e ideologia. Studi sulle metamorfosi di Apuleio*, Napoli 1986.

Gow - Page II

A.S.F. Gow - D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams*, II, Cambridge 1965.

Hägg, *The Novel*

Th. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983.

Hercher

Erotici scriptores Graeci, I, rec. R. Hercher, Lipsiae 1858.

Hirschberger, *Epos und Tragödie*

M. Hirschberger, *Epos und Tragödie in Charitons "Kallirhoe": ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans*, WJA 25, 2001, 157-86.

Hirschig

Erotici scriptores, ex nova recensione G.A. Hirschig, Parisiis 1856.

Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*

R.L. Hunter, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge 1983.

Kaïris

Longus, Pastorales, ed. A. Kaïris, Athènes 1932.

Klimek - Winter

Andromedatragödien. Sophokles, Euripides, Livius Andronikos, Ennius, Accius, Text, Einleitung und Kommentar von R. Klimek - Winter, Stuttgart 1993.

Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*

W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart 1924.

Kuch, *Die Herausbildung*

H. Kuch, *Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse*, in *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, ed. H. Kuch, Berlin 1989, 11-51.

Kuch, *Zur Gattungsgeschichte*

H. Kuch, *Zur Gattungsgeschichte und Gattungstheorie des antiken Romans*, Eikasmos 3, 1992, 223-33.

Lasserre, *Ornements érotiques*

F. Lasserre, *Ornements érotiques dans la poésie lyrique archaïque*, in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in Honor of Alexander Turyn*, Urbana 1974, 5-33.

Letoublon, *Les lieux communs*

F. Letoublon, *Les lieux communs du Roman: stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden - New York - Köln 1993.

Lier, *Ad topica*

B. Lier, *Ad topica carminum amatoriorum symbolae*, Stettin 1914.

Littlewood, *The Symbolism*

A.R. Littlewood, *The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature*, HSPh 72, 1967, 147-81.

Lyne, *The Latin Love Poets*

R.O.A.M. Lyne, *The Latin Love Poets from Catullus to Horace*, Oxford 1980.

Lowe

The Story of Daphis and Chloe. A Greek Pastoral by Longus, ed. with text, introd., transl. and notes by W.D. Lowe, Cambridge 1908 [repr. New York 1979].

Maeder, *Au Seuil*

D. Maeder, *Au Seuil des Romans Grecs: Effets de réel et effets de création*, in *Groningen Colloquia on the Novel* IV, Groningen 1991, 1-33.

Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa*

G. Mastromarco, *Vino triste e notte tempestosa in Asclepiade (Anth. P. 5, 167)*, in *ΜΟΥΣΑ. Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, 135-38.

Mazzoli, *Il romanzo antico*

G.C. Mazzoli, *Il romanzo antico ovvero le metamorfosi della letteratura*, in D. Estefanía - A. Pociña, *Generos literarios romanos: aproximación a su estudio*, Madrid 1996.

Morgan, *Make - believe*

R. Morgan, *Make - believe and Make Believe: the Fictionality of the Greek Novels*, in Ch. Gill- T.P. Wiseman, *Fiction in the Ancient World*, Austin 1993, 175-229.

McKeown, *Ovid: Amores* III

J.C. McKeown, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, III, Leeds 1998.

Mittelstadt, *Longus*

M.C. Mittelstadt, *Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting*, Latomus 26, 1967, 752-61.

Murgatroyd, *Militia amoris*

P. Murgatroyd, *Militia amoris and the Roman Elegists*, Latomus 34, 1975, 59-79.

Olstein, *Amores*

K. Olstein, *Amores I.9 and the Structure of Book I*, in *Studies in Latin Literature and Roman History*, II, ed. C. Deroux, Bruxelles 1980, 286-300.

Pattoni, *Il III idillio*

M.P. Pattoni, *Il III idillio di Teocrito. Alcune proposte interpretative*, Aevum(ant) 10, 1997, 139-224.

Perry, *Chariton*

B.E. Perry, *Chariton and his Romance from a Literary-Historical Point of View*, AJPh 51, 1930, 93-134.

Philippides, *Proemium*

M. Philippides, *The Proœmium in Longus' Lesbiaka*, CB 59, 1983, 32-35.

Reardon, *Courants littéraires*

B.P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siécles après J.-C.*, Paris 1971.

Reeve

Longus, Daphnis et Chloe, ed. M.D. Reeve, Stuttgart - Leipzig 1994.

Reich, *De Alciphronis Longique aetate*

H. Reich, *De Alciphronis Longique aetate*, Diss. Könisberg 1894.

Reymer

Aithiopika : die Abenteuer der schönen Chariklea: ein griechischer Liebesroman, übertr. von R. Reymer, mit einem Nachwort von O. Weinreich, Zürich 1950.

Rohde, *Der griechische Roman*

E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914[3].

Roncali, *Caritone*

R. Roncali, *Caritone di Afrodisia. Il romanzo di Calliroe*, Milano 1996.

Ruiz de Elvira, *El valor*

A. Ruiz de Elvira, *El valor de la novela antigua a la luz de la ciencia de la literatura*, Emerita 21, 1953, 64-110.

Schönberger

Longos, Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe, griechisch und deutsch von O. Schönberger, Berlin 1960 [1998[4]].

Schwartz, *Fünf Vortrage*

E. Schwartz, *Fünf Vortrage über der Griechischen Roman. Das Romanhafte in der erzahlenden Literatur der Griechen*, Berlin 1943[2].

Schissel von Fleschenberg, *Die Technik*

O. Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, Philologus 72, 1913, 83-114.

Silk, *Paratragedy*

M.S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in *Tragedy, Comedy and the Polis*, edd. A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann, Bari 1993, 477-504.

Spies, *Militat omnis amans*

A. Spies, *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*, Diss.

Tübingen 1930.

Stephens, *Who Read Ancient Novels?*

S.A. Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, in *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum Baltimore 1994, 405-18.

Tailleur, *Modèles amoureux*

S. Tailleur, *Modèles amoureux proposés par les romans grecs*, Kentron 1, 1985, 11-16.

Taràn, *The Art of Variation*

S.L. Taràn, *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leiden 1979.

Telò, *Eliodoro*

M. Telò, *Eliodoro e la critica omerica antica*, SIFC n.s. 17, 1999, 71-87.

Thomas, *Variations on a Military Theme*

E. Thomas, *Variations on a Military Theme in Ovid's Amores*, G & R 11, 1964, 151-65.

Thomson, *Catullus*

Catullus, ed. & introd. by D.F.S. Thomson, Toronto 1997 [1978[1]].

Vella, *Some Novel Aspects*

C.R.H. Vella, *Some Novel Aspects in Homer's Odyssey and Longus*, SIFC 9, 1991, 148-62.

Vieillefond

Longus, Pastorales (Daphnis et Chloé), texte ét. et trad. par J.R. Vieillefond, Paris 1987.

Vogliano, *Achille Tazio*

A. Vogliano, *Un papiro di Achille Tazio*, SIFC 15, 1938, 121-30.

Weinreich, *Der griechische Liebesroman*

R. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, Zürich 1962.

Wesseling, *The Audience*

B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novels*, in *Groningen Colloquia on the Novel* 1, Groningen 1988, 67-79.

Wilkins, *The Boastful Chef*

J. Wilkins, *The Boastful Chef: the Discourse on Food of Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.

Zanetto, *La lingua*

G. Zanetto, *La lingua dei romanzieri greci*, GIF 42, 1990, 233-42.

Zanetto, *Uccelli*

Aristofane. Gli Uccelli, a cura di G. Zanetto, introd. e trad. di D. Del Corno, Milano 1987.

Zimmermann, *Liebe*

B. Zimmermann, *Liebe und poetische Reflexion: der Hirtenroman des Longos*, Prometheus 20, 1994, 193-210.

Zimmermann, *Zur Funktion der Bildbeschreibungen*

B. Zimmermann, *Zur Funktion der Bildbeschreibungen im griechischen Roman*, Poetica 31, 1999, 61-79.

Zimmermann, *Intertextualität*

B. Zimmermann, *Intertextualität im griechischen Roman*, Lexis 13, 1995, 173-85.

IN MARGINE A UNA NUOVA EDIZIONE DEGLI SCOLII TRICLINIANI ALLA TRIADE EURIPIDEA

«Demetrius Triklinius ist zweifellos einer der berühmtesten Gelehrten der Paläologenzeit und gilt zu Recht als Vorläufer der modernen Textkritik». Questo è il condivisibile giudizio, con cui L. de Faveri (d.F.) apre il «Vorwort» della propria recentissima edizione degli scolî tricliniani alla 'triade' euripidea (*Hec.*, *Phoe.*, *Or.*)[1]. Parrebbe così contraddetta, almeno in apparenza, la severa opinione del precedente editore, W. Dindorf[2]: «[Demetrius] in describendis carminum melicorum Euripidis metris eandem quam in Aeschylo, Sophocle et Aristophane imperitiam prodidit. Nihil aliud enim egit quam ut versos quosvis, praeter dactylicos et anapaesticos, in quattuor syllabarum syzygias divideret: unde non raro absurdissimae prodeunt metrorum formae» (t. I p. XXII). In realtà, la differenza di prospettiva è sostanzialmente dovuta all'odierna rivalutazione della filologia di età paleologa.

La principale novità di questa edizione, a lungo attesa, consiste nella *recensio*[3]: quella di Dindorf non era infatti fondata sull'autografo tricliniano (*Angel. gr.* 14 [T]) e, più che su di una non meglio precisata «spät*e* unzuverlässig*e* Abschrift» (cf. p. 9), dipendeva piuttosto dalle precedenti edizioni a stampa e dal *Barocc.* 74. Infatti gli *scholia recentiora*, compresi i tricliniani, erano presenti sin dalla *princeps* curata da Arsenio di Monemvasia (*i. e.* Aristobulo Apostolide, Venetiis 1534); Dindorf fece inoltre ricorso al *Gud. gr.* 15 (cf. Turyn, 61-68; Günther, 54 s.), nel quale distinse, a seconda dei copisti, due *set* di scolî e glosse (**Gr** = scolî moscopulei; **Gu** = scolî tomani), senza tuttavia ravvisare, se non episodicamente, gli elementi planudei e senza considerare adeguatamente il commento tricliniano (cf. Turyn, 20 s.). Già Wagenvoort[4] aveva collazionato l'*Angel. gr.* 14 con l'intento, solo parzialmente esperito, di

1 L. de Faveri, *Die metrischen Trikliniusscholien zur byzantinischen Trias des Euripides*, Stuttgart-Weimar 2002.

2 *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias ex codicibus aucta et emendata*, tt. I-IV, ed. G. D., Oxonii 1863. Anche se Dindorf si riferisce alla *descriptio metrorum*, e la de Faveri alla critica testuale, entrambi parlano della stessa cosa, perché l'ecdotica tricliniana muove perlopiù dall'interpretazione metrica.

3 L'opera della de Faveri – come tutte quelle concernenti la tradizione manoscritta euripidea – deve moltissimo al lavoro di Alexander Turyn (A. T., *The Byzantine Manuscript Tradition of the Tragedies of Euripides*, Urbana [Ill.] 1957) ed è in realtà un'appendice editoriale del recente studio di H.-C. Günther (*The Manuscripts and the Transmission of the Paleologan Scholia on the Euripidean Triad*, Stuttgart 1995, su cui vd. la recensione di D.J. Mastronarde, CR n. s. 47, 1997, 23-25), al quale l'editrice rimanda per una descrizione completa dei mss. Come evidenziato da A. Tessier nella propria recensione (Eikasmós 14, 2003, 486-91), che condivido tanto nei particolari quanto nel giudizio complessivo, la de Faveri tace sulle questioni relative alla cosiddetta *Parma-Modena Rezension*, alla datazione di **T** e degli interventi tricliniani e, soprattutto, alla storia delle edizioni a stampa e delle loro fonti mss.

4 H. W., *Demetri Triclinii scholia metrica e codice Angelico aucta et emendata*, Mnemosyne n. s. 41, 1913, 313-32.

emendare e completare l'edizione di Dindorf, il quale, paradossalmente, conosceva **T**, ma non ne capì il valore (cf. p. XVIII n. l). *Recensio* a parte, la necessità di una nuova edizione dei *Tricliniana* alla 'triade' si imponeva sia per la loro peculiarità[5] sia perché solo a partire da Turyn (23-43) se ne individuò la stratificazione, consistente in «drei verschiedene Stadien in den Eintragungen des Triklinius», differenziabili paleograficamente in $\mathbf{Tr}^{1}$ («schwarze Tinte und runde Spiritus»), $\mathbf{Tr}^{2}$ («braune Tinte und runde Spiritus») e $\mathbf{Tr}^{3}$ («braune Tinte und eckige Spiritus», p. 10)[6]. Prima di considerare l'eventuale apporto degli scolî alla *constitutio textus* di *Hec.*, *Or.* e *Phoe.*, vorrei premettere alcuni rilievi a proposito di questa nuova edizione.

Fin dapprincipio (*scholia in Hecubam*, pp. 17-86 d.F., cf. Dindorf I 206-17, Wagenvoort, 314-17) si avverte l'assenza di un apparato critico vero e proprio: l'attribuzione delle *Eintragungen* a $\mathbf{Tr}^{1\text{-}2\text{-}3}$ è perciò chiarita alla fine di ogni scolio e di ogni annotazione metrica. Le episodiche note a pie' di pagina o informano delle varianti, spesso solo ortografiche, dell'apografo **Ta** (*Urb. gr.* 142) o danno gli estremi del luogo efestioneo menzionato (*ex. gr.* p. 28 n. 6 a proposito dell' εἶδος ἐπῳδικόν di *Hec.* 629-37) o identificano la fonte delle citazioni letterarie (*ex. gr.* Ar. *Ran.* 314 in *schol.* $\mathbf{Tr}^{3}$ *Hec.* 444a [p. 25]); infine, possono chiarire il senso di espressioni come «partim $\mathbf{Tr}^{3}$»: «... ὧν (*scil.* στίχων) τελευταῖος 'φθείρει θεῶν τίς (*sic*) τῆς εὐπραξίας'. ἐπὶ τῷ τέλει κορωνίς. partim $\mathbf{Tr}^{3}$» (p. 17 *ad Hec.* 1-58), laddove in nota si precisa che a $\mathbf{Tr}^{3}$ spetta solo ἐπὶ τῷ τέλει κορωνίς. Anche per l'assenza di un *conspectus notarum*, non è sempre perspicuo il significato delle parentesi quadre. Mentre in «ν]ε[κρῶν] *κοινή* brevis $\mathbf{Tr}^{3}$» (*ibid.*) esse sembrano avere la funzione di isolare la vocale sulla quale $\mathbf{Tr}^{3}$ appone il segno diacritico, meno chiara è la loro funzione in casi come «1-58: ἡ εἴσθεσις τοῦ δράματος[,] ἄρχεται ἐκ μονοστροφικῆς περιόδου» e, poco oltre, «οἱ δὲ στίχοι εἰσὶν ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάλεκτοι [νη΄.]»: si tratta di (ulteriori) integrazioni di $\mathbf{Tr}^{3}$ o di aggiunte provenienti da altra fonte?[7] Altro espediente grafico sono i corsivi *κοινή*, *παράγραφος* etc. in luogo dei segni diacritici tricliniani. Insomma, sembra di avere a che fare con un'edizione diplomatica, più che critica, ad es. per l'incoerenza dell'ortografia (su

5 «In scholiis veteribus nihil quod ad metra spectet annotatum reperitur praeter τροχαϊκὸν τετράμετρον καταληκτικόν in A.B.M. in initio tetrametrorum trochaicorum in Oreste v. 729-806», Dindorf, *o. c.* I, XXII. Dindorf tuttavia non riteneva tricliniani né gli scolî metrici a *IA* del *Pal. gr.* 287 (**P**), né in generale quelli ai drammi poi denominati 'alfabetici'.

6 Occorre però che il lettore si rifaccia alle monografie di Turyn e di Günther non solo, come s'è detto, per la descrizione di **T** (e degli altri mss.), ma anche per scoprire il significato di questa 'tripartizione' cromatica degli inchiostri, dalla quale si evince la sopravvenuta volontà di Triclinio di considerare anche gli scolî di Manuele Moscopulo e di Tommaso Magistro. La de Faveri fa seguire al testo scoliastico le abbreviazioni metriche e riporta – altra novità rispetto a Dindorf – i segni diacritici, interlineari e marginali, apposti in **T**.

7 Cf. *ex. gr.* Günther 273, *schol.* **Yn** *Or.* 14.

questo cf. Tessier, 991 n. 8): talvolta abbiamo l'accento grave, talvolta l'acuto prima dei segni d'interpunzione (*ex. gr. ad* 59-97a [p. 18]), nonché altre oscillazioni ortografiche come τροχαικόν per τροχαιϊκόν (*passim*), tanto ἐπῳδικά quanto ἐπωδική (*ad* 629-637[a] [p. 28]), ἰθυφαλικόν per ἰθυφαλλικόν (*ex. gr. ad* 702-707[a] [p. 32]) etc. Naturalmente il ricorso a **T** non può che migliorare l'edizione dindorfiana, e soprattutto la completa ben oltre gli *addenda* di Wagenvoort; inoltre, il fatto che si dia conto non solo degli scolî di **T**, ma anche di quelli proto-tricliniani, permette di apprezzare un'evoluzione nell'analisi metrica del Tessalonicense: *e. g.*, a commento della sequenza anapestica di Ecuba (vv. 59-97), dapprima i dimetri anapestici catalettici vengono definiti da Triclinio ἐφθημιμερῆ (**Zu**), quindi paremiaci. Completa l'edizione un'*appendix colometrica* (pp. 131-236), in cui vengono riprodotti i *lyrica* secondo la colizzazione di **T**, con in apparato le varianti dei mss. tomani, proto-tricliniani e della recensione 'Parma-Modena'. Infine, due riproduzioni *exempli gratia* di **T** (ff. 53[v], 54[r]) e un «Literaturverzeichnis» fin troppo selettivo (pp. 237-39 e 241 s.). Encomiabile è certo l'idea di riportare la colometria dei mss., così da permettere un immediato confronto con il commento scoliastico; ad es., vediamo in questo modo perché **Tr**[3] disponga in dimetri gli anapesti dei vv. 73-79 e 90-97 (*ad* v. 74 e 90a [p. 19 d.F.], cf. Wagenvoort, 314), versi peraltro seclusi *metri causa* nell'ed. di Diggle (*Euripidis fabulae*, I, ed. J. D., Oxford 1984), su proposta di Baier e di Wilamowitz (vd. J.A. Bremer, Mnemosyne 24, 1971, 232-50): cf. invece Dindorf, I 207 n. 5 *ad* 93 («etsi nescimus quomodo Triclinius haec in ordinem redigere sit conatus»)[8]. In definitiva, possiamo ora contare su un'edizione degli scolî metrici di Triclinio certo più affidabile rispetto alla dindorfiana, almeno per quanto concerne la *recensio*, e i futuri editori del testo della triade ne trarranno giovamento. Rimane peraltro l'impressione di trovarsi di fronte a un'edizione diplomatica, ed è giocoforza riconoscere che non sempre la scrupolosa annotazione dei *Tricliniana*, in specie delle mende o delle particolarità ortografiche, dà un qualche frutto. Si sarebbero semmai desiderati un'introduzione, un commento e un glossario metrico, non solo a vantaggio del lettore ingenuo[9].

8 Tuttavia sarebbe stato utile, anche per mera comodità di consultazione, far precedere il testo di **T** agli scolî, piuttosto che relegarlo in appendice; come altrettanto utile, in un'edizione del testo euripideo, sarebbe un apparato colometrico in calce al testo. Tuttavia ciò si verifica molto di rado.

9 Giusta la cifra, ad es., del libro di E.R. Marino, *Gli scolî metrici antichi alle* Olimpiche *di Pindaro*. Intr., comm. e glossario metrico, Trento 1999. Oltre ai refusi segnalati da Tessier 491 n. 9, leggi a p. 12 r. 12 «Günther», r. 14 «*iota* [*vel* ι]»; p. 17 r. 10 *ad* 16: «πρῶτον κῶλον»; p. 21 r. 24 *ad* 177-215: «ἀποθέσεων»; p. 23 r. 9 *ad* 274: «προσπ]ι[τνῶν]»; p. 39 r. 29 *ad* 1056-1084[a]: «ια΄»; p. 41 r. 13 *ad* 1075: «πᾶ στῶ»; r. 25 *ad* 1088-1106[a]: «ἰάμβου»; p. 46 r. 28 *ad* 145[b]: «σ]ύ[ριγγος»; p. 48 r. 24 *ad* 183: « 'ούχί'»; p. 59 r. 13 *ad* 807-818[a]: «ἀναρμόστως»; p. 60 r. 23 *ad* 831-843[a]: «ἀκατάληκτον»; p. 70 r. 4 *ad* 1266-1270[a]: «ἀντέστραπται»; p. 72 r. 3 *ad* 1298[a]: «κώκ]υ[μ']»; p. 75 r. 3 *ad* 1381-1392[a]:

Sulla scorta dell'edizione della de Faveri, proporrei alcune considerazioni, con particolare attenzione per le varianti tricliniane trascurate (o fraintese) dalle edizioni dei drammi in questione.

1. *Schol.* $\mathbf{Tr}^3$ *Hec.* 199 s. d.F.: lo scolio commenta, naturalmente, il testo di T (vv. 199 s. οἵαν οἵαν αὖ σοι λώβαν / ἀρρήταν ὤρσεν τίς δαίμων), che in questo caso diverge da quello degli altri mss.: dunque, a proposito di [ἐχθίσταν] ἀρρήταν [τ'] in T bisognerà parlare non di omissione (Diggle I 348, *in adp.*: «om. (cum τ') $\mathbf{T}^t$»), ma di seclusione (διὸ καὶ ἐξεβλήθη παρ' ἐμοῦ), pensata da Triclinio per produrre un paio di dimetri, senza peraltro tener conto della responsione, instaurata, pur tra notevoli difficoltà, solo con Hermann (*Euripidis Hecuba*, ed. G. H., Lipsiae 1800). *Schol.* $\mathbf{T}^3$ *Hec.* 444[a] d.F.: preziosa è ancora la testimonianza dello scolio, perché da esso risulta che ἅ τις (T) è congettura tricliniana per ἅτε della tradizione, ed è congettura omessa, ad es., dall'apparato oxoniense. *Schol.* $\mathbf{T}^3$ *Hec.* 453[a] d.F.: vi si giustifica la *v. l.* τὰς γύας (τὰς γύιας T [«τὰς γυίας $\mathbf{T}^t$» Diggle I 360, *in adp.*]), per πεδία, con l'esigenza di instaurare un *colon* itifallico, mentre per le moderne colometrie i vv. 453 s. ~ 464 s. formano un endecasillabo falecio. Fin qui, i σημεῖα presenti nelle parti in trimetri giambici spettano per lo più a $\mathbf{Tr}^{1/2}$, mentre quelli nei *lyrica* appartengono quasi sempre a $\mathbf{Tr}^3$ (così come gli scolî metrici), e costituiscono un codice diacritico personale che muove da quello efestioneo, seppure con qualche modifica: vd. l'uso della *paragraphos* a indicare la conclusione di strofe e antistrofe, la coronide per la fine di una struttura lirica, *paragraphos* e coronide per la fine di una struttura epodica[10]. *Schol. Hec.* $\mathbf{Tr}^3$ 647 d.F.: al v. 647 abbiamo ancora una *v. l.* tricliniana, δουρί (T) per δορί, sì da creare un peone terzo all'inizio del trimetro ionico brachicatalettico; le colometrie di Daitz (*Euripides. Hecuba*, ed. S.G. D., Lipsiae 1990, 79 e 95, *in adp. colom.*) e di Diggle sono differenti, e forse per questo la variante non è registrata nei loro apparati. *Schol. Hec.* $\mathbf{Tr}^3$ 655 d.F.: al v. 655 T (assieme a **MBOLMRSaZZc**) non ha τε e $\mathbf{Tr}^3$ interpreta il verso come un dimetro trocaico itifallico catalettico (sempre per usare la terminologia tricliniana), senza peraltro

«ἐφθημιμερές»; r. 19 *ad l.*: «ἐν εἰσθέσει»; p. 90 r. 14 *ad* 135-138[a]: «τὰ γὰρ δ΄ δίμοιρα»; p. 114 rr. 19s. *ad* 1282: «οὐ» *bis*; r. 28 «πρώτῳ»; p. 117 r. 9 *ad* 1345-1348: «'οὐ γὰρ βάναυσον τὴν τέχνην ἐκτησάμην'», Soph. *Ai.* 1121; r. 27 *ad* 1352-1379: «ὧν»; p. 122 r. 6 *ad* 1539-1545[a]: «τέλει»; p. 123 r. 17: «1565/1566[a]»; r. 24 *ad* 1567a-1581[a]: «ἀναπαιστικὰ»; p. 124 r. 1 *ad* 1567a-1581[a]: «ὅτι»; r. 2: «ἐμπέσῃ»; r. 3: «ὠνομάσαμεν»; p. 125 r. 25 *ad* 1710-1712[a]: «εἴρηται»; p. 202 v. 186: «ὃς»; p. 229 v. 1569 «ἱκέτις»; p. 232 v. 1727: «οὐδ'»; p. 245 v. 1741: «ὅδε»; p. 241 r. 3 : «*emendata*». Gli scolî dindorfiani sono in 4 tt.

10 Cf. M. Lamagna, *Segni diacritici in Demetrio Triclinio*, in *Byzantina Mediolanensia*. «Atti del V Congresso Nazionale di Studi Bizantini (Milano 19-22 ottobre 1994)», a c. di F. Conca, Soveria Mannelli-Messina 1996, 197-199.

avvertire il brusco asindeto fra i due predicati, laddove Diggle e Daitz recepiscono τε, supponendo Diggle una lacuna (vv. 654s. πολιόν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ τέκνων θανόντων / τίθεται χέρα δρύπτεταί τε <—⏑—> παρειάν). *Schol.* **Tr**^{3} *Hec.* 689-692^{a} d.F.: **Tr**^{3}, commentando il κομμός β΄ (vv. 684-722, un amebeo giambo-docmiaco), crede di riconoscervi una particolare struttura strofica (τὰ τοιαῦτα εἴ]δη καλεῖται ἀνομοιόστροφα. ἀνομοιόστροφα δέ ἐστιν ὡς Ἡφαιστίων [69,10-15 Consbruch] φησίν, κτλ.) e propone una propria colometria e una coerente *interpretatio*, anche perché quello docmiaco è per Triclinio un metro problematico, essendo sin da Efestione considerato solo una variante dell'antispasto (⏑——⏑—, cf. Heph. 32,6 ss. Consbr.)[11]. *Ibid.*: alle rr. 6 s. leggiamo l'erroneo τῆς δευτέρας δὲ στροφῆς ταύτης τὰ κῶλα δ΄, mentre si ha correttamente in Dindorf (I 211, *ad l.*) τῆς πρώτης δὲ στροφῆς ταύτης τὰ κῶλα ς (così del resto a p. 148 dell'*appendix colometrica* d.F.). *Schol.* **Tr**^{3} *Hec.* 905-913^{a} d.F.: interessante, anzi emblematica, è la sistemazione colometrica del III stasimo in **T**, dove ai vv. 906 s. ~ 915 s. Diggle e Daitz, in ossequio ai *veteres*, presuppongono e—D—: τῶν ἀπορθήτων πόλις οὐκέτι λέξῃ· / τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει ~ ἦμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἡδὺς ἐπ' ὄσσοις / σκίδναται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιόν, mentre quella tricliniana (… πόλις / …' Ελ-/ … κρύπτει ~ … ὕπνος / … κίδναται / … χαροποιᾶν) prevede invece tre *cola*: un lecizio, un dimetro coriambico acataletto e un dimetro prosodiaco ipercataletto. Quindi, ai vv. 911s. lo *schol.* **Tr**^{3} *ad l.* informa che, *responsionis causa*, il vulgato αἰθάλου / καπνοῦ κηλῖδ(ι) deve esser mutato in αἰθάλῳ / κηλῖδ(ι): perciò si tratta di seclusione tricliniana di καπνοῦ (Diggle 381, *in adp.*: «αἰθάλου Canter : αἰθάλωι **T**^{t} et **Σ**^{t}: -ου καπνοῦ **Σξζ** […])». *Schol.* **Tr**^{3} *Hec.* 922^{a} d.F.: la lezione ἐμβεβῶτα per il vulgato ἐμβεβαῶτα (v. 922) si deve, secondo l'ed. oxoniense, a **T**^{tc}; lo scolio tricliniano *ad l.* parla però di un intervento *metri causa* a formare un dimetro antispastico cataletto (*i. e. hipp*), mentre dall'*appendix colometrica* risulta, quale unica lezione di **T**, ἐμβεβῶτα. La situazione non è affatto chiara. *Schol.* **Tr**^{3} *Hec.* 1024-1034^{a} d.F., rr. 5 s. (= 1024-34,30 s. D. [I 214]): lo scolio rivendica l'originalità della colizzazione dell'intermezzo corale, che in **T** è appunto differente rispetto alla restante tradizione, in particolare per i vv. 1025-29 (2δ, qui divisi ciascuno in due): οὕτω δὲ χρὴ γράφειν τὰ κῶλα, ὡς ὑφ' ἡμῶν διηρέθη, ἵν' ἔχωμεν γνῶναι καὶ τίνος εἰσὶ μέτρου. *Schol.* **Tr**^{3} *Hec.* 1067 d.F.: numerose divergenze si riscontrano tra la colometria tricliniana e quella degli altri mss. anche nella monodia di Polimestore, contraddistinta ancora da un ritmo docmiaco (vv. 1056-1106). Al v. 1067 Triclinio espunge il secondo ἀκέσαιο, non solo perché tale testo εὕρηται δὲ ἔν τινι τῶν πάνυ παλαιῶν οὕτως (cf. Diggle I 388, *in adp.*), ma anche

[11] Sulla complessa questione, cf. ora A. Tessier, *Docmi in età paleologa*, MEG 0, 2000, 197-205, in part. 199 s. e 202-04.

perché la ripetizione e la conseguente χασμωδία offendono ritmo e metro: dunque la fonte di T (e di Tr^3) aveva ἀκέσαιο ἀκέσαιο, non ἀκέσαι' ἀκέσαιο, come si deduce dagli apparati delle succitate edizioni.

2. Passando agli *scholia in Orestem* (pp. 45-86 d.F., cf. Dindorf II 10-28, Wagenvoort, *o. c.* 317-323), esemplare è ad es. quello di Tr^3 *ad* 154[a] d.F., dove Triclinio rivendica, oltre all'invenzione di un apposito σημεῖον a indicare la κοινὴ συλλαβή, anche il duplice ποίαν di T per l'altrimenti vulgato, e duplice, τινά, a ristabilire una corrispondenza prosodica con l'antistrofico v. 141, interpretato da Tr^3 come un 3*ia*; ma i due versi (2δ) sono problematici, e non solo da un punto di vista metrico[12]. *Schol.* Tr^3 *Or.* 174-86[a] d.F.: si introducono quivi per la prima volta le διπλαῖ ἔσω καὶ ἔξω νενευκυῖαι, a indicare inizio e fine di κῶλον. Al v. 183, fatti salvi i dubbi sull'interlocuzione – sono qui d'accordo con Medda, che attribuisce i vv. 174-81[a] al Coro[13] – e sulla colometria, il testo di T propone la congettura tricliniana οὔμενουν (*v. l.* in *schol.* Tr^3 *ad l.* d.F. οὐδαμῶς) per οὐχί *metri causa* (v. 183 ˙Ηλ. κτύπον ἠγάγετ' Χο. οὔμενουν ~ v. 204 στοναχαῖσί τε καὶ γόοισι, *i. e.* ἀναπαιστικὸν δίμετρον βραχυκατάληκτον ἐκ β΄ ἀναπαίστων καὶ ἰάμβου· εἰ δὲ βούλει, ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον κτλ. [*schol.* Tr^3 *Or.* 174-86[a] d.F.]): anche questa congettura è omessa dagli editori (che stampano: Biehl κτύπον ἠγάγετ' οὐχὶ σῖ-/γα κτλ., Diggle κτύπον ἀγάγετ' οὐχὶ σῖγα), così come al v. 189 ἴσχει πόθον per πόθον ἔχει (Tr^3 vorrebbe stabilire un ἀντισπαστικὸν δίμετρον καταληκτικὸν (*sic*), Φερεκράτειον, cf. *schol.* Tr^3 *Or.* 166-173[a] d.F.). Come si può constatare indirettamente anche dall'ed. oxoniense (Diggle IV 201, *in adp.*: «ἆρ' **LS** <$T^{t3?}$>: ἄρ' fere **Ω3XTZ** et T^{t3c} […]») non è semplice neppure comprendere lo scolio di Tr^3 *ad* 189[a], riferito al v. 190 (Χο. πρόδηλος ἆρ' ὁ πότμος): καὶ τὸ 'ἄρα' δὲ ἐνταῦθα εἰ καὶ συμπερασματικόν ἐστιν. ἀλλ' οὖν ἀντὶ μακροῦ λαμβάνεται παρὰ τοῖς ποιηταῖς ὡς καὶ τὸ ἀπορηματικὸν ἐνίοτε ἀντὶ βραχέος. διὸ τοῦτο περισπᾶται ἀντιστρόφως. ἐκεῖνο δὲ ὀξύνεται. A mio avviso, Triclinio intende solo giustificare grammaticalmente ἆρ(α) in T, εἰ καὶ συμπερασματικόν ἐστιν: in poesia ἄρα può trovarsi al posto di ἆρα interrogativo, e viceversa (LSJ[9] 232 s. *s. vv.*). Invece nulla fa pensare che Tr^3 avesse proposto in un primo tempo ἆρ(α): piuttosto, egli può aver fatto un successivo confronto con il *Laurentianus pl.* XXXII 2 (L) o con l'antigrafo di questi (λ; cf. *Or.* 261, dove L e T^{t3} concordano in ἱερίαι [ma L^2 e T^z ἱερείαι]). Nondimeno stupisce che Triclinio non abbia preferito, come i moderni editori, ἆρ(α), che concordava prosodicamente con il v. 169 (cf. *schol.* Tr^3 *Or.* 166-

12 Cf. Diggle III 198, *in adp.*; *Euripidis Orestes*, a c. di V. Di Benedetto, Firenze 1965, 37s. *ad* v. 154; *Euripides. Orestes*, erkl. v. W. Biehl, Berlin 1965, 21 s., *ad* vv. 141 *et* 154; *Euripides. Orestes*, with Intr. and Comm. by C.W. Willink, Oxford 1986, 109, *ad l.*

13 Cf. *Euripide. Oreste*, intr., tr. e note di E. M., Milano 2001, 166 s. e n. 27.

173[a] d.F. τὸ δ΄ ἰαμβικὸν ὅμοιον τῷ β΄ [*i. e.* ἰαμβικὸν ἐφθημιμερές]). *Schol.* **Tr**[3] *Or.* 332 d.F.: la seclusione di γᾶς (v. 331 ~ v. 347), lezione peraltro attestata in tutta la tradizione, è dovuta a necessità di responsione, ma lo *schol. ad l.*, assente sia in Dindorf sia in Wagenvoort, giustifica tale seclusione solo perché il semplice μυχοί è perfettamente autonomo per senso. *Schol.* **Tr**[3] *Or.* 523 d.F.: da questo scolio parrebbe che la variante ἀμυνῶ sia stata scritta da Triclinio, non dal copista (cf. invece Diggle IV 220, *in adp.*). *Schol.* **Tr**[3] *Or.* 829 d.F.: solo la necessità di instaurare una piena corrispondenza prosodica può suggerire, a Triclinio come ai moderni – sebbene con colometria differente, di emendare τιμῶν in τίνων (v. 829 ~ v. 816 [*gl*]). *Schol.* **Tr**[3] *Or.* 973 d.F.: qualche dubbio sorge sulla redazione di tale scolio, perché in Dindorf (II 16) leggiamo οὕτω χρὴ γράφειν καὶ τὰ παρόντα κῶλα, ἵν' εἴη πρὸς τὰ μέτρα ὀρθά· καὶ ὁ οἶκος ὁ πάλαι διὰ τὰς εὐδαιμονίας ζηλωτὸς ὢν βέβηκε καὶ οἴχεται. καὶ τὸν ἄλλον στίχον "πολύστονά τε δὴ καὶ πολύπονα", ἵν' εἴη ἴαμβος, ὡς ὁ τῆς στροφῆς. ἐλλιπὴς γὰρ ἦν, διὸ καὶ διωρθώθη παρ' ἡμῶν, καὶ οἶμαι ὡς καλῶς, mentre nell'ed. d.F. manca tutto ciò che pertiene al v. 973, ovvero οὕτω χρὴ γράφειν τὸν παρόντα στίχον [*scil.* v. 977] 'πολύστονά τε δὴ καὶ πολύπονα', ἵν' εἴη ἴαμβος, ὡς καὶ ὁ τῆς στροφῆς. ἐλλιπὴς γὰρ ἦν, διὸ καὶ διωρθώθη παρ' ἡμῶν, καὶ οἶμαι ὡς καλῶς. L'integrazione di Triclinio non è riportata nelle moderne edizioni, il cui testo peraltro non soffre di alcuna lacuna nell'antistrofe, ma solo perché da Musgrave in poi si è scelto di operare sullo strofico v. 967, atetizzando – o relegando in apparato – τῶν' Ατρειδῶν ed elidendo πήματ(α). Qui, come altrove, si ripropone il problema dell'origine delle *vv. ll.* occorrenti nei codici tricliniani: grazie agli scolî metrici di **T**, nel caso della triade bizantina dovremmo poter sceverare le congetture tricliniane dalle varianti da lui trovate in altri mss., ed evitare che negli apparati le une si confondano con le altre. In realtà, spesso tale discrimine è difficile da ottenersi. Un piccolo esempio: nella multiforme monodia astrofica di Elettra (vv. 982-1012), **T** ha al v. 989 τὸ πτανὸν μὲν δίωγμα τῶν πώλων contro τὸ πτανὸν μὲν δίωγμα πώλων degli altri mss., compresi quelli tomani e della recensione 'Parma-Modena' (**ZZbZcPpFp**). Senza entrare nel merito della discussa colometria e dell'altrettanto discusso testo, dal momento che le edizioni tacciono questa variante e che dall'apparato colometrico della d.F. desumiamo solo che τῶν manca nei sullodati mss., a chi appartiene τῶν? Era già nel modello di **T** o è correzione tricliniana? Lo *schol.* **Tr**[3] *Or.* 982-1012[a] d.F. (τὸ ια΄ ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικῆς βάσεως καὶ ἰαμβικοῦ διμέτρου βραχυκαταλήκτου· εἰ δὲ βούλει, χοριαμβικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον ἐκ δισπονδείου, διιάμβου καὶ σπονδείου αὖθις) lo presuppone, ma non abbiamo, come altrove, uno scolio *ad l.* in cui Triclinio denunci paternità e motivazione dell'emendamento. Dovremmo quindi concludere che τῶν appartiene a **T**, ma certezza non v'è. La questione si ripresenta al v. 1249: lo *schol.* **Tr**[3] *Or.* 1249[a] d.F. giustifica la riscrittura del vulgato τίνα θροεῖς

αὐδάν, πότνια; παραμένει in τίνα θροεῖς λόγον σὺ πότνια – e slittamento di παραμένει al successivo *colon*, con una divisione del tutto insolita – per farlo corrispondere all'antistrofico v. 1268 ὁ δέ τις τρίβῳ προσέρχεται. Anche questa proposta tricliniana è obliterata dagli apparati, seppur essa diagnostica un problema di responsione che gli editori poi colgono solo nell'antistrofe, crocifiggendo come Diggle προσέρχεται (~ πότνια). Il successivo *schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1266-70^a d.F. informa del fatto che il secondo *colon* della prima antistrofe è stato modificato sulla base del corrispondente strofico: τὸ δὲ β΄ οὐ καλῶς ἔχει· διὸ καὶ ἀντέστραπται παρ' ἐμοῦ. καὶ ἔχει νῦν ὀρθῶς[14]. Tale affermazione non sembra tuttavia pertinente per i vv. 1247 ~ 1267, per i quali non c'è traccia di alterazioni colometriche o testuali, e quindi sorge il dubbio che nello *schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1266-70^a d.F. β΄ vada corretto in γ΄. Segnaliamo quindi al v. 1413 la variante πεφρασμένοι, attestata solo in **Fp** per πεφραγμένοι degli altri mss.[15]: colpisce il fatto che di πεφρασμένοι non vi sia traccia se non nell'apparato colometrico della d.F. (p. 183) e, soprattutto, che U. Hübner[16] la proponga come propria congettura per sanare πεφραγμένοι. *En passant*, quest'ultima lezione sarebbe di per sé congrua con la situazione (cf. *schol. vet.* **MTB** 1407 Schwartz e *schol. Hierosolym.* 1408md, 4 Daitz; LSJ^9 1953 *s. v.* φράσσω I): il fatto che Oreste e Pilade siano 'armati' giustificherebbe la paura dei Frigi, che dietro l'atteggiamento di supplica subodorano l'inganno. Tuttavia δεδραγμένοι di Shilleto meglio si accorda con ἄλ/-λος ἄλλοθεν e costituisce una raffinata anticipazione dei vv. 1414s. (περὶ δὲ γόνυ χέρας ἱκεσίους / ἔβαλον ἔβαλον Ἑλένας ἄμφω); la sfumatura 'aggressiva' implicita in δράσσομαι può spiegare altrettanto bene i timori dei servitori, cui rimane sospetta l'energia con cui i due 'si aggrappano' a Elena. Già Shilleto notava come in *Ant.* 235 parte della tradizione avesse δεδραγμένος (**AUYZfT**), parte πεπραγμένος (**LKS**), parte πεφραγμένος (**RzcZo**), sebbene lì Pearson intuisse una possibile *ratio corruptelae*[17]. Un'altra variante tricliniana è fornita solo dall'*appendix colometrica* dell'ed. della d.F., anche se sorge un qualche dubbio in merito: nel testo del v. 1415 (p. 183 d.F.) dobbiamo leggere, per il vulgato ἄμφω, ἅμα (*sic*) o, come in apparato, ἄνα? Probabilmente, refuso a parte, ἅμα (vv. 1414 ss. περὶ δὲ γόνυ χέρας ἱκεσίους / ἔβαλον ἔβαλον Ἑλένας ἅμα / ἀνὰ δὲ δρομάδες ἔθορον ἔθορον [**T**]: cf. *schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1395-24^a d.F. τὸ δὲ κβ΄ ὅμοιον [*scil.* ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον] ἐκ β΄ χορείων καὶ ἀναπαίστου καὶ

[14] Triclinio arrangia *Or.* 1246-65 ~ 1266-80 in modo apparentemente più complesso rispetto ai moderni, ma solo perché divide strofe e antistrofe in tre per via dei 3*ia* intercalati ai *lyrica*.

[15] La proposta δεδραγμένοι di R. Shilleto (in A.C. Pearson, *Euripides*, Orestes, *1411-1415*, CR 38/3-4, 1924, 68 s.) è accolta da Willink, 213, *ad l.* e Diggle: cf. Medda, 116.

[16] *Textkritische Notizen zu Sophokles und Euripides*, Philologus 224, 1980, 186-88: cf. Willink, *ad l.*

[17] A.C. P., PCPhS 120-122, 1922, 15: πεπραγμένος sarebbe glossa di δεδραγμένος, mentre πεφραγμένος potrebbe essere una congettura o un semplice abbaglio.

ἰάμβου ἢ πυρριχίου διὰ τὴν ἀδιάφορον). *Schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1426-51^{a} d.F.: a proposito del v. 1446b (ἰὼν κακὸς Φωκεύς, fra *cruces* nell'ed. oxoniense per via di ἰών [ι<αχ>ών Diggle *e. g.*]) Triclinio scrive τὸ κδ΄ ἰαμβικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον· οὕτω γάρ μοι δοκεῖ ταῦτα βέλτιον εἶναι γράφειν. τὸ γὰρ 'κακὸς φωκεὺς μόνος' ἀδιάγνωστὸν [*sic*] ἐστι τίνος ἂν εἴη μέτρου. εἰ καὶ δοκεῖ ἀντισπαστικοῦ. Il fatto è che nessun ms. ha κακὸς φωκεὺς μόνος, anche se lo scolio ci fa presumere che tale lezione si trovasse o nel modello di **T** o in un altro codice, oggi evidentemente perduto, a disposizione di Triclinio. Al v. 1454b anche **T** ha la duplice interiezione αἲ αἲ, che Diggle (*duce* Willink 320 s., *ad l.*) sostituisce con l'ennesimo epiteto di Rea, Ἀνταία («Hartung e Σ^{mbv}» III 273, *in adp.*), ma ingiustificatamente (Medda, 304 s. n. 183), se non per creare un paremiaco, in analogia con il v. 1454a. Altra variante isolata di **T**, e non registrata dalle edizioni, è al v. 1464 τὸν κασιγνήτου προδοὺς (*schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1454a-72^{a} d.F. τὸ ιδ΄ ὅμοιον τῷ ι΄ [*scil.* τροχαικὸν ἐφθημιμερὲς καθαρόν]) per κασιγνήτου προδούς (*ba* + *cr*): l'articolo può anche andare con il verso successivo (ἐν Ἄργει θανεῖν γόνον), ma la *traiectio* non è necessaria, se non per evitare un *colon* insolito: anche in assenza di un'affermazione esplicita, occorrerà ritenere che si tratti di congettura tricliniana, così come lo è ὀρίαν al v. 1493b (*schol.* **Tr**^{3} *Or.* 1454a-1472^{a} d.F. τὸ κδ΄ ἴαμβος ὅμοιος τῷ β΄ [*scil.* ἴαμβος τρίμετρος ἀκατάληκτος καθαρός], τοῦ δ΄ ποδὸς χορείου. ἀφαιροῦσι γὰρ οἱ ἴωνες τὸ ε΄ τῆς ει διφθόγγου ἔνθα χρεία διὰ τὸ μέτρον). Tale congettura è tralasciata dagli apparati, che però riportano ὡς σκύμνον (**ZT**^{t3}) contro il semplice σκύμνον al v. 1493a; in realtà, come si evince dallo scolio citato, i due *cola* in questi mss. sono associati sulla medesima riga e producono un 3*ia*: di qui l'impossibilità di ammettere ὀρείαν.

3. Anche gli *scholia in Phoenissas* (pp. 87-129 d.F., cf. Dindorf III 12-29, Wagenvoort, 323-32) e la relativa appendice colometrica riservano lezioni forse degne di nota. Nel v. 105 dell'amebeo iniziale fra Antigone e servo (vv. 103-201), anche **T** ha ἐπαντέλλων, non solo «**BF(S)** et **L**^{2} et Hesych. E 4198 : ἐπαναt- Ω3X(Z)» (Diggle III 88, *in adp.*)[18], mentre **Z** ha ἐξανατέλλων. *Schol.* **Tr**^{3} *Phoe.* 179-181^{a} d.F.: al v. 180 altro emendamento tricliniano in **T** (e, come glossa *s. l.*, in tutti i mss. moscopulei e tomano-tricliniani) è σκοπεῖ per τεκμαίρεται, anch'esso negletto da Diggle (non da Mastronarde), che pur attesta il fatto che Triclinio ponesse in **T** Καπανεύς all'inizio del v. 180 (come i coevi **GRS** e il tomano **Z**), a differenza della quasi totalità degli altri testimoni, che ne fanno un *colon* autonomo (<**Π**^{4}>**MBVACPX**) o lo pongono alla fine del v. 179 (**OCrFLRf**); a quel punto, per produrre un τέλειος

18 Mastronarde (*Euripides. Phoenissae*, ed. with introd. and comm. by D.J. M., Cambridge 1994, 65, *in adp.*) assegna la lezione a **Brz**.

ἴαμβος (= 3*ia*), Triclinio aveva bisogno anche di un bisillabo giambico: di qui σκοπεῖ. Oggi si ammette comunemente Καπανεύς all'inizio del v. 180 e il problema metrico viene risolto grazie a un'espunzione di Valckenaer, confermata a quanto sembra dal *P.Oxy.* 1177 (**Π**[4]), che ha il solo ἐκεῖνος per ἐκεῖνος ἑπτά. Nella struggente parodo eolo-coriambica e trocaica delle *Fenicie* (vv. 202-60) Triclinio non riconosce, anche per via della colometria recepita, la struttura triadica dei vv. 202-38 (strofe, vv. 202-13; antistrofe, vv. 214-25; epodo, vv. 226-38). Al v. 235 **T** ha ἀθανάτου (cf. Mastronarde 70, *in adp.*[19] e d.F. 203, *in app. colom.*), non ἀθανάτας (Diggle III 95, *in adp.*), così come ha al v. 247 τέκνα per τέκεα (cf. invece Diggle III 96, *in adp.*: «τέκνα **CrLZ** (~ **L**[2])»; bene Mastronarde, *ibid.*). *Schol.* **Tr**[3] *Phoe.* 239-260 d.F.: affinché il nono *colon* antistrofico (v. 258) risultasse un dimetro trocaico brachicatalettico, ovvero euripideo o lecizio, Triclinio espunge e integra [καὶ] τὸ θέοθεν <τ'>· οὐ γὰρ ἄδικον (~ κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκνα), ma anche di questa sistemazione testuale non v'è traccia negli apparati. Tuttavia Triclinio ammette non solo una responsione fra trochei in strofe e tribrachi in antistrofe, ma ne realizza una fra 2*tr* e *lec*, e l'emendamento τέκνα non produce alcun miglioramento, almeno in senso tricliniano, ovvero una perfetta responsione sillabico-prosodica. L'assetto tricliniano dei vv. 258-60 (... οὐ γὰρ ἄδικον / εἰς ἀγῶνα τόνδ' ἔνοπλος ὁρμᾷ / ὃς μετέρχεται δόμους) si fa preferire rispetto a quello di Hermann-Battier, adottato da Diggle (... οὐ γὰρ ἄδικον / εἰς ἀγῶνα τάνδ' ἔνοπλος ὁρμὰν / παῖς μετέρχεται δόμους [v. 260 «παῖς ὃς **ΩXZ**», Diggle III 97, *in adp.*]): preservare il relativo all'inizio del v. 260 tutela l' «isometric echo» e la corrispondenza sintattico-stilistica con gli strofici vv. 247-49 (κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα / τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς· / ὧν μέτεστί μοι πόνων): cf. Mastronarde 225, *ad l.* Anche al v. 306a rileviamo una inesattezza dell'apparato oxoniense: è ἀμφίβαλε la lezione di **T**[t] (= *manus Triclinii*), non ἀμφίβαλλε, e del resto lo *schol.* **Tr**[3] *Phoe.* 301-54[a] d.F. (τὸ ζ΄ ἰωνικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον) sancisce inequivocabilmente ἀμφίβαλε quale unica lezione possibile per **T**. Ancora grazie alla d.F. (p. 209, *in adp. colom.*) scopriamo che al v. 325 **T** (con **P**)[20] ha δυσόρφνεα – altrimenti solo in [Zon.] δ 583,15 Tittmann δύσορφνον καὶ δυσόρφνεον· μέλαν, σκοτεινόν – per l'altrettanto raro e preferibile δυσόρφναια, nondimeno attestato solo qui, in *schol. vet.* **MTA** *ad l.* Schwartz e in Hesych. δ 2632 L. (~ *Lex. Segu.* δ 203 Bachmann = Phot. δ 838 Th. = *Suda* δ 1670

19 Ma il *siglum* **z** (= «two or more of Thomano-Triclinian codd.», p. 57) non garantisce automaticamente che la lezione sia in T: «toutefois, suivant l'exemple – le mauvais exemple – donné par le récent *Sophocle* de H. Lloyd-Jones et N. Wilson, l'éditeur n'hésite pas à employer le même sigle collectif pour des variantes différentes laissant ainsi le lecteur dans l'incapacité de déterminer les sources manuscrites de l'une ou de l'autre variante (à moins de recourir à l'edition qu'il a donnée dans la "Teubneriana")», J. Irigoin, rec. Mastronarde 1994, REG 107, 1994, 744.

20 Cf. D.J. Mastronarde-J.M. Bremer, *The Textual Tradition of Euripides' 'Phoinissai'*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, 223.

A.): il confronto con il commento metrico di **Tr**^{3} *ad l.* (p. 99 s.) garantisce, ancora una volta, che la variante non è *une faute d'écriture*, ma è instaurata *metri causa*. Nel I stasimo giambo-trocaico (vv. 638-89), Mastronarde accoglie l'*ordo verborum* di Triclinio, e in particolare γᾷ φίλᾳ per φίλα(ι) γᾶ(ι) degli altri mss. (φίλα ξυνῆψε γᾶ **RPw**): nonostante l'assenza di cesura, inconsueta anche in un 3*ia* lirico, il verso non sembra necessitare di ulteriori trasposizioni (Diggle: ... σιδαρόφρων / δέ νιν φίλᾳ ξυνῆψε γᾷ φόνος πάλιν, ma cf. Mastronarde 342, *ad l.*). Una discrepanza fra le edizioni delle *Fenicie* e la d.F. si verifica per il v. 687: **T** avrebbe ἐκτίσαντο· πέμπε πυρφόρους, almeno secondo l'*appendix colometrica* (p. 212), mentre sia secondo Mastronarde che secondo Diggle si leggerebbe anche *supra lineam*, ma per mano del copista principale, ἐκτήσαντο (da cui κτήσαντο di Porson, ovvero la lezione normalmente adottata [*sp* + 2*ia*]): lo *schol.* **Tr**^{3} *ad l.* interpreta il *colon* come un τροχαικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον e la mancanza dell'atteso segno di *longum* sullo *iota* in ἐκτίσαντο fa pensare che proprio quest'ultima fosse la variante favorita da Triclinio. Nel II stasimo dattilico-anapestico (vv. 784-833), articolato secondo una triade, Triclinio dichiara di essere stato il primo a comprenderne la struttura e ad averne dato, pur a fatica, una chiara disposizione colometrica, rispetto al disordine degli antigrafi (*schol.* **Tr**^{3} *ad* vv. 784-817 ἀτάκτως γὰρ ἦσαν καὶ ἀναρμόστως ἐν τοῖς ἀντιγράφοις κείμενα). Tuttavia, egli commenta l'antistrofico v. 816 ματρὶ λόχευμα μίασμά <τε> πατρός come un 4*da* acataletto, mentre è catalettico *in syllabam*: l'errore sarà dovuto al fatto che il precedente v. 815 (come lo strofico v. 799) ha uno spondeo finale per effetto della sinafia; le scelte degli editori, pur divergenti talora nella colometria e nel testo, attestano come Triclinio avesse inteso la natura metrica. Nel terzo stasimo, ancora giambo-trocaico (vv. 1019-66), le edizioni di Mastronarde (*Euripides. Phoenissae*, ed. D.J. M., Lipsiae 1988, 82, *in adp.*) e Diggle (p. 140, *in adp.*) attribuiscono ὅτε di **T** al v. 1041, come variante per il vulgato ὁπότε: in realtà ὅτε è in **T** alla fine del v. 1040 (d.F. p. 218, *in app. colom.*). Il commento di **Tr**^{3} definisce i vv. 1040 ~ 1065 come 2*ion* acataletto, costituito da epitrito e peone quarti (v. 1040 con epitrito pentasillabico), ma tale interpretazione non ha riscontro nel testo di **T**: v. 1040 ἰαχά τ' ἦν ὁμοῖος, ὅτε ~ ὁρμήσασ' ἐπ' ἔργον, ὅθεν. Senza apparente ragione, la mano di **Tr**^{3} si trova con inusitata frequenza fra le glosse ai 3*ia* della seconda parte del IV episodio (vv. 1067-283); quindi al v. 1093 non solo segnala la quantità lunga dell'*alpha* in λοχαγέτας (cf. v. 974 e già Aesch. *Sept.* 42, frr. **451k,a4 e **451s,84,4 R. [*suppl.* Lobel], Eur. *Suppl.* 502), ma corregge in λογχαγέτας: l'emendamento non serve *metri causa*, e λογχαγέτης è inattestato (ma cf. sempre al v. 1093 λόγχους per il corretto λόχους in **Mn**). Fra l'altro, il commento di Mastronarde non rileva la provenienza eschilea del termine, che non sarà casuale. *Schol.* **Tr**^{3} *Phoe.* 1282 d.F.: lo scolio offre lo spunto per sollevare ancora la questione sul modo di segnalare in apparato le varianti di un ms. tricliniano: il Tessalonicense

dichiara infatti di aver espunto il v. 1282, in quanto mancante negli antigrafi migliori (~ *schol. vet.* **B** *ad l.* Schwartz ἐν πολλοῖς οὐ φέρεται [*i.e.* **OPW**]). Converrà dunque attribuire l'espunzione a Triclinio, come in altri casi in cui vi sia l'esplicita testimonianza degli scolî o la variante sia manifestamente congetturale. Come però non sia sempre assoluta la corrispondenza fra commento e testo, lo dimostra nel IV stasimo il v. 1286 (~ v. 1298), il quarto *colon* della strofe, secondo la colometria tricliniana, interpretato come un *ith* formato dalla sequenza di tre tribrachi (*schol.* $\mathbf{Tr}^3$ *ad* v. 1286 [p. 114 d.F.]): il testo di **T** ha tuttavia ἔλεος ἔλεος ἔμολεν / ματέρος κτλ., dove il v efelcistico è lezione esclusiva di questo codice, dunque di probabile origine tricliniana. Solo per instaurare una corrispondenza sillabica, in antistrofe troviamo, ancora senza paralleli nel resto della tradizione, δαΐα in iato con il *colon* successivo. Altra variante occorrente in **T**, che pare di origine tricliniana, è a *Phoe.* 1552 πάρα γὰρ στενάχειν <καὶ> τάδ' αὐτεῖν: la colometria di **T** divide, a differenza dei moderni, in due i vv. 1551s. (ὤμοι ἐγὼ παθέων· πάρα γὰρ † στενάχειν τάδ' ἀυτεῖν †), e tramite καί si produce in effetti un *2an* (cf. *schol.* $\mathbf{Tr}^3$ *ad l.* d.F.): l'integrazione tuttavia dipende anche dal tentativo di connettere i due infiniti e, anche solo per questo, avrebbe meritato una menzione nell'apparato oxoniense. A *Phoe.* 1559 ennesima integrazione tricliniana *m.c.*: ἐπὶ παῖδας ἔβα <τοὺς> σούς, ὦ πάτερ, ancora per instaurare un *2an*[21], mentre la colometria moderna prevede un *6da* (καὶ πυρὶ καὶ σχετλίαισι μάχαις ἐπὶ παῖδας ἔβα σούς); pure in questo caso l'integrazione non è affatto incongrua dal punto di vista linguistico. Nell'amebeo astrofico fra Antigone ed Edipo (vv. 1710-36) riscontriamo un altro esempio di disaccordo fra la d.F. e gli editori: al v. 1716 l'apparato di Diggle presuppone implicitamente che all'inizio del verso seguente **T** abbia γε (p. 176: «ἄθλιαί **ΩXZT**^{t} et Σ^{bv}»), cosa che non risulta né dall'apparato di Mastronarde, *Euripides*, 132, né dall'*appendix colometrica* della d.F. (γενόμεθα γενόμεθ', ἄθλιαι / δῆτα θηβαιᾶν / μάλιστα παρθένων δή), mentre hanno γε **ZZbFp** (che divergono anche per la colometria); tuttavia la d.F. non avverte che dal v. 1710 alla fine anche il testo (non solo gli scolî) è di mano tricliniana, e mai l'apparato della sua *appendix* distingue a chi appartengano le varianti di **T**, se al copista o a Triclinio e a quale fase del suo lavoro: per scoprirlo è necessario un confronto con le edizioni del testo che, d'altro canto, registrano desultoriamente i *Tricliniana*. Inoltre il dato testuale è presentato dalla d.F. in modo fuorviante: ad es., il suddetto γε di **ZZbFp** è indicato come un'integrazione («<γε>», p. 231, *in adp.*), quando si tratta solo una variante rispetto a **T**.

In conclusione, sembra emergere una questione di carattere generale. Se è pur vero

21 La tendenza tricliniana a instaurare *cola* della misura di un dimetro sarà apprezzabile ancora nella successiva monodia di Antigone (vv. 1567-81).

che un apparato critico deve selezionare le varianti, ci si chiede tuttavia quale sia il criterio per cui certe lezioni di **T** (o certe correzioni tricliniane in genere) siano registrate e altre no, e se la loro omissione implichi un giudizio di merito da parte dell'editore o sia dovuta a negligenza. Una volta che si decida di equiparare gli interventi di Triclinio alle congetture dei moderni, allora può esser giustificato trascurare quelle meno opportune. Ma non sempre si può stabilire, abbiamo visto, se si tratti di congetture e, inoltre, tutti gli interventi tricliniani nei *lyrica* mostrano una correlata congruità, in nome di un'analisi metrica personale: selezionarne solo alcuni significa spesso oscurarne la finalità. Naturalmente è più semplice per un editore dar conto di ogni particolare nel caso di tradizioni ristrette a pochi testimoni, quale quella dei drammi 'alfabetici'; molto più complesso è il discorso per l'attestatissima triade euripidea. Da questo punto di vista, l'edizione commentata delle *Fenicie* di Mastronarde rappresenta un esempio da seguire.

Parma

Massimo Magnani

RECIPROCITÀ DELLA VIOLENZA NEL MITO DI ELETTRA

Nell'ambito del mito degli Atridi sulla ribalta della scena tragica Elettra affianca il fratello Oreste nel vendicare la morte del padre, concorrendo allo spietato omicidio di Clitemestra e del suo amante, Egisto. Ma per comprendere a pieno la violenza esercitata da Elettra sugli assassini di Agamennone, dobbiamo prima fermare l'attenzione sulla violenza che essi esercitano su di lei e sul fratello. Tale violenza è presente, in misura e forma diversa, nei tre drammi che ci sono pervenuti sul mito di Elettra ad opera dei tre tragici: le *Coefore* di Eschilo, e le due *Elettra* di Sofocle e di Euripide[1].

In Eschilo Oreste ed Elettra si accingono all'azione sotto l'impulso di sentimenti diversi: la *pietas* verso il defunto, al quale intendono tributare gli onori dovuti e la doverosa vendetta, secondo l'ordine di Apollo; l'odio nei confronti degli assassini; e, non ultimo, il desiderio di essere reintegrati nel loro stato regale e di rientrare in possesso dei propri beni. Clitemestra e Egisto, oltre che assassini, sono usurpatori che tengono saldamente nelle loro mani il potere regale e le ricchezze del regno. È questo un elemento comune ai tre tragici, sul quale essi ritornano ripetutamente.

Le prime parole che Oreste pronuncia all'inizio delle *Coefore* nell'invocare Hermes fanno riferimento al potere regale paterno: «O Hermes ctonio, tu che vegli sul potere regale di mio padre» (πατρῷα ... κράτη, v. 1)[2], quello che spetterebbe per diritto ereditario a lui stesso, costretto fino a quel momento all'esilio dalla tirannia degli assassini; un potere che il giovane è determinato a conquistare, come dimostra la supplica rivolta al padre al termine del κομμός (αἰτουμένῳ μοι δὸς κράτος τῶν σῶν δόμων, v. 480). Né lo angustia di meno l'essere privo del patrimonio, oppresso dall'indigenza: «Molti impulsi convergono a un unico fine: i comandi del dio, il dolore, grande, per mio padre; e inoltre mi opprime la mancanza dei miei beni (χρημάτων ἀχηνία)» (vv. 299-301). La collocazione in una sequenza dove si fa riferimento a due motivazioni di alto valore sacrale ed etico (θεοῦ τ' ἐφετμαὶ καὶ πατρὸς πένθος μέγα, v. 300) sottolinea l'incidenza della privazione dei propri averi sullo stato d'animo di Oreste.

È peraltro controverso il fatto che anche il v. 275, ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον, possa contenere un'analoga allusione all'interno del contesto in cui Oreste ricorda i vaticinii di Apollo e le sofferenze alle quali andrà incontro se non

[1] Le edizioni di riferimento sono: *Aeschylus Tragoediae*, ed. M. L. West, Stuttgart - Leipzig 1998; *Sophoclis fabulae*, H. Lloyd-Jones - N. G. Wilson, Oxford 1990; *Euripides 'Electra'*, ed. G. Basta Donzelli, Stuttgart - Leipzig 1995.

[2] È questa l'interpretazione, oggi prevalente, della proposizione participiale. Sul dibattito esegetico si veda G.F. Nieddu, *Eschilo interprete di se stesso (Ar. 'Ran'. 1126 s. e 1138-1150)*, Eikasmós 11, 2000, 97-106.

compirà la vendetta contro gli assassini di Agamennone: «No, non mi tradirà il potente oracolo del Lossia, che mi ordina di affrontare questa prova e mi incita ripetutamente, a gran voce, profetizzando mali che raggelano il cuore ardente, se non punirò gli assassini di mio padre allo stesso modo, rendendo morte per morte. Altrimenti, diceva, pagherò con la mia stessa vita, tra atroci sofferenze, furioso come un toro per la perdita delle ricchezze» (vv. 269-75)[3]. La scelta interpretativa «furioso come un toro per la perdita delle ricchezze» si basa sulla trasposizione, operata da Hartung e accolta da Page e in ultimo anche da West, del v. 275 di **M** dopo il v. 277. In realtà appare più opportuno mantenere la numerazione tràdita e intendere «infuriando come un toro con pene che non ammettono riscatto in denaro»[4]. In tal modo Oreste, evidenziando il fatto che la punizione dei colpevoli non ammette transazioni, sottolinea la gravità del delitto e la sacralità della vendetta: il matricidio che è chiamato a compiere è giustificabile solo alla luce di una giustizia superiore e ineludibile. In questo caso un riferimento alla mancanza dei beni ridurrebbe la terribilità delle istanze etico-religiose.

Anche Elettra a sua volta, fin dall'inizio, nella preghiera che rivolge al padre, allude alla misera situazione propria e del fratello, accomunandole: «Ora, infatti, siamo come esuli, venduti da colei che ci ha generato ... Io vivo da schiava (κἀγὼ μὲν ἀντίδουλος) e Oreste è al bando, privato dei suoi averi, mentre loro, Clitemestra e Egisto, con arroganza godono appieno dei frutti delle tue fatiche» (vv. 132-37)[5]. Un pensiero per lei angoscioso al punto che, nel riconoscere Oreste, il primo augurio che gli rivolge è di riconquistare la casa paterna, intesa nel senso pregnante di reggia, sede del potere (ἀλκῇ πεποιθὼς δῶμ' ἀνακτήσῃ πατρός, v. 237)[6].

3

οὗτοι προδώσει Λοξίου μεγασθενὴς
270 χρησμός, κελεύων τόνδε κίνδυνον περᾶν
κἀξορθιάζων πολλὰ καὶ δυσχειμέρους
ἄτας ὑφ' ἧπαρ θερμὸν ἐξαυδώμενος
εἰ μὴ μέτειμι τοῦ πατρὸς τοὺς αἰτίους
274 τρόπον τὸν αὐτόν, ἀνταποκτεῖναι λέγων·
276 αὐτὸν δ' ἔφασκε τῇ φίλῃ ψυχῇ τάδε
277 τείσειν μ' ἔχοντα πολλὰ δυστερπῆ κακά,
275 ἀποχρημάτοισι ζημίαις ταυρούμενον.

4 Un'esauriente disamina dello *status quaestionis* e una giustificata interpretazione in tal senso si trovano in V. Citti, *Considerazioni sul testo delle 'Coefore' 275*, Lexis 17, 1999, 109-15. Per la discussione del passo si veda anche C. T. Owtram, CQ 28, 1978, 475 s. e il commento di A. F. Garvie, *Aeschylus. 'Choephori'*, Oxford 1986, 112-13.

5 Cf. infra i vv. 863-65 e 942-45, dove si evidenzia come l'esito felice dell'azione di Oreste ripristini il potere e il possesso delle ricchezze.

6 In quest'ottica, da un punto di vista drammaturgico, acquista forza l'esegesi di V. Citti (*Aesch. 'Cho.' 129 ss.*, Vichiana, 2, 2000, 125-29), che interviene su un verso molto tormentato, il 131: Ἐποίκτιρόν τ' ἐμέ / φίλον τ' Ὀρέστην πῶς ἀνάξομεν δόμοις (vv. 130-31). Il verso è stato corretto da Schneidewin in φῶς τ' ἄναψον ἐν δόμοις, («Abbi pietà di me / e dell'amato Oreste e accendi una luce nella casa») e accolto da Page nella sua edizione. Anche West fa sua la

E più avanti, nel corso del pianto funebre, ritorna insistente l'immagine dell'impotenza, dell'esilio (v. 336), dell'umiliazione - presente anche nelle suppliche di Oreste (cf. vv. 407-09) - fino al grido ultimo di Elettra, prima dell'invocazione finale al padre, a completare un quadro di emarginazione e disperazione assolute: «Stavo in disparte, privata di ogni diritto, umiliata, relegata in un angolo (μυχῷ δ' ἄφερκτος), come una cagna molesta!» (vv. 444-49).

Ma nelle rivendicazioni dinastiche e patrimoniali di Oreste e di Elettra prevale la denuncia dell'empietà degli assassini che agiscono contro ogni giustizia: le vessazioni da loro subite non appartengono esclusivamente alla sfera umana, ma cozzano contro la *Dike* di Zeus, e da lui inesorabilmente arriverà la punizione dei colpevoli. *Kratos*, *Dike* e Zeus invoca Elettra perché l'assistano. A lei fa eco Oreste, che da Zeus impetra soccorso per la stirpe reale dell'aquila, legata al sovrano divino da un rapporto diretto e privilegiato che investe la sacralità (vv. 246-63).

Anche l'odio che i figli provano nei confronti della madre è animato da profonde motivazioni etiche: Elettra definisce δύσθεον il φρόνημα nutrito da Clitemestra nei loro confronti, «che non corrisponde per nulla al nome di madre»: οὐδαμῶς ἐπώνυμον (vv. 190-91). La giovane riversa su Oreste, che tiene in conto di padre, l'affetto per la sorella Ifigenia, crudelmente sacrificata, e quello che avrebbe dovuto legarla alla madre, da lei invece profondamente odiata, se pure con piena giustizia: ἡ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται (v. 241). A Zeus Elettra innalza preghiere perché le conceda di essere più onesta e di avere mani più pure di Clitemestra (vv. 140-41), una donna crudele e sfrenata, δαΐα πάντολμε μᾶτερ (vv. 429-30), che, dopo aver ucciso Agamennone, ne ha straziato il cadavere con la feroce pratica del μασχαλισμός e lo ha sepolto, privandolo degli onori funebri dovuti a un re. È un odio, quello di Elettra e di Oreste, che emerge parossisticamente nel corso del κομμός sulla tomba del padre Agamennone, ed è sublimato dalla certezza che Zeus colpirà gli assassini per mano dei figli: Ate, che in ultimo punisce l'uomo colpevole, si abbatte in uguale misura anche su un genitore (vv. 382-85).

In Sofocle e in Euripide, com'è noto, cambia in maniera significativa la focalizzazione del mito con l'attribuire un particolare risalto alla penosa condizione di Elettra e col delineare un quadro più articolato e ricco di particolari, privo di quell'aura

congettura di Schneidewin, ma, seguendo Wilamowitz, espunge la congiunzione τε: («... accendi una luce nella casa, l'amato Oreste»). Citti, invece, mantiene il testo tràdito con la sola correzione ἀνάξωμεν (sulla scia di Pauw, che però congetturava ὡς in luogo di πῶς), e introduce così una dubitativa: «in che modo potremmo divenire padroni del nostro palazzo?» Si sottolinea in tal modo nella preghiera di Elettra al padre, perché pietoso soccorra i figli, il forte richiamo al recupero dei diritti di sovranità. Permane, tuttavia, l'obiezione di una mancanza di attestazioni dell'aoristo attivo di ἀνάσσω nella tragedia come genere letterario.

di sacralità presente in Eschilo[7]. Nell'impossibilità di stabilire con certezza la priorità di un dramma rispetto all'altro, tentativo compiuto da più parti senza un esito definitivo[8], condurremo la nostra indagine prescindendo da considerazioni di primogenitura ed esaminando convenzionalmente Sofocle prima di Euripide.

Partiamo dal tema comune ai tre tragici, quello della privazione delle ricchezze e del potere.

All'allusione del Pedagogo a Micene, ricca d'oro, Μυκήνας τὰς πολυχρύσους[9] (v. 9), fa seguito la preghiera che Oreste innalza agli dèi della sua terra perché gli concedano di farsi purificatore (καθαρτής) della sua casa (v. 70)[10] e di entrare in possesso delle sue ricchezze e della sua dimora: καὶ μή μ' ἄτιμον τῆσδ' ἀποστείλητε γῆς, ἀλλ' ἀρχέπλουτον καὶ κατασταθήν δόμων (vv. 71-72). Appaiono, dunque, strettamente connessi il motivo etico-religioso e quello familiare e sociale in quanto la vendetta compiuta per riscattare il morto porta al ripristino della sovranità di Oreste e del suo potere sull'*oikos*[11].

Dal godimento delle ricchezze è esclusa anche Elettra, che lamenta la propria sorte con pateticità di accenti: «Come una straniera indegna (ἔποικος ἀναξία) io servo (οἰκονομῶ) nelle stanze del padre, con questa veste sordida, e siedo a mense vuote[12]» (vv. 189-92). Privata di tutti i diritti elementari, la giovane è esclusa dal godimento dell'*oikos* e dalla comunità civile e religiosa, poiché non può uscire impunemente di casa neppure per pregare gli dèi (vv. 911-12). Relegata, dunque, in una condizione di totale subordinazione, Elettra riceve ordini dagli assassini del padre e da loro dipende

7 Per una lettura di tutti e tre i drammi nella prospettiva di una definizione e/o evoluzione delle categorie di tragico e di tragedia ad Atene si veda F. Dupont, *L'insignifiance tragique. Les 'Choéphores' d'Eschyle, 'Electre' de Sophocle, 'Electre' d'Euripide*, Paris 2001.

8 Della vasta bibliografia sull'argomento ricordiamo: A. Vögler, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg 1967; G. Ronnet, *Réflexions sur la date des deux 'Électre'*, REG 83, 1970, 309-32; J. M. Bremer, *Exit Electra*, Gymnasium 98, 1991, 328-29; J. Irigoin, *Les deux Électres et les deux Électre*, in *Sophocle. Le texte et les personnages*, Actes du Colloque International de Aix-en-Provence, 10-11-12/1/1992, ét. rass. par A. Machin et L. Pernée, Aix-en-Provence 1993, 163-72.

9 Ben noti sono gli antecedenti omerici; cf. Η 180, Λ 46; ϒ 304: πολυχρύσοιο Μυκήνης.

10 All'azione purificatrice di Oreste come vendicatore si allude anche in *Cho.* 942-45; 966-68.

11 Cf. in proposito le osservazioni di G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, Torino 1982, II, 533, n. 9, e di M. C. Cabrero, *El derecho de sucesión en la 'Electra' de Sófocles*, Emerita 67, 1999, 341-54, che evidenzia la legittimazione divina dell'azione di Oreste: si tratta di un δίκαιος φόνος. Sulla rilevanza del motivo dinastico nella fisionomia della tragedia insiste a ragione G. Avezzù, *Sofocle drammaturgo della situazione*, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del V sec.*, Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Dramma Antico, Siracusa, 19-22 settembre 2001, Dioniso, 2002, 42-61.

12 Sulla penuria alimentare come segno di esclusione dall'οἶκος si vedano le osservazioni di A. Serghidou, *Electre ἔποικος: aliénation domestique et réintégration dans l'Electre de Sophocle*, QS 19, 1993, 85-110 (86-87), che traccia un quadro dettagliato dello stato di emarginazione di Elettra. Nel passo in questione il verbo οἰκονομέω sta a indicare la funzione servile di Elettra che ha la cura di beni, quelli del padre, di cui però non ha la disponibilità.

che ella ottenga qualcosa o ne resti priva: κἀκ τῶνδέ μοι λαβεῖν θ'ὁμοίως καὶ τὸ τητᾶσθαι πέλει (v. 264-65)[13].

La sua triste condizione è in parte, tuttavia, frutto dell'atteggiamento ostile da lei tenuto nei confronti di Clitemestra ed Egisto. Dopo essersi attirata, immediatamente dopo l'assassinio di Agamennone, il rancore della madre salvando la vita a Oreste per una futura vendetta (cf. vv. 293-94), Elettra non ha mai nascosto il suo profondo e irriducibile odio per i due amanti. Un comportamento che il Coro, che pure le è amico, le rimprovera ripetutamente[14]: «Non comprendi da dove provengono le tue disgrazie...? Molti mali hai procurato a te stessa con il tuo animo inasprito, creando sempre nuovi conflitti» (vv. 214-19). La giovane ne è cosciente: «Conosco la rabbia che ho dentro, non mi sfugge» (vv. 221-22). La sua intransigenza è resa più manifesta dal confronto con la condotta di Crisotemi che, diversamente da lei, è disposta al compromesso ed è pronta a stigmatizzare e a frenare ogni eccesso nella condotta della sorella (cf. vv. 328-40; 392-94; 1041-42), senza tuttavia mai riuscire a fiaccarne la determinazione a perseverare nel suo atteggiamento intransigente. Crisotemi, tuttavia, pur godendo di una vita comoda e ricca di beni, è anch'essa di fatto spogliata delle ricchezze paterne, di cui non può in alcun modo disporre[15], ed è destinata a una vita senza nozze, perché una nobile discendenza rappresenterebbe un pericolo per gli usurpatori (vv. 959-66): un figlio nato dalla stirpe di Agamennone potrebbe legittimamente aspirare al possesso dell'*oikos*.

Le ricchezze e il potere sono saldamente in mano degli assassini. Egisto - così racconta Elettra (vv. 266-74) - spadroneggia con arroganza e volgarità. Si è impadronito dei simboli del regno: siede sul trono che fu di Agamennone; ne impugna lo scettro (cf. v. 420[16]); ma compie anche gesti di forte valenza simbolica, indossando le vesti del defunto re e libando nel cuore della casa, presso il focolare, (παρεστίους σπένδοντα λοιβάς vv. 269-70) proprio nel luogo dove Agamennone fu ucciso. I beni

13 Che il ricevere sia un fatto episodico e l'essere priva una condizione costante viene evidenziato in greco dall'uso dell'infinito aoristo λαβεῖν contrapposto all'infinito presente τητᾶσθαι.

14 Cf. i vv. 121-6, 137-43, 153-63, 173-83.

15 Secondo la legislazione ateniese una donna, che non avesse parenti maschi vivi, non poteva comunque godere dei propri beni, se non attraverso i suoi κύριοι. Le due fanciulle, però, sono escluse da ogni legittima disponibilità del patrimonio, sia pure sotto forma di dote. Elettra, in particolare, sarebbe destinata, a norma di legge, a perpetuare la razza paterna attraverso il matrimonio nella sua veste di ἐπίκληρος, cioè della figlia che in mancanza di maschi, il padre o il figlio, dovrebbe garantire la continuità della linea familiare tramite l'unione con il parente più prossimo. Sull'argomento si vedano le osservazioni di J.H. Kells, *Sophocles 'Electra'*, ed. by J.H.K., Cambridge, 1973, 169, e soprattutto di J.-P. Vernant, *Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, in *Mythe et Pensée chez les Grecs*, I, Paris 1971, tr. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1978, 171-75.

16 In B 100-08 Omero racconta come lo scettro fosse opera di Efesto e, consegnato a Pelope da Hermes per volontà di Zeus, fosse passato da Atreo a Tieste e da questi ad Agamennone.

della casa li sperpera, dilapidando il patrimonio in modo sconsiderato, come denuncia Oreste con sdegno in due versi dove compaiono ben tre verbi appartenenti alla stessa sfera semantica: πατρῴαν κτῆσιν Αἴγισθος δόμων ἀντλεῖ, τὰ δ'ἐκχεῖ, τὰ δὲ διασπείρει μάτην (vv. 1290 s.). Anche il Coro torna più volte sul tema dei beni dell'*oikos*, augurando a Elettra di poter vivere al di sopra dei suoi nemici per potenza e ricchezza tanto quanto è ora da loro oppressa (1090-92), e richiamando l'immagine delle ricchezze avite (ἀρχαιόπλουτα πατρὸς εἰς ἑδώλια, v. 1393) nel celebrare l'azione vendicatrice di Oreste all'interno della reggia. Da parte sua Clitemestra innalza empie preghiere ad Apollo (vv. 637-59) perché impedisca che venga privata degli averi e dell'opulenza di cui gode (πλούτου τοῦ παρόντος, v. 648), e le conceda di mantenere il potere (σκῆπτρα, v. 651) e il dominio sulla casa degli Atridi, e a tal fine tacitamente chiede che il figlio Oreste muoia senza poter compiere la sua vendetta. Privazione indegna e contraria a ogni sacro diritto è, dunque, quella che colpisce Oreste, Elettra e anche Crisotemi, proditoriamente spogliati dei loro averi; godimento illegittimo e sacrilego del patrimonio e del potere, in quanto frutto di un delitto, e mantenuto poi con empietà e arroganza, quello di Egisto e Clitemestra.

Nel caso di Elettra la sua condizione di indigenza viene aggravata da vessazioni e maltrattamenti fisici, oltre che psicologici. Come denuncia la giovane (vv. 597-600), Clitemestra nei suoi confronti si comporta più da padrona (δεσπότιν, v. 597) che da madre e la obbliga a una vita infelice (βίον μοχθηρόν, v. 599), da schiava (ἤδη δεῖ με δουλεύειν πάλιν, v. 814), sottoponendola a violenze inaudite. La situazione è a tal punto deteriorata e grave che la giovane corre ormai anche pericolo di vita: secondo le rivelazioni di Crisotemi (vv. 378-82), i due amanti sono decisi, se non cesseranno i suoi aspri lamenti, a rinchiuderla in un antro oscuro (ἐν κατηρεφεῖ στέγῃ, vv. 381-82)[17]. Del resto Elettra è limitata nella sua libertà di azione al punto da non osare nemmeno mostrarsi sulla soglia di casa, se Egisto è nella reggia, come lei stessa dice al Coro (vv. 310-13), e come le rinfaccia aspramente la madre, vedendola all'esterno del palazzo in assenza di Egisto (vv. 516-20). Se, dunque, Elettra aborrisce Clitemestra, il suo sentimento è provocato da più cause: il dolore per la morte del padre, il contegno riprovevole della madre - Elettra lo ripete più volte (cfr. vv. 261 e 619-20) - e l'odio da questa nutrito nei confronti della figlia, che si traduce in violenza fisica e morale. Da parte sua Clitemestra è consapevole dell'odio di Elettra e lo ricambia (vv. 523-24), in una reciprocità di disumana ferocia.

A tutto ciò si aggiunge la solitudine affettiva della protagonista: «Infelice, senza nozze, né figli, vivo sempre stillante pianto, io che ho avuto in sorte una serie infinita di mali» (vv. 164-67). Un lamento che si ripete in una triste, straziata litania: «È fuggita senza speranza gran parte della mia vita, e non ho più forze: senza figli, io mi consumo,

17 Immediato il richiamo a *Ant.* 885-86, e anche 774, 891 s.

senza un uomo che mi ami e mi protegga» (vv. 185-88). In conflitto con la sorella, Crisotemi, per lei l'unico affetto è rappresentato dal fratello lontano; così, quando verrà annunciata la falsa notizia della morte di Oreste, per Elettra svanirà ogni possibilità di riscatto, tanto da indurla a voler agire ella stessa in prima persona contro gli assassini, con quella determinazione e assolutezza proprie degli eroi sofoclei[18].

Nel dialogo di Elettra col fratello, prima del riconoscimento, emergono con forza tutte le sue sofferenze. Oreste la interroga con domande incalzanti, dolorosamente colpito dal suo misero aspetto, dal quale appaiono evidenti le tracce delle brutalità subite: ὦ σῶμ' ἀτίμως κἀθέως ἐφθαρμένον (v. 1181). Il participio perfetto del verbo, che sottolinea la compiuta devastazione fisica, viene ulteriormente connotato in senso negativo dai due avverbi, pertinenti l'uno alla sfera civile, l'altro a quella etico-religiosa. Elettra vive in una condizione di schiavitù alla quale è costretta con la violenza: εἶτα τοῖσδε δουλεύω βίᾳ (v. 1192), poiché l'aggressività degli assassini arriva fino alle percosse: καὶ χερσὶ καὶ λύμαισι καὶ πᾶσιν κακοῖς (v. 1196).

Ad Oreste Elettra ribadisce l'assolutezza del suo odio, radicato in lei da gran tempo (μῖσος παλαιόν, v. 1311). Infine il suo sentimento si manifesta irrefrenabile al momento del matricidio (vv. 1398-1416). All'esterno della reggia Elettra ode le grida della madre ferita a morte da Oreste e replica ai suoi lamenti con frasi spietate, rinfacciando a Clitemestra le sue colpe e aizzando il fratello a colpire ancora, senza pietà. Sofocle crea in tal modo un drammatico confronto a distanza, reso più incisivo dall'uso insistito dell'ἀντιλαβή, che accresce la concitazione della scena e tocca la sua acme al v. 1415: Κλυτ. ὤμοι πέπληγμαι. Ελ. παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν.

La tragedia è, dunque, percorsa da una vicendevolezza e da un groviglio di risentimenti e di odî[19] che sposta il conflitto tragico sul piano umano, pur permanendo il richiamo alla giustizia di Zeus nella punizione dei colpevoli (cfr. vv. 174-76 e 209-10), e la previsione del trionfo ultimo di *Dike* (vv. 472-78). La radicalizzazione della malvagità di Clitemestra, spietata nei confronti dei figli[20], empia nella gestione del potere, sacrilega nelle sue preghiere agli dèi, fornisce una giustificazione etica profonda al matricidio, e sebbene la regina faccia riferimento a *Dike* nel prospettare le ragioni

18 La metamorfosi di Elettra, che da uno stato di prostrazione e di inerzia passa alla volontà di agire, è accomunata all'atteggiamento di alcuni personaggi euripidei da M. Huys, *Sophocle 'Électre' 674-1057. Le revirement d'une héroïne sophocléenne aux traits euripidéens*, Mnemosyne 46, 1993, 307-43.

19 Ad essi Hofmannsthal, agli inizi del Novecento, in un'epoca che vede l'affermarsi della psicoanalisi, darà un ruolo centrale nella sua *Elektra*.

20 La regina ha un unico momento di turbamento nell'apprendere la presunta morte di Oreste (vv. 770-71). Prova, suo malgrado, una fitta di dolore, l'affiorare di un sentimento materno, subito sopito dalla feroce consapevolezza che la morte del figlio la libera dal terrore, come testimonia il sorriso di scherno che rivolge ad Elettra andandosene (vv. 804-07).

dell'omicidio di Agamennone (vv. 528 ss.)[21], le sue colpe appaiono preponderanti ed evidenti. Chiaro è l'oracolo di Apollo, rammentato da Oreste all'inizio della tragedia, attraverso il quale il dio gli intima di compiere la vendetta, «la giusta strage» ἐνδίκους σφαγάς (v. 37), e il richiamo finale al vaticinio, fatto dal matricida, conferma la legittimazione divina: τἀν δόμοισι μὲν καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν (v. 1424-25)[22], in sintonia con la preghiera rivolta ad Apollo da Elettra (vv. 1379-83), perché mostri agli uomini quali punizioni gli dèi riservino all'empietà.

Nel prologo dell'*Elettra* Euripide, secondo una tecnica a lui consueta, pone gli spettatori di fronte a una situazione inattesa e inedita: la figlia di Agamennone, la principessa di sangue reale, è sposata con un contadino - come ci riferisce egli stesso - e vive in campagna lontano dalla reggia. L'arrivo di Elettra sulla scena rappresenta un ulteriore motivo di sorpresa: la giovane donna avanza reggendo sul capo una brocca per attingere l'acqua dalla sorgente del fiume, un'incombenza propria di una serva[23]. Il suo aspetto è sordido: i capelli sono corti e sporchi, il corpo è vestito di stracci. Lo indicano inequivocabilmente le didascalie interne al testo. Oreste, scorgendola da lontano senza riconoscerla, ne sottolinea il capo rasato (κεκαρμένῳ κάρᾳ, v. 108), ed Elettra stessa, nell'innalzare i suoi lamenti, fa cenno alla sua testa rasata (κρᾶτ' ἔπι κούριμον, v. 148), e denuncia al Coro lo squallore della sua misera chioma (πιναρὰν κόμαν, v. 184) e gli abiti laceri che indossa (τρύχη τάδ' ἐμῶν πέπλων, v. 185). Particolari che ritornano nel dialogo col fratello prima del riconoscimento (vv. 241 e 335), insieme con l'indicazione del suo corpo sfiorito e scarno (ξηρὸν δέμας, v. 239).

Estromessa dalla casa paterna, Elettra è costretta a vivere nella rustica dimora del contadino, lontano dalla città. Anche questo è un dato che ricorre insistentemente nel testo. Lo troviamo espresso dal Coro (σὰν ἀγρότειραν αὐλάν, v. 168); da Oreste ed Elettra durante il loro primo colloquio (vv. 246, 251-52, 305-06); e ancora da Elettra nell'esordio dell'incontro con la madre (vv. 1004-05), mentre nella parte finale del dialogo viene fornito un ulteriore particolare realistico: le stanze sono anguste e annerite dal fumo; lo ricaviamo dalla raccomandazione che Elettra rivolge a Clitemestra di prestare attenzione nell'entrare nella sua povera dimora perché il nero delle pareti non le macchi gli splendidi abiti che indossa (vv. 1139-40).

21 Il modello manifesto è la Clitemestra del finale dell'*Agamennone*: cf. 1404-06, 1432, e anche 1497-504, 1521-29.

22 Non sembra essere ambigua l'affermazione di Oreste, come vorrebbero alcuni commentatori, propensi a ritenere che egli esprima una perplessità sulla moralità del suo gesto. L'εἰ con valore causale ribadisce la giustezza dell'ordine del dio, al quale il giovane non ha mai opposto dubbi o resistenze.

23 Sul pregnante valore drammaturgico della brocca e di altri particolari scenici nel delineare la situazione e il carattere di Elettra si vedano le osservazioni di C.A.E. Luschnig, *The Gorgon's Severed Head*, Leiden - New York - Köln 1995, 86-131.

L'iterazione non è casuale, ma sottolinea la gravità della violenza subita da Elettra, scacciata dalla reggia, privata dei suoi beni, trattata come una prigioniera di guerra: δούλη si definisce Elettra di fronte alla madre (v. 1004) e αἰχμάλωτος (v. 1008), un termine quest'ultimo che riassume in maniera pregnante lo stato fisico e morale della giovane. Dei beni paterni e della ricca preda che Agamennone ha portato da Troia, a lei non rimane nulla. Tutto è saldamente tenuto in mano dagli assassini: Clitemestra gode del bottino frigio, circondandosi di schiave e vivendo nel lusso. A sua volta Egisto spadroneggia nel palazzo, guida i carri di Agamennone, stringe nelle sue mani lo scettro dell'eroe (vv. 319-22).

Egli avrebbe voluto uccidere Elettra, ma Clitemestra glielo ha impedito per timore di incorrere nell'odio dei sudditi, commettendo un delitto crudele e ingiusto. Di fatto, tuttavia, è come se Elettra fosse morta: privata, oltre che della dote, anche del suo rango dal matrimonio col contadino, è colpita da una sorta di morte civile: θανάσιμον γάμον (v. 247) è la definizione che la giovane dà delle sue ignobili nozze. La vita le è stata tolta in maniera surrettizia e oltraggiosa: Egisto l'ha uccisa viva due volte - dice Elettra con fulminante ossimoro δὶς ... ἐμὲ κτείνας ... ζῶσαν (vv. 1092 s.) - costringendola a un destino peggiore di quello della sorella Ifigenia. Nel quadro complessivo della misera sorte di Elettra è questa l'angheria più subdola e al tempo stesso più crudele che le sia stata inferta. Mentre Elettra è stata privata della possibilità di avere uno sposo degno di lei, la madre, con i beni che spettavano per diritto ereditario ai figli, si è comprata un nuovo marito (vv. 1088-90). C'è in questo rimprovero che Elettra rivolge a Clitemestra una duplice denuncia: avidità e pochezza morale. Clitemestra si è impossessata di ricchezze non sue e le ha utilizzate per un turpe scopo. Inoltre quello con Egisto non è nemmeno un legame d'amore, se è vero, come insinua Elettra, che i due si sono traditi vicendevolmente. Della madre la giovane dice, di fronte al cadavere di Egisto, che egli è stato stolto a ritenere possa essere fedele una donna che ha tradito il primo marito (v. 918-24); quanto al patrigno, la giovane allude velatamente, come si addice a una vergine, alle sue numerose infedeltà (vv. 945-48). Un quadro coniugale assai diverso da quello presentato da Eschilo: nelle *Coefore* Clitemestra, appresa la morte dello sposo, si lascia sfuggire un grido di autentico dolore: οἰ 'γώ, τέθνηκας, φίλτατ' Αἰγίσθου βία (v. 893), che fa da eco a ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν del v. 1654 dell'*Agamennone*, e scatena l'ira di Oreste: «Tu ami quell'uomo? Dunque, giacerai nella stessa tomba» (vv. 894 s.)[24].

Anche nell'*Elettra* di Euripide come in quella di Sofocle, c'è da parte della protagonista un compiacimento del proprio dolore e un perverso desiderio di rendere

24 Nella moderna riscrittura di M. Yourcenar, *Elettra o della caduta delle maschere*, è ripreso il tema dell'infedeltà, ma inserito nel contesto di un amore trasformatosi nel tempo in affetto e consolidatosi in una complicità indulgente. Egisto sa dei tradimenti della moglie, ma li tollera, comprendendone l'ingenua voglia femminile di essere ancora desiderabile.

ancora più penoso lo stato in cui versa. Se la giovane si sottopone ai più umili servizi, come quello di andare alla fonte a prendere l'acqua, non lo fa perché vi sia costretta - anzi, il suo sposo contadino la esorta a non affaticarsi per lui - ma per sottolineare e denunciare con maggior forza le vessazioni subite. E anche quando le amiche del Coro le offrono vestiti e monili per partecipare, degnamente vestita, a una festa in onore della dea Era, Elettra rifiuta di abbigliarsi e di unirsi ai cori e alle danze delle fanciulle come atto di protesta contro gli dèi stessi che non si curano di vendicare la morte di Agamennone, né del triste stato di esule di Oreste, né della sua vergognosa condizione di schiavitù ed emarginazione.

Appaiono, dunque, evidenti i motivi del conflitto di Elettra con la madre, ricca, elegante, con un uomo al suo fianco, mentre lei - come riferisce a Oreste - consuma la sua vita nello squallore più assoluto, coperta di povere vesti che si tesse con le sue mani, lontana dalla reggia e dalle cerimonie religiose, priva di uno sposo degno del suo rango, mentre un tempo era stata promessa in matrimonio a Castore, un semidio (vv. 300-38). Motivazioni queste dove il divino non ha spazio.

Il suo rancore nei confronti di Clitemestra esplode con violenza nel colloquio che ha con lei prima che sia compiuto il matricidio. Stridente sulla scena il contrasto visivo tra le due donne: l'una, riccamente abbigliata, arriva su un cocchio[25], accompagnata da un seguito di schiave e di servi, l'altra, coperta di stracci, l'accoglie sulla soglia del suo misero tugurio, sinistra anticamera dell'Ade (v. 662). Lo scontro è brutale: nonostante l'atteggiamento conciliante di Clitemestra, Elettra non le risparmia insulti e accuse. Le rinfaccia la sua frivolezza, la cura eccessiva della propria bellezza, segno di impudicizia in una sposa che ha il marito lontano, in guerra: una donna corrotta come la sorella Elena, avida, crudele con i figli.

Nel confronto tra le due donne, tuttavia, a smorzare la forza delle ragioni di Elettra interviene l'atteggiamento di Clitemestra verso di lei, di pietà, di preoccupazione per il suo misero stato, sentimenti che Elettra aveva intuito e sui quali aveva fatto leva per attirare la madre nell'agguato mortale (vv. 656-58). Clitemestra, infatti, ammette i suoi errori e confessa il senso di colpa che la tormenta: «Io non sono così contenta (οὐχ οὕτως ἄγαν χαίρω) delle azioni che ho commesso» (vv. 1105-06). Ma Elettra, implacabile, la minaccia apertamente di morte, richiamandosi all'arcaica giustizia regolata dall'inesorabile legge del taglione: «Se la giustizia vuole che si paghi sangue con sangue, ti uccideremo io e tuo figlio Oreste, per vendicare nostro padre. Se fu

25 L'indicazione scenografica ci viene da una battuta pronunciata da Elettra: «È splendido il suo carro, splendida la veste che indossa» (v. 966). In realtà l'attribuzione del verso e di quelli che lo precedono, vv. 959-65, è controversa. Ma togliere la battuta a Elettra per darla a Oreste (come fanno Wilamowitz, Wecklein, Parmentier e Schwinge) è una scelta teatralmente sbagliata, perché il fatto di sottolineare lo sfarzo di cui si fregia Clitemestra è una peculiarità del personaggio di Elettra. Sull'intero gruppo di versi si vedano le osservazioni di G. Basta Donzelli, *Sulla distribuzione delle battute nell' 'Elettra' di Euripide,* BollClass 12, 1991, 18-20.

giusta quell'uccisione, anche questa lo è» (vv. 1093-96).

Al di là delle parole che riecheggiano la filosofia eschilea dell'ineluttabilità della punizione per il colpevole, nulla rimane dell'antica sacralità; cancellato il senso della hybris che connotava le azioni di Agamennone, legittimando il suo assassinio come emanazione di *Dike*, restano la sua responsabilità di padre nella morte di Ifigenia e la sua infedeltà di marito. L'uxoricidio compiuto da Clitemestra non si configura come un atto di giustizia, ma come un gesto ispirato da umana vendetta e - secondo le accuse di Elettra - da lussuria, dettata dal desiderio di avere un nuovo sposo[26]. Allo stesso modo, l'azione di Egisto è stata determinata unicamente da cupidigia e ambizione, mentre nell'*Agamennone* di Eschilo, benché egli sia presentato come un uomo spregevole, il leone imbelle (λέοντ' ἄναλκιν[27], v. 1224), bollato dal Coro con l'epiteto di femmina (γύναι, v. 1625), e tacciato di viltà (ἀπὸ ψυχῆς κακῆς, v. 1643, φῶτα κακόν, v. 1665), Egisto è pur sempre strumento della giustizia divina, che attraverso di lui punisce in Agamennone la colpa del padre Atreo (cf. *Ag.* 1577 ss.).

Sul fronte opposto, la vendetta di Elettra non nasce da nobili ragioni, ma - ella stessa lo dice - dalla volontà di vendicarsi delle umiliazioni subite (vv. 264-69) e da un'inconfessata gelosia, anche sessuale, nei confronti di Clitemestra[28]: sentimenti forti che sfociano nell'aggressione fisica della figlia contro la madre, con una accentuazione in Euripide rispetto a Sofocle. Benché l'Elettra di Sofocle non partecipi direttamente al matricidio, che viene compiuto da Oreste, tuttavia, pur rimanendo all'esterno della casa, manifesta la sua efferatezza aizzando il fratello a colpire la madre senza pietà[29]. Da parte sua l'Elettra di Euripide dichiara preventivamente che contro Clitemestra avrebbe il coraggio di impugnare la scure con cui fu colpito Agamennone e che è pronta a morire, pur di vedere scorrere il suo sangue (vv. 279-81), e mantiene poi il suo proposito, stringendo la spada insieme con l'incerto Oreste e vincendo così le sue estreme esitazioni (v. 1225). Al giovane, sconvolto dalle grida di Clitemestra e dai suoi gesti di supplica, cade la spada dal pugno, e, quando decide di vibrare il colpo mortale con l'aiuto della sorella, si copre gli occhi col mantello per non vedere la madre agonizzante. Quella che viene raccontata dai due giovani è una scena molto cruda, nella

26 Si veda in proposito il sintetico quadro tracciato da A. Beltrametti (a cura di), *Euripide, Le tragedie*, Torino 2002, 603.

27 Anche nell'*Elettra* di Sofocle Egisto è ὁ πάντ' ἄναλκις οὗτος (v. 301).

28 Quella gelosia che autori moderni, nelle loro riscritture, hanno messo in particolare evidenza. Eugene O'Neill nella sua trilogia drammatica, *Il lutto si addice ad Elettra*, la indica come tarlo interiore che mina anche l'aspetto fisico di Lavinia, la protagonista: la giovane rifiorisce e diventa bella solo dopo la morte della madre, la splendida Christine, e del suo amante, l'aitante capitano Adam Brant, di cui Lavinia è segretamente innamorata. Analogamente Marguerite Yourcenar pone una viscerale conflittualità femminile come causa dell'esplosione di violenza di Elettra, che strozza Clitemestra con le sue mani, quando questa le rinfaccia la sua inconfessata passione di ragazza per Egisto.

29 Cf. supra, p. 389.

quale il matricidio assume l'aspetto di una mattanza più che di un sacrificio sacro voluto dagli dèi, come in Eschilo[30].

Se, dunque, c'è, come in Sofocle, l'orrore di una violenza bestiale, in Euripide, però, subentrano immediatamente il pentimento e l'angoscia, che subito attanagliano i protagonisti, incapaci di trovare una giustificazione etica al loro gesto, quella giustificazione che peraltro gli eroi sofoclei nemmeno cercano, convinti come sono della legittimità dei loro atti. Anche se l'Elettra sofoclea sa di agire in maniera sconveniente e riprovevole (vv. 616-8), quello che la distingue è la pervicacia con la quale mantiene il suo atteggiamento e la totale assenza di rimorsi o ripensamenti dopo il delitto, in linea con i profili eroici disegnati da Sofocle, sebbene ella appaia minata nella sua grandezza dall'odio nutrito per i suoi nemici, che perde di sacralità, privo com'è di misura.

In Euripide, per quanto il Coro affermi che la morte di Clitemestra sia stata giusta, per quanto le parole conclusive dei Dioscuri prospettino una soluzione della vicenda analoga a quella prospettata da Eschilo, prevale, tuttavia, in Oreste ed Elettra, un senso di disorientamento e di afflizione insanabili. Il cielo che sovrasta i personaggi euripidei è vuoto, non costituisce un punto di riferimento, di sostegno. I due fratelli non sono strumento della divinità, ma giovani in balìa di se stessi, privi di spessore morale. Il loro stato d'animo è il preludio delle vicende contemplate dall'*Oreste*, dove è evidente che sia nel privato, sia all'interno della società, violenza genera violenza in una spirale inarrestabile.

Il quadro che tanto l'*Elettra* di Sofocle, quanto quella di Euripide ci offrono è fosco e percorso da un'empietà per molti versi meschina e spregevole: in Sofocle Clitemestra innalza empie preghiere ad Apollo (vv. 638 ss.) ed Elettra riferisce che ella cinicamente celebra con danze, canti e sacrifici il giorno dell'uccisione di Agamennone (vv. 277-81); in Euripide Egisto oltraggia in modo sacrilego la tomba del re morto, lanciando pietre sul tumulo e coprendolo di insulti (vv. 326 ss.). Di contro l'Elettra di Sofocle non lascia a Egisto nemmeno la possibilità di esporre le proprie ragioni prima di morire, e l'eroina euripidea ingiuria il cadavere del patrigno senza alcun ritegno, pur essendo cosciente della gravità di offendere un defunto.

30 Sull'empietà del matricidio «come sacrificio ritualmente stravolto, sacrificio non-sacrificio», riprodotto sul modello dell'assassinio di Egisto, sorpreso con l'inganno durante un rito sacro, e sul diverso atteggiamento dei due fratelli di fronte al delitto - l'uno esitante e in preda a scrupoli religiosi, l'altra determinata anche nel definire le modalità dell'esecuzione - si vedano le giuste osservazioni di G. Basta Donzelli, *Sulla distribuzione*, 20-27. Su di esse la studiosa basa la sua plausibile difesa dell'attribuzione dei vv. 982-4, che L assegna rispettivamente a Elettra, 982 e 984, e a Oreste, 983, e che Weil, seguito da Denniston, attribuisce, invece, interamente a Elettra, con opportuni ritocchi testuali. *E.* οὐ μὴ κακισθεὶς εἰς ἀνανδρίαν πεσῇ... *O.* ἀλλ' ἢ τὸν αὐτὸν τῇδ' ὑποστήσω δόλον... *E.* ὦ καὶ πόσιν καθεῖλες Αἴγισθον κτανών. Al tema del sacrificio nell'*Elettra* dedica un ampio studio M.S. Mirto, *Il sacrificio tra metafora e mechanema nell'Elettra di Euripide*, CCC 1, 1980, 3, 299-329.

Compare in entrambi gli autori, dunque, l'indicazione di comportamenti che travalicano ogni misura e calpestano tutto ciò che è sacro. I lunghi anni della guerra del Peloponneso, prossima ormai alla sua conclusione, hanno lasciato un segno indelebile nella società ateniese di quel periodo, condizionandone il profilo morale in senso negativo[31]. Ma al tempo stesso si avvertono segni premonitori, preludio a una nuova etica. I personaggi euripidei, pur nella loro negatività, sono caratterizzati da un elemento positivo: la consapevolezza del male compiuto. C'è in Clitemestra, quando confessa alla figlia il proprio disagio interiore per le sue azioni; in Elettra, che dolorosamente si dichiara colpevole del matricidio: αἰτία δ'ἐγώ (v. 1182); in Oreste, tormentato dall'immagine della madre morente, che nell'*Oreste* risponde alla domanda di Menelao su quale sia la malattia che lo consuma, affermando di soffrire per la consapevolezza (ἡ σύνεσις[32]) dei suoi turpi atti (v. 396).

Padova Caterina Barone

31 Ricordiamo in proposito i ben noti capitoli (81-84) del terzo libro di Tucidide, dove lo storico denuncia i brutali effetti della guerra, maestra di violenza.

32 Sulla complessa valenza del termine si veda l'indagine di J. Assaël, *ΣΥΝΕΣΙΣ dans 'Oreste' d'Euripide*, AC 65, 1996, 53-69.

IL BUONO (E IL CATTIVO) USO DELLA μάχαιρα*

Tra ἀγάλματα e dimensione del sacro.

L'identità materiale e storica dello strumento che i Greci chiamano μάχαιρα è chiara e ben nota, così come buona parte degli usi ai quali tale oggetto viene in concreto destinato[1]: coltello finalizzato a tagliare la carne per la cucina e il sacrificio, la μάχαιρα è però, insieme, anche immagine della leggenda, e immagine della leggenda assai particolare.

Rispetto all'identificazione univoca con un tipo specifico di strumento da taglio, lo statuto antropologico di questo coltello come oggetto dell'immaginario collettivo si apre, infatti, ad una molteplicità di ambivalenze e oscillazioni.

Connessa in modo stretto alla sfera del sacro, spesso nascosta, offerta in dono, fabbricata da mani divine, la μάχαιρα diviene, in contesti leggendari, oggetto efficace e di valore, strumento di acquisizione di sovranità e, più in generale, simbolo di potere.

Ma il punto di partenza per il sistema di implicazioni simboliche che si sovrappongono nell'immagine leggendaria della μάχαιρα rimane, comunque, l'identificazione con un oggetto reale e ben definito nei suoi usi sociali: è cioè il coltello sacrificale a costituire sempre la base di appoggio concreta che, garantendo in quanto oggetto l'effettiva continuità della trasmissione materiale attraverso il tempo, è in grado di assorbire e poi veicolare una serie, o meglio, una stratificazione di valori piuttosto complessa. Ed è proprio l'articolata architettura semantica dell'immagine della μάχαιρα che cercheremo di approfondire, indagandone in particolare la polivalenza per mezzo della categoria degli ἀγάλματα.

Mantenendo sempre un rapporto visibile con il culto e con la sfera del sacro, gli oggetti compresi nella categoria di ἄγαλμα sono, al contempo, segno di potere, simbolo di investitura e oggetto di dono, e, proprio in virtù della stratificazione di immagini che accolgono, si connotano come cose preziose al centro di un commercio nobile[2]. Gli ἀγάλματα ricorrono nella leggenda come doni nuziali e tradizionali, spesso fabbricati da esseri sovraumani, talvolta come *sacra* protettivi ed efficaci (e dunque collocati in luoghi nascosti), sempre come oggetti dotati di un certo potere

* R. Di Donato ha letto queste pagine nelle diverse fasi della loro elaborazione. Desidero ringraziarlo per l'aiuto che ha saputo darmi con ogni suo suggerimento; ringrazio anche M. Giangiulio.

1 L'etimologia del termine è relegata al campo dell'incertezza da Chantraine 1968, 673, il quale nega sia la validità di un accostamento al verbo μάχομαι sia l'ipotesi di un prestito dall'ebraico. Tutt'altro che ignota è al contrario l'identità materiale dell'oggetto, anche grazie alle innumerevoli raffigurazioni iconografiche che lo rappresentano. Gli unici studi di carattere complessivo sulla μάχαιρα sono, tra l'altro, studi di iconografia. Segnaliamo in particolare il contributo di L. Cerchiai (Cerchiai 1980), che si sofferma anche su paralleli con monumenti figurati etruschi d'età arcaica. Si veda anche *LSJ* 1996, 1085 e Berthiaume 1982, XVI.

2 Con l'espressione «di commercio nobile» si intende una circolazione di beni non identificabile con scambi di tipo strettamente mercantile ma, piuttosto, con acquisizioni tramite giochi, guerra, doni o con offerte votive. Si veda su questo Gernet 1968, 96-99.

sociale, ma non perdono - mai - l'identità fondamentale di concreti oggetti d'uso[3].

Lo scopo di questo lavoro sarà, in primo luogo, quello di mostrare come lo statuto antropologico della μάχαιρα partecipi della densa stratificazione propria degli ἀγάλματα e delle forme di pensiero che ne sono all'origine. Ma in questo percorso metteremo a fuoco anche altri nodi essenziali. Al primo di essi, e cioè allo specifico legame che la μάχαιρα stabilisce in concreto con la sfera del sacro, abbiamo già in parte fatto cenno. E nel corso della trattazione cercheremo di comprendere anche il punto successivo, determinato dall'identità del soggetto che agisce - adoperando una μάχαιρα - nella sfera del sacro, e che talvolta si identifica con una figura regale. Proprio le implicazioni della coincidenza tra agente del sacrificio e re, testimoniata come vedremo dal βασιλεύς omerico, consentiranno di interpretare meglio lo statuto di altri sovrani che ci troveremo invece ad analizzare mentre impugnano la μάχαιρα in momenti e per scopi diversi, fino a giungere al caso paradossale del re Cleomene in Erodoto.

La storia del coltello sacrificale come oggetto e il suo percorso di simbolo hanno già coperto un ampio arco temporale quando si depositano sul fondo dell'immaginario dei Greci del V secolo a.C., tanto da consentire addirittura rifunzionalizzazioni anche in chiave negativa. La rappresentazione del senso positivo o negativo dell'immagine mitica della μάχαιρα segue, come è logico, le coordinate del buono o del cattivo uso dell'oggetto concreto cui essa corrisponde, e vedremo come l'opera di Erodoto offra da questo punto di vista un materiale assai ricco di esempi.

Presentiamo per primo, nei tratti essenziali, l'episodio finale della vicenda di Cleomene.

Il caso di Cleomene

La vita di questo re spartano si conclude con un suicidio che interpretazioni diverse hanno analizzato di volta in volta nella prospettiva della sua veridicità storica, del rapporto con rituali arcaici o, ancora, in quella della patologia che ne sarebbe all'origine[4].

3 Sulle particolari connotazioni della complessa categoria di ἀγάλματα si è soffermato a più riprese Louis Gernet: dal primo saggio sulla storia sociale della religione greca (Gernet 1932, in particolare 85-86) fino al saggio di sedici anni successivo (1948) sulla nozione mitica di valore nella Grecia antica (Gernet 1968, 93-137).

4 Per un contributo specifico sulla follia di Cleomene si veda Griffiths 1989 e, per un quadro dei diversi atteggiamenti critici nei confronti della notizia antica del suicidio del re spartano, Giusti 1929, che studia il comportamento di Cleomene con lo scopo di rintracciarvi molti degli aspetti patologici propri dell'epilessia. Posizioni di diffidenza rispetto alla notizia e alle modalità del suicidio si trovano in Busolt 1893, II, 574; Beloch 1922, II, 21, 36, Meyer 1925, III, 202; . Estrema fiducia nella notizia è invece riposta da Luria 1928; Frazer 1966, 58 ss. interpreta infine il suicidio del re come sopravvivenza di una pratica arcaica di sacrificio rituale. Fondamentali riferimenti per lo studio di Cleomene I come figura storica sono inoltre, negli ultimi decenni,

La versione riportata da Erodoto[5] dedica al gesto finale del personaggio una descrizione molto dettagliata, nella lettura della quale la critica, qualunque sia il criterio interpretativo, sembra avere trascurato proprio uno dei particolari che ne costituiscono la forza.

Nel sesto libro delle *Storie*, gli Spartani, spinti dal timore per le macchinazioni che Cleomene trama dall'esterno contro la città, lo richiamano in patria ad esercitare ancora il ruolo di re. La follia che caratterizza il sovrano fin dall'infanzia raggiunge però il grado massimo, esprimendosi con evidenza quando il re colpisce al volto, con lo scettro, gli Spartani in cui si imbatte, e costringe dunque i familiari a bloccarlo legandolo ad un ceppo.

È a questa condizione fisica, mentale e istituzionale che si salda l'immagine conclusiva che a noi interessa:

> ὁ δὲ δεθεὶς τὸν φύλακον μουνωθέντα ἰδὼν τῶν ἄλλων αἰτέει **μάχαιραν**· οὐ βουλομένου δὲ τὰ πρῶτα τοῦ φυλάκου διδόναι, ἀπείλεε τὰ μιν αὖτις ποιήσει, ἐς ὅ δείσας τὰς ἀπειλὰς ὁ φύλακος (ἦν γὰρ τῶν τις εἱλωτέων) διδοῖ οἱ **μάχαιραν**. (Hdt. 6. 75).

Una volta preso il coltello, Cleomene comincia a tagliare a pezzi (λωβώμενος; ἐπιτάμνων; καταχορδεύων) le proprie gambe e continua, seguendo il senso della lunghezza (κατὰ μῆκος), lacerandosi cosce, fianchi e ventre, fino a darsi in questo modo la morte (ἀπέθανε τρόπῳ τοιούτῳ).

Nella successione quasi fotografica di dettagli macabri - tra l'altro molto rari nelle *Storie*[6] - assume forte rilievo la specificazione, ricorrente per ben due volte, dell'oggetto con cui il re compie la lacerazione progressiva del proprio corpo: una μάχαιρα, appunto.

L'interesse per la presenza di tale strumento è suggerito, al livello immediato del testo, dalla ricorrenza e dalla precisione con cui il σίδηρος usato da Cleomene viene identificato proprio come μάχαιρα. Una denominazione tanto specifica, anche in virtù della ripetizione che la duplica, sembra infatti rimandare ad una coincidenza piena, e a quanto pare importante, con una tipologia di oggetto ben precisa. Ma soprattutto, al livello del contesto, colpisce l'uso anomalo al quale lo strumento, individuato e presentato con tanto scrupolo definitorio come «coltello da sacrificio», viene poi destinato.

L'ultimo passaggio del percorso che ci proponiamo di affrontare consisterà nel

Carlier 1977, Cawckwell 1993, Parker 1998 e Cartledge 2001 pp. 55-67.

5 Erodoto non è l'unico autore a narrare il suicidio di Cleomene: cf. anche Plut. *Mor.* 223b; Paus. 3. 4.

6 L'abbondanza di dettagli macabri, in contrasto con le tendenza generale di Erodoto ad evitare particolari troppo crudi, viene talvolta evocata a riprova della assoluta attendibilità e autenticità storica del racconto. Si veda Nenci 1998, 240 (commento a Hdt. 6. 75).

comprendere come l'anomalia di usare il coltello sacrificale per il suicidio non incarni qui soltanto l'assurdità di un gesto tragico, folle o patologico, scandito e sottolineato ai fini di una narrazione più cupa. Il significato di tale atto non coincide cioè, in modo automatico e preciso, con la negatività che deriva - immediata - dall'inversione della consuetudine di un gesto concreto quale il taglio della carne per il sacrificio. Cercheremo così di mostrare come l'interpretazione del gesto di Cleomene sia, al contrario, mediata proprio dalla complessità dello statuto antropologico della μάχαιρα: quando è finalizzata ad usi opposti o lontani rispetto alla normalità, essa fa sentire tutto il suo peso di oggetto dell'immaginario che funziona come veicolo di senso, e di un senso che emerge in modo limpido soprattutto se svincolato dalla coincidenza più elementare tra il significante in questione e il significato di "coltello per sacrificare".

Mostreremo dunque come dell'immagine mitica della μάχαιρα partecipino sempre due livelli. C'è l'oggetto appartenente all'immaginario collettivo, intriso di una serie di simbolismi che le *Storie* di Erodoto, in particolare, mostrano produttivi e ben funzionanti; e c'è, costante, l'identificazione con lo strumento concreto, le cui caratteristiche - dal tipo di fabbricazione ai contesti d'uso - determinano i significati simbolici stessi. Cominciamo allora da questi ultimi.

Il *valore* della μάχαιρα.

La μάχαιρα è, nella leggenda, oggetto di dono. Narrando in *Nem.* 4.108-10 (= 67-70) le vicende del re Peleo, Pindaro si sofferma sui doni nuziali che l'eroe riceve da parte degli dei sovrani: doni tradizionali, destinati ad un re e degni di un potere espresso dal poeta con il termine fortemente connotato di κράτος[7]. L'entità e il carattere di doni che rispondano a tali requisiti è facile da immaginare per chi abbia in mente le liste di oggetti che compaiono nella descrizione di cerimonie leggendarie e regali, all'incrocio fra dei ed eroi. Gli scoli[8] aiutano il processo dell'immaginazione: lo confermano quando parlano di cavalli[9] donati da Poseidone, ma lo arricchiscono quando per due volte ribadiscono, tra i doni, la presenza di una μάχαιρα offerta da Efesto.

Oggetto di dono nuziale e regale, il coltello da sacrificio diventa quindi prezioso anche perché lavorato e prodotto da un dio, lo stesso che fabbrica lo scudo di

7 Sul termine κράτος, che anche lo scolio a Pind. *Nem.* 4.107a riprende, si veda Benveniste 1969, 337-46. Ma si veda Di Donato 1999a, 265-271 su Benveniste e i limiti della linguistica comparata quando applicata sotto l'influsso e la seduzione dell'indoeuropeistica.

8 Cf. Schol. a Pind. *Nem.* 4.107a e 4.92a.

9 Sui cavalli come oggetto e segno nobile, si veda Gernet 1968, 337 s.; più in particolare, sui cavalli come dono di nozze, riscatto per rapimenti, dono di dei ed eroi e sul loro carattere spesso meraviglioso o addirittura divino si veda Gernet 1932, 85-86.

Achille[10]. L'immagine della μάχαιρα come strumento forgiato da mani divine non è però isolata.

Esiodo[11] racconta, come prova da superare per il mantenimento del regno, la vicenda della perdita, o meglio, del nascondimento di una μάχαιρα ai danni di Peleo.

E Pindaro, riprendendo in *Nem.* 4.91-100 lo stesso episodio del frammento esiodeo, inquadra con precisione maggiore l'autore della macchinazione, che trova ancora una volta nella μάχαιρα il mezzo essenziale per la messa in atto. Si tratta della moglie dell'eroe Acasto, al centro di un intreccio assai ricco di temi leggendari di regalità: il cosiddetto «motivo di Potiphar», la caccia sul monte Pelio, l'inganno, la ricerca dell'oggetto sottratto e nascosto, il superamento della prova grazie all'aiuto di Chirone, e una conclusione che coincide con il ritorno di Peleo al potere, nel proprio regno.

Il differenziarsi, nelle due versioni, di alcuni particolari rafforza così il valore della coincidenza invece perfetta dell'oggetto, precisato in entrambe le sedi come μάχαιρα, e, insieme, della ricorrenza di alcuni dettagli ad esso connessi.

Sia Esiodo che Pindaro si soffermano infatti a specificare l'identità degli artefici del coltello e insieme, aggiungiamo, della sua preziosità: ancora Efesto nel primo caso, Dedalo nel secondo.

La particolarità dell'oggetto viene ancora una volta fatta risalire fino alla sua fabbricazione. Lo stesso accade anche nella danza acrobatica che è raffigurata nel penultimo quadro dello scudo d'Achille[12]. Il valore dei coltelli rappresentati in questa scena è infatti dato, addirittura, dalla materia stessa che li costituisce: le μαχαίρας che portano i giovani danzatori sono χρυσείας, fatte cioè di quello stesso oro che è spesso elemento costitutivo, per quasi ogni ἄγαλμα, della sua natura di oggetto di valore. La μάχαιρα mostra così di condividere con gli ἀγάλματα anche la qualità, essenziale, di oggetto di pregio forgiato in metallo prezioso.

Ma la presentazione del coltello di Peleo come opera speciale di artigiani non comuni si sovrappone ancora, in entrambi i casi sopra citati, ad una caratteristica ulteriore: la μάχαιρα è uno strumento nascosto o da nascondere. Il frammento di Esiodo allude all'azione stessa del nascondimento (κρύψαι), la *Nemea IV* di Pindaro al λόχος in cui il coltello era stato in precedenza riposto.

La μάχαιρα appare dunque come oggetto prezioso e dotato di valori particolari che la tipologia di genesi e fabbricazione contribuisce a conferire, e la pratica del nascondimento a confermare[13].

Ancora, l'atto di nascondere una μάχαιρα ritorna come essenziale tra le

10 Su Efesto come fabbricatore di oggetti per eroi e divinità si veda Delcourt 1957, 48-65.

11 Cf. Hes. fr. 209.

12 Cf. Σ 597. Sulle scene rappresentate nello scudo di Achille si veda Di Donato 1999b, 31-65.

13 Sul complesso collegamento fra preziosità dell'oggetto e segretezza della sua collocazione, anche in relazione ad oggetti di investitura, si veda Gernet 1968, 129 s.

raccomandazioni che Atena rivolge a Teseo nelle *Supplici* di Euripide[14]. In questa immagine la preziosità dell'oggetto nascosto si fonde, o meglio, si specifica in quella di una vera e propria efficacia: l'atto di sotterrare vicino alle pire dei condottieri morti la μάχαιρα che ha sgozzato le vittime del sacrificio servirà, di per sé, a difendere la città dagli invasori.

Il *potere* della μάχαιρα: tra i re mitici e il santuario di Delfi.

Il coltello sacrificale è dunque dotato, nella leggenda, di un valore che è anche potenza, è oggetto prezioso ed efficace, ma anche vero e proprio simbolo di un potere che abbiamo anticipato e cercheremo ora di precisare come 'sociale'.

L'immagine della μάχαιρα ricorre infatti nelle vicende di re leggendari[15], nel superamento delle prove di abilitazione, nelle loro vicende matrimoniali, nelle fasi di passaggio - reale o temuto - di potere, con una tenacia molto prossima alla regolarità.

L'episodio di un'altra prova, assai più nota rispetto a quella di Peleo, si aggiunge, per esempio, alle abilitazioni al trono che coinvolgono una μάχαιρα: si tratta del mito di Giasone nella versione offerta da Pindaro[16]. Il re Eeta indica all'Argonauta il luogo in cui si trova il vello d'oro tramite il quale potrà ottenere il regno[17]: è il bosco di Ares, dove l'ariete era stato sacrificato. Il coltello con cui Frisso ha tagliato e poi disteso la pelle - talismano di regalità (!) - è designato come μάχαιρα. Esso viene qui utilizzato come strumento di sacrificio, secondo modalità che non ne stravolgono in senso assoluto l'uso ma che, coinvolgendo una vittima molto speciale (condizione stessa di accesso alla regalità), ne cambiano comunque, potenziandolo, il valore.

Nel caso di un altro re l'uso del coltello sacrificale appare invece del tutto stravolto: si tratta di Perdicca, descritto da Erodoto[18] nel momento decisivo in cui si appropria del trono grazie ad un'astuzia che lo distingue dai suoi due fratelli maggiori.

Il giovane Perdicca, futuro re di Macedonia, ottiene infatti il regno compiendo per tre volte il gesto di circoscrivere con una μάχαιρα il sole che entra nella casa[19]. La

14 Cf. Eur. *Suppl.* 1205-209. L'esempio serve qui a completare e rafforzare il collegamento in precedenza instaurato tra il nascondimento della μάχαιρα e il suo significato di oggetto prezioso ed efficace, ma per le occorrenze del termine nei tragici cf. infra.

15 È una μάχαιρα anche lo strumento con il quale viene smembrato Pelope, futuro re e modello positivo di regnante in Pind. *Ol.* 1.49, così come uno dei segni di riconoscimento esibiti da Teseo al padre Egeo in Plut. *Thes.* 12. Quest'ultimo particolare relativo a Teseo è stato messo in rilievo da L. Gernet in uno dei manoscritti inediti contenuti nel secondo cartone delle *Archives Louis Gernet*: cf. i ff. 8*r*, 8*v*, 9*r* di *ALG* II, Γρ. L'archivio è custodito presso il Dipartimento di Filologia Classica dell'Università di Pisa.

16 Cf. Pind. *Pyth.* 4.293-95 = 165-67.

17 Cf. Pind. *Nem.* 4.429-31 = 242-43.

18 Cf. Hdt. 8. 137.

19 Pisani 1934 collega il termine al sostantivo μάγειρος, per il quale ipotizza un'origine macedone.

divaricazione tra l'oggetto in questione e l'uso insolito cui viene destinato raggiunge in questo caso un'ampiezza tale da spingere la μάχαιρα molto avanti nell'acquisizione di senso simbolico, tanto da consacrarla come vero e proprio simbolo di investitura: il valore di talismano di regalità qui si afferma cioè con immediatezza, saltando i passaggi intermedi che portano il coltello a caricarsi del significato simbolico di sovranità. Nel caso di Perdicca impugnare la μάχαιρα significa *in sé* regalità, in modo tanto forte da poter fare a meno di richiami espliciti alla sfera del sacrificio in cui il valore regale della μάχαιρα affonda le proprie radici.

Ma il legame tra coltello sacrificale e potere passa, nell'immaginario collettivo, anche attraverso il contatto con forme di autorità diverse dalla regalità, ad essa complementari o alternative: la μάχαιρα ricorre, per esempio, come immagine importante nella rappresentazione di questioni di appannaggio di potere religioso, così come nelle tradizioni sull'origine della tirannide arcaica.

Per quanto riguarda le prime, un contesto assai fecondo per il potenziamento dell'immagine della μάχαιρα come simbolo di potere religioso ruota intorno a Delfi e al suo santuario[20].

Narrando la morte del re Neottolemo a Delfi durante una lite per la spartizione sacrificale, Pindaro[21] specifica che l'uccisione del figlio di Achille è effettuata per mezzo di una μάχαιρα: con questo evento si compie il destino dell'eroe, del quale viene quindi, in quella stessa sede, fondato il culto. In conseguenza della morte violenta del re si stabilisce inoltre che per il futuro debba spettare soltanto ai membri del suo γένος il privilegio di presiedere ai riti delfici: l'uccisione, avvenuta per mano di un uomo armato di μάχαιρα, si colloca dunque all'origine dell'appannaggio di un potere religioso, il quale comportava – è bene renderlo esplicito – anche una forte e complessa autorità di tipo politico[22]. Infine, il fatto che lo strumento per compiere questa uccisione tanto ricca di implicazioni fosse percepito nell'immaginario come dotato di importanza non casuale è mostrato anche da quelle tradizioni che, riportando lo stesso episodio, danno all'assassino di Neottolemo il nome efficace e parlante di Μαχαιρεύς[23].

Ma l'immagine della μάχαιρα come espressione di un'autorità di tipo sacrale ricorre anche nella seconda sezione dell'*Inno ad Apollo*[24] che descrive la fondazione

20 Sul particolare ruolo della δελφικὴ μάχαιρα e sulla duplice identità dei sacerdoti delfici che la posseggono, assassini e sacrificatori ad un tempo, si veda Detienne 1998, 235-237.

21 Cf. Pind. *Nem.* 7.42.

22 Sul potere di Delfi e del suo clero si veda Sanchez 2001, soprattutto 31-120.

23 Cf. Strab. 9. 421 e Apollod. *Ep.* 6.14. Sulle differenti versioni circa la morte di Neottolemo (cf. Paus. 4.17.4; Eur. *Andr.* 1149-150; Asclep. Tragil. *FGrHist* 12 F 15) si vedano Burkert 1972, 97-99 e Detienne 1998, 244-51.

24 Cf. *HAp.* 535-36. Per la questione della possibilità di rintracciare nell'inno la distinzione tra una prima sezione 'delia' ed una seconda 'delfica' si veda l'introduzione di F. Càssola all'inno ad

dell'oracolo del dio Apollo a Delfi. Alla base degli onori che spettano ai sacerdoti sono posti il gesto e il doveroso compito di sacrificare con la μάχαιρα: il dio stesso esorta, con enfasi, a impugnarla nella mano destra, quasi che l'immagine del suo possesso possa assumere *in sé* efficacia simbolica. E l'associazione tra l'indicazione precisa della mano con cui il gesto dell'impugnare deve essere compiuto e insieme ostentato, e la serie di oggetti simboli di potere (ἀγάλματα) è ben consolidata[25]: il coinvolgimento della μάχαιρα in questa particolare modalità espressiva[26], tesa a sua volta a significare un altrettanto particolare tipo di ostentazione, conferma insomma il suo ruolo nell'immaginario in quanto segno di potere[27].

Μάχαιρα e μάγειροι a Sparta.

Come abbiamo già anticipato, l'interpretazione del coltello sacrificale come strumento di potere è arricchita anche dalla tradizione relativa ad un'altra forma di autorità. Un uso addirittura professionale della μάχαιρα è posto infatti all'origine di una tirannide arcaica, quella degli Ortagoridi: diverse fonti riportano la notizia che Andreas, padre di Ortagora, fosse un μάγειρος.

Identificata come attività semisacerdotale, la funzione del μάγειρος[28] consiste nel tagliare - con la μάχαιρα - la carne destinata alla cucina e al sacrificio. La presenza e l'azione di questa figura sociale si articolano sempre in luoghi di convivialità fortemente istituzionalizzati, come i *sissizi* o il Pritaneo con il Focolare Comune, connessi all'esercizio dell'autorità, e molto forte è inoltre il suo legame con il potere di Delfi e con Apollo[29]. Il termine μάγειρος compare solo a partire dal V secolo a.C.: segno che, prima di questa epoca, il ruolo e lo strumento (la μάχαιρα) propri di tale figura - e al contrario di essa ben attestati - dovevano appartenere ad altri membri della

Apollo (Cassola 1997, 79-104).

25 Si veda, a tale proposito, la frequenza con cui l'epica rappresenta i κήρυκες, i re e lo stesso Zeus nell'atto di brandire un ἄγαλμα assai noto quale lo σκῆπτρον (si vedano rispettivamente gli esempi di Ψ 567-68 e β 37-38; B 100-01 e B 186; B 102-03). E sul significato del gesto di impugnare lo scettro come simbolo e al tempo stesso strumento di autorità si veda Gernet 1968, 127-28, 205, 239-41.

26 Con una formula espressiva molto simile a quella dell'inno, e nella stessa identica sede metrica, la μάχαιρα viene posta dall'epica nelle mani del βασιλεύς Agamennone. Cf. infra.

27 È il caso di ricordare la comunanza di radice tra il sostantivo ἄγαλμα e il verbo ἀγάλλειν (Gernet 1968, 98) che significa 'ornare', ma anche 'esultare', 'rallegrarsi' e 'andare fiero' di qualcosa.

28 Chantraine 1968, 656, pur non riconoscendo alcuna etimologia certa per il termine μάγειρος, ne sottolinea comunque il rapporto con μάχαιρα.

29 Sull'epiteto di Μαγίριος, attribuito all'Apollo onorato nel santuario cipriota di Pyla, si veda Masson 1966 e, più di recente, Ghedini 1988. Per ulteriori dettagli, si veda infine Detienne 1998, 96-97.

società[30]. Del tutto inesistente, dunque, in un primo tempo[31], il significante μάγειρος ha in seguito contenuto significati sociali tra loro diversi: l'importanza e il peso ricoperto nella società dai professionisti della μάχαιρα cambia nel corso dei secoli, in direzione di un progressivo indebolimento[32].

Concentriamoci allora, in questo nostro percorso, sulla Sparta di cui Cleomene è re, e ricordiamo come Erodoto[33], descrivendo appunto il funzionamento della società spartana, presenti l'attività dei μάγειροι come τέχνη ereditaria che passa obbligatoriamente di padre in figlio. Anche prescindendo dal confronto polemico tra quanti sostengono che l'incarico fosse onorifico e appannaggio di una determinata famiglia - deducendolo per analogia dal noto rapporto fra i κήρυκες e la famiglia aristocratica dei Taltibiadi - e quanti negano invece la legittimità di una simile associazione[34], il ruolo dei μάγειροι a Sparta, all'incrocio di religione e politica, deve essere riconosciuto come fondamentale.

Ancora in riferimento a Sparta, inoltre, sarà proprio una lama μαγειρική il dettaglio che Plutarco riterrà opportuno selezionare nella memoria e recuperare dalla tradizione per inserirlo nella parte introduttiva e fondante della *Vita di Licurgo*[35]. Il padre di Licurgo, che regnava a Sparta, viene ucciso con un coltello da μάγειρος e in conseguenza di questo evento il regno passa al figlio maggiore Polidette. Con chiarezza quasi esplicativa l'episodio non soltanto consente di connettere di nuovo l'immagine del coltello da μάγειρος alla πόλις spartana, ma inserisce tra l'altro questa connessione in un contesto di trasmissione di regalità.

La μάχαιρα fra regalità e tirannide.

L'assenza di confini tra religioso e politico nell'ambito in cui agiscono i professionisti della μάχαιρα è stata messa in rilievo da questa breve parentesi sul quadro spartano e, soprattutto, sulla Sparta di Erodoto, nella quale la sovranità dei due re si concretizza anche nello svolgimento di uffici sacerdotali: nell'elenco dei γέρεα che spettano alla diarchia in tempo di pace spiccano infatti i sacerdozi di Zeus Lacedemonio e di Zeus Uranio[36].

30 Si veda Berthiaume 1982, 5-16, il più recente contributo generale sul μάγειρος.

31 I μάγειροι sono assenti dai poemi omerici, nei quali la loro funzione è svolta dai βασιλεῖς.

32 Si veda Oost 1974, 119.

33 Cf. Hdt. 6. 60.

34 Berthiaume 1982, 24 ss. riporta la prima ipotesi spiegando anche i termini del collegamento tra il passo in questione e Hdt. 7. 134 sui Taltibiadi e la loro τέχνη. A sostegno della seconda posizione si veda invece Michell 1953 che a p. 224 ritiene vana ogni possibilità di un legame logico tra i due paragrafi di Erodoto.

35 Cf. Plut. *Lyc.* 2,6.

36 Cf. Hdt. 6. 56. Si vedano in proposito Carlier 1984, 256 e Parker 1989, 143, il quale legge nel sacerdozio di Zeus Lacedemonio il simbolo della sovranità su Sparta, e nel sacerdozio di Zeus Uranio quello di una sovranità molto più larga.

Ha senso ora tornare al μάγειρος, ben più celebre rispetto agli anonimi μάγειροι spartani, al quale vengono attribuiti il nome e l'identità di Andreas, capostipite dei tiranni di Sicione. Il dato[37]per cui il primo degli Ortagoridi avrebbe accompagnato un'ambasceria a Delfi (dopo che questa aveva ricevuto - non a caso - un oracolo circa la futura tirannide di Sicione) in qualità di μάγειρος per il sacrificio, può essere letto accanto a quello che viene tramandato circa il possesso della carica di βασιλεύς da parte della stessa dinastia di Ortagora[38]. La sovranità degli Ortagoridi di Sicione comprendeva cioè anche le funzioni religiose che la βασιλεία prevede. Le prime tirannidi avrebbero dunque teso a legittimare se stesse cercando di imitare le regalità arcaiche, di mutuare da queste - o dalla concezione che di esse avevano - forme di potere[39]. I primi tiranni aspirano così ad emulare le 'buone regalità', ed è notevole che lo facciano, in particolare, rivendicando un potere di tipo religioso, un potere da esercitare, in altre parole, con la μάχαιρα. Per essere un vero tiranno occorreva apparire come un 'buon re', ed avere un antenato che, come i 'buoni re' dell'epica, avesse usato la μάχαιρα.

Ma vediamo come l'associazione che lega potere religioso e facoltà di usare il coltello sacrificale da un lato ed una concezione tutta greca e arcaica di regalità dall'altro si è fissata nella memoria e nell'immaginario.

È nell'epica che il nesso tra la funzione del sacrificio e la regalità esercitata da un'autorità designata come βασιλεύς trova una rappresentazione efficace; e il particolare che nell'*Iliade*[40], proprio in corrispondenza dell'espressione di tale nesso, ricorra con la forza della ripetizione formulare il termine μάχαιρα, a questo punto non sorprende.

'Ατρεΐδης δὲ ἐρυσσάμενος χείρεσσι <u>μάχαιραν</u>,
ἥ οἱ πὰρ <u>ξίφεος</u> μέγα κουλεὸν αἰὲν ἄωρτο (Γ 271 s. = T 252 s.)

Agamennone si appresta a tagliare i peli delle vittime sacrificali e il v. 272 specifica l'esistenza di un altro oggetto provvisto di lama accanto alla μάχαιρα, al quale, proprio in quanto ben distinto da quest'ultima, viene data la denominazione specifica

37 Cf. Diod. Sic. 8. 24

38 Si vedano le riflessioni di Hammond, 39-44 sulla base di Nic. Dam. *FGH* 90 F 61. 1.

39 Sulla tirannide degli Ortagoridi, e in particolare sul loro rapporto con forme di regalità e di prerogative religiose a queste connesse, si veda il contributo conciso e intelligente di Oost 1974. La problematicità del legame tra l'eponimo degli Ortagoridi e la figura del μάγειρος è affrontata anche da Ogden 1997, 105-11 (con posizioni assai critiche nei confronti dello stesso Oost).

40 In Omero si registrano in tutto quattro attestazioni del termine μάχαιρα: alle due particolarmente significative analizzate qui di seguito si aggiungono Λ 844 in cui Patroclo cura la ferita di Euripilo e Σ 597 in cui, nella quarta zona dello scudo di Achille, si descrive una danza acrobatica.

di ξίφος. Risultano così distinte l'una dall'altra due lame che costituiscono, anche nella ricorrenza formulare, una coppia consueta di strumenti per l'Atride, entrambi appesi alla sua cintura. Tale distinzione conferma la diversità di statuto dei due oggetti, identificando la μάχαιρα come strumento da taglio ben diverso da una spada (ξίφος) e non destinato alla guerra. Così, una μάχαιρα che diventasse ξίφος invertirebbe, addirittura, ciò che l'epica fissa come immagine di regalità buona e normale. L'Agamennone che fa uso corretto *nel* sacrificio di uno specifico coltello *per* il sacrificio, dopo averlo scelto rispetto allo ξίφος che lascia invece appeso alla cintura, viene designato - e in entrambi i casi a pochissima distanza dalla descrizione dell'atto in questione - come βασιλεύς[41]. Un buon βασιλεύς usa bene la μάχαιρα, a simboleggiare tutto il potere positivo di una competenza religiosa. È questo lo snodo fondamentale da cui la polivalenza della μάχαιρα, in precedenza descritta, ha origine.

Μάχαιρα e alterità in Erodoto.

La connessione ordinaria - e greca - della μάχαιρα con la sfera del sacro affonda dunque le prime radici nella celebrazione del sacrificio, che di questo oggetto si avvale in concreto, ma costituisce anche il necessario punto di partenza per ogni ulteriore processo di risemantizzazione.

L'analisi completa dei passi nei quali la μάχαιρα ricorre all'interno delle *Storie* di Erodoto - 12 in tutto, più un composto[42] - conferma infatti una polisemia dell'immagine assai fertile, e comunque ancorata all'identificazione con l'oggetto storicamente utilizzato.

Vedremo in particolare come la μάχαιρα arrivi ad assumere nelle *Storie* il valore simbolico di discriminante etnica: il coltello sacrificale ricorre in effetti sempre all'interno di contesti che marcano differenze di ἔθνος, e l'immagine del suo uso, regolare o distorto, diventa in essi spia dell'esistenza di una frontiera, simbolo di grecità o marchio di barbarie.

La specificazione della presenza o dell'utilizzo di una μάχαιρα sembra segnare l'appartenenza etnica in due ambiti diversi. Da un lato, l'uso del coltello sacrificale non conforme alle norme, o richiamato addirittura sotto forma di assenza, spicca in un ambito che rimane, comunque, quello religioso. Dall'altro si assiste, invece, ad uno stravolgimento di senso assai più marcato, e l'utilizzo del coltello come arma da guerra provoca lo slittamento in una sfera (quella militare) del tutto diversa dall'ambito di partenza (quello religioso) del percorso semantico dell'oggetto.

Cominciamo dal primo.

Due casi esemplari della funzione della μάχαιρα come discriminante etnica in

41 Cf. Γ 270 (per il primo) e T 256 (per il secondo).

42 Cf. Hdt. 2. 41. 8; 41. 10; 61. 6; 4. 70. 4; 6. 75. 8; 75. 11; 7. 79. 4; 90. 1; 91. 5; 225. 12; 8. 137. 24; 137. 25 e per il composto μαχαιροφόροι cf. Hdt. 9. 32. 7.

ambito religioso sono contenuti nel II libro delle *Storie*, in cui Erodoto[43] descrive il sacrificio presso gli Egiziani tramite una formulazione in negativo, costruita proprio nei termini della differenza e della estraneità rispetto ai Greci. Il coltello di cui un uomo o una donna egiziani non si servirebbero mai è quello proprio «di un uomo greco» (ἀνδρὸς Ἕλληνος), così come quello che taglia la carne di cui essi mai si ciberebbero è 'greco' (Ἑλληνικῇ). Tale strumento, saldato in modo tanto stretto alla grecità - anche per il tramite del vincolo grammaticale tra sostantivo e genitivo di pertinenza, in un caso, o aggettivo, nell'altro -, prende in entrambe le sedi il nome di μάχαιρα.

Ma il coltello del sacrificio è al centro anche di un altro gesto - sempre riconducibile alla sfera del sacro - fondamentale per il riconoscimento di un'appartenenza etnica: durante la celebrazione della festa di Iside, il comportamento dei Cari che abitano l'Egitto, e che partecipano con grande coinvolgimento alla cerimonia, rivela, comunque, il loro essere stranieri e non egiziani[44]. Il dativo (τούτῳ) lega, in espliciti termini di dipendenza, la dimostrazione di un'identità straniera - e non egiziana - (εἰσὶ δῆλοι ὅτι εἰσὶ ξεῖνοι καὶ οὐκ Αἰγύπτιοι) alla pratica messa in atto dai Cari di percuotersi il viso con una μάχαιρα. La differenza, o meglio, la negazione di ἔθνος[45], è cioè riconosciuta, ancora una volta, grazie a un atto compiuto con un coltello sacrificale[46].

Nel secondo dei due ambiti sopra evocati, quello militare, la particolare posizione della μάχαιρα come misura nello stabilimento di frontiere etniche si articola tutta in base ad una e fondamentale ambiguità di statuto: arma oppure no? In Erodoto, il cambiamento di funzione della μάχαιρα che si trasforma in arma da guerra sembra infatti sempre coincidere con una sua netta inversione di appartenenza etnica[47].

Ad essere armati di μάχαιρα sono i Colchi, i Cilici e gli Egiziani, che combattono per Serse e per Mardonio. Il coltello sacrificale può diventare strumento da guerra, ma soltanto per i barbari, nelle mani dei popoli che compongono l'immensa ed eterogenea

43 Cf. Hdt. 2. 41.

44 Cf. Hdt. 2. 61.

45 Per la complessa questione delle nozioni di γένος ed ἔθνος nelle *Storie* di Erodoto un contributo aggiornato è Jones 1996.

46 La presenza del coltello in Hdt. 4. 70 porta di nuovo l'attenzione sul coinvolgimento dello strumento in contesti di regalità. È a proposito di una cerimonia regale, infatti, che Erodoto illustra un uso distorto della μάχαιρα, all'interno della descrizione di un giuramento tra capi sciti: questi praticano, con il coltello in questione, un'incisione sul proprio corpo, per poi versare il sangue nella coppa in cui immergeranno spada, frecce, scure e giavellotto, le tipiche armi offensive dei re sciti, corredo delle loro tombe funebri. Il coltello del sacrificio compare qui nelle mani di un potere regale barbaro, non greco, che non lo finalizza, infatti, all'uso ortodosso, nonostante si tratti dei capi stranieri di un'alterità positiva. Su quest'ultimo aspetto si veda in particolare Legrand 1940 e sull'omologia tra Sciti e Greci come avversari dei Persiani si veda Hartog 1980, tr. it. 53-57.

47 Cf. Hdt. 7. 79; 7. 89; 7. 91; 9. 32.

armata persiana. Una sola volta la μάχαιρα è arma per i Greci[48], ma questo unico caso di rifunzionalizzazione come arma in mani greche non inverte affatto la linea interpretativa: la rafforza, piuttosto, presentando - lo vedremo subito - tutti i tratti tipici di un'eccezione.

L'uso del coltello sacrificale come strumento per la guerra viene infatti circoscritto, nel caso dei Greci, ad un episodio del tutto straordinario, in cui ad essere rifunzionalizzati, sulla scia di un'emergenza, sono, oltre alla μάχαιρα, anche altri elementi: è la situazione urgente di una battaglia degenerata. Alle Termopili, dopo la morte di Leonida, i Greci, perse le armi e costretti dalle circostanze a sostituirle in qualche modo, combattono contro i Persiani usando mani, denti e - addirittura (!), aggiungeremmo - la μάχαιρα. Usare la μάχαιρα per combattere non è cosa da Greci, e i termini della questione possono anche essere invertiti: se da un lato sono le ardue condizioni del combattimento a costringere i Lacedemoni all'uso improprio e insolito di uno strumento, dall'altro è proprio la collocazione della μάχαιρα in quel contesto ad enfatizzare, a sua volta, la gravità della situazione. La specificazione dell'uso di questo particolare tipo di oggetto sembra cioè finalizzata a sottolineare tutto il valore e l'eccezionalità di un gesto estremo d'eroismo in battaglia. Per questo, dunque, sarebbe più adeguato tradurre con 'coltello (sacrificale)' e non con 'spada' l'attrezzo d'emergenza con cui gli Spartani fronteggiano il nemico persiano, per il quale, invece, anche in virtù dei passi sopra citati, combattere con la μάχαιρα costituisce, agli occhi dei Greci, una regolarità[49].

A conferma di ciò che le *Storie* di Erodoto hanno finora mostrato[50], il campo dei

48 Cf. Hdt. 7. 225.

49 Sono tuttavia numerosi coloro che in Hdt. 7. 225 traducono μάχαιρα con 'spada', come Godley 1922; Legrand 1951; Macan 1973; Izzo D'Accinni 1984; Bevilacqua 1996; Annibaletto 2000.

50 Nel lessico erodoteo nessuno dei termini relativi ad armi o strumenti da taglio subisce processi di risemantizzazione tanto profondi e molteplici quanto la μάχαιρα. Su di essi si appiattisce, al contrario, un'interpretazione univoca, normale e attesa, che non provoca oscillazioni nella loro portata semantica. La coincidenza tra una serie di strumenti e l'identità non greca dei loro referenti non corrisponde, per esempio, come accade invece per la μάχαιρα (cf. infra) ad uno stravolgimento del loro uso rispetto alla normalità: nascono come armi per combattere o uccidere e in quanto tali vengono usati. Riportiamone qui l'elenco: τὸ ἐγχειρίδιον (Hdt. 1. 12. 214; 3. 29, 77, 78, 79, 155; 5. 20; 7. 61, 63, 64, 67, 72, 75, 85, 92, 93); ὁ ἀκινάκης (Hdt. 3. 118, 128; 4. 62, 70; 7. 54, 67, 8. 120; 9. 80, 107); ἡ σάγαρις (Hdt. 1. 215; 4. 5, 70; 7. 64); τὸ δρέπανον (Hdt. 1. 125; 5. 112; 7. 92, 93); ἡ αἰχμή (Hdt. 1. 34, 38, 39, 43, 52, 125, 214; 2. 106, 111; 3. 78, 128; 4. 3, 71; 6. 35; Hdt. 7. 61, 63, 64, 67, 69, 72, 77, 78, 79). Un'altra serie di strumenti affini alla μάχαιρα non arriva neppure a caricarsi della valenza etnica, ricorrendo in modo del tutto indifferente in contesti sia greci che barbari: τὸ ξίφος è la spada per Cambise (Hdt. 3. 64), Dario (Hdt. 3. 78), Serse (Hdt. 7. 91. 54) così come per i Greci alle Termopili (Hdt. 7. 224); allo stesso modo τὸ δόρυ è la lancia sia in contesti barbari (Hdt. 1. 79, 172; 5. 9; 7. 41, 89, 211) che in contesti greci (Hdt. 5. 97; 6. 77; 7. 224, 135; 9. 62). Altri strumenti da taglio sono infine inseriti in contesti del tutto neutri, come ὁ πέλεκυς in Hdt. 6. 38, 114, 7. 135 e ὁ σίδηρος nelle occorrenze in cui non indica semplicemente un materiale (Hdt. 2. 86,

collegamenti fra uso stravolto della μάχαιρα e alterità nel V secolo è rafforzato anche dalle attestazioni (seppur rare) del termine nei tragici.

Eschilo[51] inverte in arma l'identità della μάχαιρα all'interno della descrizione dell'esercito di Serse con cui si aprono i *Persiani*. La coincidenza fra lo stravolgimento dello statuto dell'oggetto e la sua appartenenza a un mondo altro da quello greco è ottenuta tramite un aggettivo composto, μαχαιροφόρον, che già in Erodoto abbiamo segnalato in riferimento, tra l'altro, all'equipaggiamento della medesima armata persiana[52]. La lettura di questa descrizione è orientata in chiave etnica anche dalla collocazione stessa dei versi: questi appaiono infatti incastonati nell'architettura di una parodo costruita tutta sulle anticipazioni della dinamica di polarità Greci/Persiani, dicotomia che muove l'intero dramma e trova un punto forte di espressione proprio nella precisazione della diversità delle armi usate dagli opposti schieramenti[53]. Μαχαιροφόρον è in questa sede riferito all'armata di Serse ma, dal punto di vista grammaticale, si lega in modo diretto e significativo al sostantivo ἔθνος, di cui è attributo. Diviene così esplicita la coincidenza, finora soltanto ipotizzata, tra i valori della μάχαιρα come arma da guerra, come simbolo di un ἔθνος, e di un ἔθνος non greco proveniente dall'Asia.

L'alterità che Euripide[54] mette in scena ed arma di μάχαιρα ha invece un carattere estremo e più ampio, più difficile da contenere in una logica bipolare come quella che oppone Greci e Persiani: essa coinvolge infatti la categoria dei Ciclopi, 'altra' da molteplici punti di vista[55]; e l'uso empio e distorto del coltello, che anche in questo caso la contraddistingue, si concretizza qui nel sacrificio umano. Il passaggio dall'epica alla tragedia, sotto l'influsso della sofistica, trasforma la figura del Ciclope in un essere abile nel pensare e nel parlare; in questa trasformazione Euripide lascia tuttavia, come unico tratto invariato del personaggio e come unico aspetto in grado di segnare appieno la sua estraneità rispetto al genere umano, i costumi alimentari. E' notevole perciò che sia proprio durante la rappresentazione della sua antropofagia, vale a dire del carattere più significativo della sua alterità, che il Ciclope diventa l'attore di un uso improprio della μάχαιρα.

125; 6. 75). Non si registrano infine attestazioni di φάσγανον, di ξιφίδιον, di σφαγίς, di σφαγίδιον, di κοπίς, né di ἁρπή.

51 Cf. Aesch. *Pers.* 56.

52 Cf. supra Hdt. 9. 32.

53 Sull'alternanza arco/spada come rappresentazione simbolica di Persiani e Greci si veda Hall 1989, 85 e 139 e Hall 1997, 115.

54 Cf. Eur. *Cy.* 242, 403.

55 Cf. ι 106-566. Per un'analisi dettagliata della presentazione dei Ciclopi nei termini di alterità ed estraneità rispetto al mondo civile si veda de Jong 2001, 231-234, che si sofferma in particolare sulla tecnica della «*description by negation*». Per il confronto tra l'episodio del libro IX dell'*Odissea* e la versione euripidea della medesima vicenda si veda il recente commento al *Ciclope* di Euripide di Konstan 2001, 13-17.

Una rilettura del caso di Cleomene.

Dopo questo *excursus* necessariamente breve sul dramma attico, torniamo ora alle *Storie* e al caso di Cleomene. Sarà a questo punto evidente come il particolare erodoteo sulla morte del re di Sparta messo in rilievo nel passo da cui siamo partiti, offra la possibilità di interpretare il cattivo uso della μάχαιρα da parte del sovrano come sovrapposizione dei diversi valori che abbiamo visto stringersi all'immagine (meglio: all'oggetto) nel corso di tutta l'analisi.

A partire infatti dall'utilizzo improprio dell'oggetto che in condizioni normali è strumento per il sacrificio, la μάχαιρα sembra qui significare, al contempo, empietà, cattiva regalità e non-grecità.

Ad un primo livello, la lama del coltello, che affonda nella carne umana di un suicida e la spartisce in progressione, mima un'operazione di norma agìta sulle vittime sacrificali, e vuol dire empietà. Nessuna incongruenza, quindi, tra un simile gesto e la nota serie di tratti negativi che l'intera biografia di Cleomene, folle ed empio, illustra in maniera quasi esemplare. Il momento culminante della morte, così, non farebbe altro che fissare questo aspetto con efficacia ulteriore [56].

Ma l'analisi con cui abbiamo finora cercato di sciogliere il complesso statuto antropologico della μάχαιρα e di studiare il suo consolidamento nelle immagini della leggenda ci porta a leggere lo stesso dato anche a livelli ulteriori. Nel caso di Cleomene non si tratterebbe infatti semplicemente del cattivo uso che *un* personaggio negativo fa di *uno* strumento del sacrificio, quanto piuttosto dell'uso distorto che Cleomene in quanto *re* fa di un *oggetto sacro* che l'immaginario riconosce appunto, in primo luogo, come *regale*. La μάχαιρα funziona cioè come misura di regalità buona o cattiva, e come immagine capace di filtrare la messa a fuoco di Cleomene da personaggio negativo qualsiasi a cattivo re.

Questa lettura è d'altra parte rafforzata da un particolare ulteriore: all'interno dello stesso passo delle *Storie* in cui se ne descrive il suicidio, poche righe sopra l'entrata in scena della μάχαιρα, Cleomene viene ritratto mentre fa uso improprio di un altro strumento regale, lo σκῆπτρον[57]. L'associazione tra cattiva regalità e cattivo uso del coltello sacrificale sembra dunque affermarsi sempre di più nella chiave di una simmetria negativa rispetto al legame tra buona regalità e buon uso della μάχαιρα.

56 L'ampio spazio che Erodoto dedica a questo re di Sparta si caratterizza in effetti per una catena di episodi e connotazioni negativi: dal trono ottenuto per stirpe e non per valore (Hdt. 5. 39) e dalla pazzia che fin dalla nascita ne fa il polo antitetico della perfezione del fratello Dorieo (Hdt. 5. 42) fino al culmine dell'empietà raggiunto con l'incendio del bosco sacro (Hdt. 6. 80).

57 Cf. Hdt. 6. 75. Per un'interpretazione dello σκῆπτρον di Cleomene in chiave non regale, fondata su una netta opposizione tra i significati di 'scettro' e di 'bastone', si veda Chiasson 1982, che sembra però ignorare il rapporto di contiguità tra l'autorità significata dai due oggetti. Per un'analisi dello scettro come simbolo ellenico di sovranità si veda Benveniste 1969, 307-09 e sul suo ruolo nelle regalità omeriche Mondi 1959.

Ma abbiamo visto come un livello importante nella stratificazione di significati che l'immagine della μάχαιρα incarna sia occupato - e soprattutto nel V secolo di Erodoto e dei tragici - anche dalla sfera semantica dell'alterità. La polivalenza del coltello sacrificale si arricchisce cioè del valore di discriminante etnica, tramite un'identificazione del cattivo uso dello strumento con la non-grecità. E possiamo vedere come il caso esemplare offerto dalla vicenda di Cleomene assorba in sé anche questo livello semantico. L'equivalenza tra uso improprio della μάχαιρα e barbarie trova infatti conferma nella caratterizzazione quasi sistematica di Cleomene come del re spartano in assoluto più estraneo alla grecità, che Erodoto costruisce secondo immagini identiche a quelle usate addirittura per il Gran Re persiano Cambise[58].

Le oscillazioni di statuto della μάχαιρα, che hanno segnato il loro arco nelle immagini di volta in volta analizzate, si bloccano così, nel caso del re di Sparta, al punto di incontro e somma dei rispettivi poli negativi, sullo sfondo di una rappresentazione di potere. L'immagine del coltello significa qui regalità, regalità cattiva e insieme non greca: la μάχαιρα, usata dal sovrano Cleomene in modo improprio, diventa un'arma per il suicidio nelle mani di un cattivo re e di un re "straniero". Il re di Sparta, annullando prima il valore dello σκῆπτρον, poi quello della μάχαιρα, inverte il senso e i poteri di due ἀγάλματα dai quali, per definizione, dovrebbe invece trarre vanto e concreto prestigio.

Pisa — Lucia Marrucci

58 Sull'empietà e follia di Cleomene e Cambise si vedano Hartog 1980, 342-343, Griffiths 1989 e Munson 1991. Si noti inoltre come la corrispondenza tra i due sovrani venga sottolineata anche dall'attribuzione ad entrambi della medesima espressione οὐ φρενήρης (cf. Hdt. 5. 42 e Hdt. 3. 25). Sui contatti tra la figura di Cleomene e l'alterità scita si veda Hartog 1980, 183 e 338.

Bibliografia

Annibaletto, L. 2000: *Erodoto. Storie,* a c. di L. Annibaletto, Milano 2000.

Beloch, G. 1922²: *Griechische Geschichte*, II vol., Berlin 1922.

Benveniste, E. 1969: *Vocabulaire des Institutions indo-européennes*, Paris 1969.

Berthiaume, G. 1982: *Les rôles du màgeiros*, Leiden 1982.

Bevilacqua, F. 1996: *Erodoto. Le Storie*, a cura di A. Colonna e F. Bevilacqua, Torino 1996.

Burkert, W. 1972: *Homo Necans. Interpretationen Altgriechischen Opferriten und Mythen*, Berlin-New York 1972 (tr. it. Torino 1981).

Busolt, G. 1893: *Griechische Geschichte bis zur Schlacht bei Chaeroneia*, II, Gotha 1893.

Carlier, P. 1984: *La royauté en Grèce avant Alexandre*, Strasbourg 1984.

Carlier, P. 1977: *La vie politique à Sparte sous le règne de Cléomène I^er^. Essai d'interprétation*, Ktèma , 2, 1977, 65-84.

Cartledge, P. 2001: *Spartan Kingship: Doubly Odd*, in *Spartan Reflections*, London 2001, 55-67.

Cassola, F. 1997: *Inni omerici*, a c. di F. Cassola, Milano 1997.

Cawkwell, G.L. 1993: *Cleomenes*, Mnemosyne 46, 1993, 506-27.

Cerchiai, L. 1980: *La μάχαιρα di Achille: alcune osservazioni a proposito della "Tomba dei Tori"*, AION. Archeologia e storia antica, 2, 1980, 25-39.

Chantraine, P. 1968: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.

Chiasson, C.C. 1982: *Tragic diction in Herodotus: some possibilities*, Phoenix 1982, 156-61

de Jong, I. 2001: *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge 2001.

Delcourt, M. 1957: *Héphaistos ou la légende du magicien*, Liège 1957.

Detienne, M. 1998: *Apollon le couteau à la main*, Paris 1998 (tr. it. Milano 2002).

Di Donato, R. 1999a: *Lingua e civiltà. Introduzione allo studio storico della lingua greca*, Pisa 1999.

Di Donato, R. 1999b: *Esperienza di Omero*, Pisa 1999.

Frazer, J.G. 1966: *The Dying God*, New York 1966.

Gernet, L. 1932: *Le génie grec dans la religion*, Paris 1932.

Gernet, L. 1968: *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1968.

Ghedini, F. 1988: *Un rilievo da Golgoi e il culto di Apollo Magirios*, MDAI(A) 103, 1988, 193-202.

Giusti, A. 1929: *Il suicidio di Cleomene*, A&R 1929, 54-76.

Godley, A.D. 1922: *Herodotus*, with an english transl. by A. D. Godley, Cambridge 1922.

Griffiths, A. 1989: *Was Kleomenes mad?*, in *Classical Sparta: Techniques behind her Success*, ed. A. Powell, ch. 3, London 1989.

Hall, E. 1989: *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.

Hall, E. 1997: *Persians*, Warminster 1997.

Hammond, N. G. L. 1956: *Doriens et Ioniens*, Paris 1956.

Hartog, F. 1980: *Le miroir d'Hérodote*, Paris 1980.

Izzo D'accinni, A. 1984: *Erodoto. Storie,* trad. di A. Izzo D'Accinni, Milano 1984.

Jones, C. P. 1996: *ἔθνος and γένος in Herodotus*, CQ 46 (II), 1996, 315-20.

Konstan, D. 2001: *Euripides. 'Cyclops'*, Oxford 2001.

Legrand, PH. E. 1940: *Hérodote, historien de la guerre scythique*, REA 42, 1940, 219-26.

Legrand, PH. E. 1951: *Hérodote. Histoires*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris 1951.

Luria, S. 1928: *Der Selbstmord des Königs Kleomenes I*, PhW 48, 1928, coll. 27-29.

Michell, H. 1953: *Sparte et les Spartiates*, Paris 1953.

Macan, R.W. 1973: *Herodotus*, with introd., apparatus, comm. by R. W. Macan, New York 1973.

Masson, O. 1966: *Kypriaka*, BCH 90, 1966, 19-21.

Meyer, E. 1925: *Geschischte des Altertums*, III, Stuttgart 1925.

Mondi, R. 1959: *Σκηπτοῦχοι βασιλεῖς, Divine Kingship in Early Greece*, Arethusa 13, 1959, 203-16.

Munson, R.V. 1991: *The Madness of Cambyses Hdt. III 16-38*, Arethusa 24, 1991, 43-65.

Nenci, G. 1998: *Erodoto. Le Storie. Libro VI. La battaglia di Maratona*, a c. di G. Nenci, Milano 1998.

Ogden, D. 1997: *The Crooked Kings of Ancient Greece*, London 1997.

Oost, S. I. 1974: *Two Notes on the Orthagorids of Sicyon*, CP 69, 1974, 118-20.

Parker, R. 1989: *Spartan Religion*, in *Classical Sparta: Techniques behind her Success*, ed. A. Powell, London 1989, 142-63.

Parker, R. 1998: *Cleomenes on the Acropolis*, Oxford

Pisani, V. 1934-35: *Una parola greca di probabile origine macedone*, Rev. Int. El. Balk 1, 1934, 255-59.

Sanchez, P. 2001: *L'Amphictionie des Pyles et de Delphes*, Historia Einzelschriften 148.

NÉ FIORE NÉ FECCIA: UN'INTERPRETAZIONE DEL VERSO 190 R³ DI CECILIO STAZIO

At pol ego neque florem neque flocces volo mihi, vinum volo.

Il verso, tramandato da Nonio e qui citato dalla terza edizione di Ribbeck (Lipsiae 1898), non presenta gravi problemi di testo. Dall'apparato critico, ricaviamo solo l'oscillazione grafica tra *floces*, tramandato da Nonio e dai codici A R di Columella, accettato nelle edizioni di Guardì (Palermo 1974) e di Warmington (London-Cambridge, Mass. 1936), e *flocces* di Gellio (11. 7. 3 e 6), accolta da Ribbeck.

Il frammento presenta invece un problema esegetico all'altezza del termine *florem*, vocabolo che, se in un primo momento può sembrare di facile lettura, necessita in realtà di un'analisi approfondita delle scelte degli editori.

Particolarmente indicativo, a mio avviso, è il comportamento di Ribbeck: pur non offrendo la traduzione dei frammenti, egli doveva avvertire un certo disagio, se in seconda edizione, alla pagina XXIX del *corollarium*, si premura di spiegare: «*neque florem neque flocces* vel adlitteratione contra omnem mutandi libidinem defenditur. Satis autem aperta sententia est: scil. vinum ipsum, liquidum et purum bibere volo, nec florem odorare nec faecibus inquinari». Paradossalmente quindi l'interpretazione che risulta più ostica non è quella del termine arcaico (Gellio lo definisce *prisca vox*) *flocces*, glossato da Nonio con *faex vini*, ma proprio quella di *florem*: Ribbeck infatti, per poter spiegare il vocabolo, si sente obbligato a ricorrere al verbo 'odorare', totalmente estraneo al frammento.

Nell'edizione di Guardì, dopo che è stata fornita la traduzione del frammento («Ma, per Polluce, io non voglio né fiore né feccia: voglio vino») e un breve commento («Un personaggio vuole vino buono»), si spiega in nota: «*flos* è la spuma aromatica del vino, mentre *floces* sono la feccia». Forse in questo punto ci avviciniamo maggiormente all'interpretazione che credo esatta, ma per allontanarcene quando Guardì non si limita a definire " aromatica" la spuma in questione, ma propone un confronto con Plaut. *Curc.* 96: *flos veteris vini meis naribus obiectust*; torna dunque il riferimento all'olfatto, come in Ribbeck² e come anche in Warmington; quest'ultimo, infatti, traduce il verso così: «But by god I want neither leaves nor lees, please; what I want is wine», e nella nota a *leaves* spiega: «He means by *florem*, " flower", the bouquet of wine».

Tutte queste interpretazioni, che obbligano ad interpolare elementi estranei al testo, rischiano di travisarne completamente il senso. Per una corretta interpretazione di *florem*, occorre volgere anzitutto l'attenzione alla testimonianza di Gell. 11. 7. 3 e 6, dove leggiamo: «*cum [...] dicere vellet inopi quondam miseroque victu vivere et furfureum panem esitare vinumque eructum et fetidum potare, "hic" inquit "eques*

Romanus apludam edit et flocces bibit" [...] Item "flocces" audierat prisca voce significare faecem e vineis expressa, sicuti fraces oleis, idque aput Caecilium in Polumenis legerat [...]»[1]. Quindi dobbiamo intendere *flocces* come termine non solo arcaico, ma anche tecnico, così come *fraces* (tradotto ugualmente " feccia") si riferisce nello specifico all'olio[2]. Tale passo viene, tra l'altro, citato anche in Ernout-Meillet, *DELL*, 1967, 241, in cui si aggiunge: «[...] Attesté depuis Cécile; rare, technique. [...] Comme *fraces* et *faeces*, mot tecnique de la viniculture, non indo-européen».

Torniamo allora al testo: *flocces* è inserito in una struttura fortemente allitterante e coesa (*neque florem neque flocces*), in cui un termine, arcaico e tecnico per indicare il residuo del vino che si posa sul fondo, viene opposto a *florem*. A questo punto, sorge naturale il sospetto che anche *florem* sia da intendersi in una accezione tecnica. Il ThlL offre una conferma: nell'uso traslato [A («sensu strictiore, quid dicitur technico»), 2] leggiamo: «oritur in superficie materiae liquidae vel liquefactae», cui segue una serie di esempi in cui compare l'espressione tecnica «flos vini»:

Cato *agr.* 11.2: *cola qui florem demat III.*

Colum. 12.30: *si vinum florere incipiet, saepius curare oportebit, ne flos eius pessum eat et saporem vitiet.*

Plin. *nat. hist.* 14.136: *flos vini candidus probatur; rubens triste signum est, si non is vini colos sit.* [...] (vinum) *quod celeriter florere coeperit odoremque trahere, non fore diutinum.*

Chiron 764: *vini flos.*

Vitr. 8.3.6: *ipsa* (aqua quaedam) *uti flos natat in summo, colore similis vitri purpurei. Haec maxime considerantur Athenis.*

Per avvalorare il fatto che *flos* indica una «spuma vel nebula vini», il *ThlL* indica un ulteriore confronto con un passo di Galen. *Nat. Fac.* 2. 9 107: κατὰ τὴν αὐτοῦ μεταβολὴν δύο γεγεννημένα περιττώματα, τὸ μὲν κουφότερόν τε καὶ ἀερωδέστερον, τὸ δὲ βαρύτερόν τε καὶ γεωδέστερον, ὧν τὸ μὲν ἄνθος οἶμαι, τὸ δὲ τρύγα καλοῦσι[3].

Il passo ricorre quasi identico presso il medesimo autore, nel Περὶ χρείας τῶν ἐν ἀνθρώπου σώματι μορίων, 4. 3: καὶ αὐτῶν τῶν περιττωμάτων τὸ μὲν βαρὺ καὶ γεῶδες, ὅπερ, οἶμαι, τρύγα καλοῦσιν, ἐν τοῖς πυθμέσι

1 «Desiderando affermare che un tale campava con un miserabile companatico e pane di crusca, bevendo vino pessimo e fetido, disse: "Questo cavaliere romano mangia *apluda* (crusca) e beve *flocces* (feccia)" [...] Parimenti aveva udito che con la locuzione antica *flocces* significava la feccia del vino dopo la spremitura dell'uva, come la *fraces* (feccia) dell'olio; aveva letto tale vocabolo nei *Polumeni* di Cecilio [...]».

2 Un interessante parallelo offre Galen. *Mixt.* 1. 19: τρὺξ μὲν ἐπὶ τῶν οἴνων, ἀμόργη δ' ἐπὶ ἐλαίου καλούμενον («nel vino viene chiamata feccia, nell'olio morchia»).

3 «Essendo state generate, attraverso la sua trasformazione, due escrescenze, l'una più leggera ed anche più aerea, l'altra più pesante ed anche più terrea, delle quali l'una la ritengo il fiore, l'altra la chiamano feccia».

τῶν ἀγγείων ὑφιστάσθω, τὸ δ' ἕτερον, τὸ κοῦφόν τε καὶ ἀερῶδες, ἐποχείσθω· καλεῖται δ' ἄνθος τοῦτο...[4]

Infine, sempre in Galen. *Mixt.* 4. 3: τὸν γοῦν οἶνον ἐλέγομεν ἓν μὲν ἔχειν ἐν αὑτῷ περίττωμα παχυμερές, ἐξ οὗ τῷ χρόνῳ διακρινομένου τε καὶ καταφερομένου συνίστασθαι τὴν τρύγα. ἕτερον δ', ὅπερ, ἄνθος ὀνομάζεται, κατὰ μὲν τὸν τῆς ζέσεως χρόνον πολάζον, ὕστερον δ' εἰς τὴν τρύγα καταφερόμενον[5].

Un rapido esame del *LSJ*⁹ A I 2 *s.v.* segnala anche due passi da *Gp.* 6. 3. 9: καὶ οὐ μόνον τὴν ὀσμὴν ἀλλὰ καὶ τὸ ἄνθος ἀποπτύει[6]; ma soprattutto 7. 15. 6: Ἔστι δοκιμάσαι τὸν οἶνον καὶ ἀπὸ τοῦ ἐπικειμένου καὶ ἐπιπολάζοντος αὐτῷ ἄνθους. ἐὰν γὰρ ἐπιγίνηται πορφυρίζον ἄνθος πλατὺ καὶ μαλακόν, ἀσφαλέστερός ἐστιν ὁ οἶνος· ἐὰν δὲ γλοιῶδες εἴη τὸ ἄνθος, οὐκ ἀγαθόν. τὸ δὲ μελανὸν ἢ ξανθὸν ἄνθος ἐπιπολάζον τῷ οἴνῳ, ἀσθενῆ τὸν οἶνον δηλοῖ· τὸ δὲ λευκόν, μόνιμον. τὸ δὲ συνημμένον εἰς τύπον ἀραχνίων ἄνθος, ὀξίζειν εὐθὺς προσημαίνει[7].

Ecco dunque una resa del passo che stiamo discutendo: «Ma, per Polluce, io non voglio né fiore né feccia: voglio vino». Possiamo cioè mantenere la traduzione del Guardì, in quanto anche in italiano il termine 'fiore' possiede accezione tecnica, sia pure con diverso grado di metaforizzazione (f. del vino, f. di latte, f. di farina), ma dobbiamo immaginare una situazione ben diversa: un personaggio si rivolge ad un altro, dicendogli di non volere né gli inquinamenta che si formano in superficie, né gli inquinamenta che si sedimentano sul fondo; quello che egli vuole, insomma, è non semplicemente 'vino buono', bensì il 'buono del vino'.

Pisa Linda Meini

4 «E delle sue escrescenze, quella pesante e terrea, che, credo, chiamano feccia, si posi sul fondo dei vasi; l'altra, quella leggera ed aerea, galleggi in superficie: questa è chiamata fiore...».

5 «Dunque, dicevamo che il vino ha in se stesso una escrescenza formata di parti dense, da cui, mentre col passare del tempo si separa e cala giù, si condensa la feccia. Un'altra escrescenza, invece, quella appunto che è chiamata fiore, durante la fermentazione del vino galleggia, poi invece cala già alla feccia».

6 «E spruzza via non solo l'odore, ma anche il fiore».

7 «È possibile valutare il vino anche dal fiore che sta sulla superficie e galleggia su di esso. Qualora infatti sia sorto un fiore di color porpora esteso e soffice, il vino è più sicuro; qualora invece il fiore sia torbido, (il vino) non è buono. Quando il fiore che galleggia sul vino è nero o giallo, è chiaro che il vino è debole; quando invece esso è bianco, (il vino) è saldo. Quando il fiore è unito al segno di ragnatele, indica subito che sa di aceto».

FINIS CORONAT OPUS: PER LA SEMANTICA DI *CORONO*

1. L'alba, nel pascoliano *Fanum Vacunae*, si presenta a Orazio – da un giorno proprietario dell'*ager Sabinus* – con l'affaccendarsi degli uccelli (178-82): *Sol oritur, sparguntur aves. Sua pabula quaerunt, / hae bacas, hae vermiculos, hae semina, passim. / Vescuntur, rixantur, amant, saliunt huc illuc, / extremo pandunt alas: tum quicquid agebant / aerio faciles plausu cantuque coronant.* Dopo essersi nutriti, beccati, amati, agili «coronano ogni loro attività con un batter d'ali e un gorgheggio». Sorprendente quest'ultima espressione che combina un nesso enniano (*scaen.* 220 Vahl.[2] *cantu plausuque premunt alas*) con un'accezione di *corono* ignota al latino classico. Come ha osservato A. Traina[1], per «"porre felicemente fine" il latino usa *consummo*[2] e non *corono*, che non ha altri sensi figurati oltre "cingere" e "ornare"[3]; ma nell'orecchio del poeta poteva esser rimasto il proverbio medievale *finis coronat opus*», riportato da Walther (n. 9536)[4] senza l'indicazione di una fonte letteraria, e diffuso in tutte le lingue europee, a partire dall'italiano «la fine corona l'opera». In effetti quest'uso di *corono*, assunto poi anche dall'italiano «coronare»[5], non risulta neppure nei lessici di latino cristiano[6] e medievale, che si limitano a registrare il

1 Cf. A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze 1971[2] (Padova 1961[1]), 173, da cui è tratta la citazione, ed anche Giovanni Pascoli, *Saturae*, introduzione, testo, commento e appendice a c. di A. Traina, Firenze 1977[2] (1968[1]).

2 Cf. *ThlL* IV 598. 56 - 604. 63; in particolare, per l'idea di *opus consummare* (*ibid.* 601. 3 ss.) cf. tra gli altri Sen. *epist.* 65. 14 *consummatum opus*, Vet. Lat. e Vulg. *Ioh.* 17. 4 *opus consummavi* [τελειώσας], Ambr. *Noe* 23. 83 *quando finit aliquod opus, non quasi consummato opere feriatur, sed in alia recurrat opera et semper incrementa virtutis exerceat.* Per l'evangelico *consummatum est*, cf. infra, § 2.

3 Cf. *ThlL* IV 989-92 (992 per l'uso traslato).

4 H. Walther, *Proverbia sentientiaeque Latinitatis Medii Aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenze des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, II, Göttingen 1964, 129, con rinvio a collezioni e repertori, posteriori al XVII secolo. Il proverbio, come rileva Traina 1971, 173 n. 3, non è compreso negli *Adagia* da Erasmo, perché non è di tradizione antica. Come motto medievale, con il canonico rinvio al Walther, lo riporta anche R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, 387 n. 828, indicandone comunque precedenti nei classici *exitus acta probat* (Ov. *epist.* 2. 85) – su cui vd. infra – o *extrema semper de ante factis indicant* (Publ. Syr. E 17 M.), o nel più tardo *Vita posterior iudicat de priore* di Abelardo (*ep.* 1. 9). Per le varianti nelle lingue europee, vd. infra nn. 34 e § 5, e cf. F. A. Stoett, *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*, Zutphen 1923-1925, 542 e K. F. Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*, I, Leipzig 1867, 915, *s. v.* «Ende 33», che riporta anche una variante parodica: «Einem Weintrinker hatte man die Grabschrift gesetzt: Vinis coronat opus. Durch den Genuss vieler Weine setzte er sich die Todtenkrone auf».

5 Il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di S. Battaglia, III, Torino 1964, 800 (*s. v.* «coronare. 6») lo registra a partire dal '600, in F. Pallavicino e D. Bartoli. Si veda anche Metastasio, *L'olimpiade*, 2. 9. 40 s. (= 766 s.): «Tu dei / coronar l'opra mia», o *L'eroe cinese*, 1. 7. 5 s. (= 232): «Al fin corona / I tuoi meriti il Ciel», non compresi nel *GDLI* (altri passi analoghi si possono ricavare grazie al CD accluso all'edizione dei *Drammi per musica*, a cura di A. L. Bellina, II, Venezia 2003; cf. anche l'omonimo sito).

6 Cf. A. Blaise, *Dictionnaire Latin-Français des auteurs chrétiens*, revu [...] par H. Chirat, Tournhout, 1962, 224.

senso proprio di «incoronare» con una corona regale o vescovile e quindi i valori traslati di «premiare» con quella del martirio[7], ovvero «insignire», «adornare», o in senso più lato di «tonsurare» (da cui forse si sarà originato l'ulteriore e curioso valore di «to 'dub' (a cock), remove the wattles», «tagliare i bargigli», segnalato isolatamente in un testo di area inglese del 1570 dalla *word-list* di Latham[8]), ed inoltre di «riempire (fino al bordo)»[9], in particolare nei nessi di origine virgiliana *vina coronant* (*Aen.* 1. 724, 7. 147), *cratera coronant* (*georg.* 2. 528). È questa in effetti una interpretazione già avanzata da Servio (*Aen.* 1. 724 *'coronant' autem est aut inplent usque ad marginem, aut quia antiqui coronabant pocula, et sic libabant: unde est magnum cratera corona induit, inplevitque mero*), recepita da Sedulio Scoto nel suo commento all'*ars maior* di Donato (*CM* 40b 380. 87 *vina coronant hoc est crateras usque ad summum inplent*), e divenuta il senso proprio di queste *iuncturae* nella poesia latina di età umanistica[10]: così le impiegano ad esempio Galassio (*thes.* 3. 162 s.

7 Cf. F. Arnaldi - P. Smiraglia, *Latinitatis Italicae Medii Aevi Lexicon (saec. V ex. - saec. XI in.)*, Firenze 2001[2] (Bruxelles 1939[1]), 113; A. Blaise, *Dictionnaire Latin-Français du Moyen-Age, Lexicon Latinitatis Medii Aevi, praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinens*, Tournhout 1975, 255; J. W. Fuchs - O. Weijers - M. Gumbert, *Lexicon Latinitatis Nederlandicae Medii Aevi*, II, Leiden 1981, 1216; J. Harmatta - I. Boronkai, *Lexicon Latinitatis Medii Aevi Hungariae*, II, Budapest 1991, 408; R. E. Latham, *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, II, London 1981, 495 (in part. vd. «*coronare* 1. d» per il proverbio *finis, non pugna coronat*); *Latinitatis Medii Aevi lexicon Bohemorum*, I, Praga 1989, 943 s.; J. F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis lexicon minus*, perficiendum curavit C. van de Kieft, Leiden 1976, 274; M. Plezia, *Lexicon mediae et infimae Latinitatis Polonorum*, II, Wroclaw 1959-1967, 1356; la sola forma *coronari* («c. dicitur civitas, cum festa gaudia concelebrat») è registrata nel *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* di Du Cange, II, Niort 1884, 575 s.

8 Cf. *Revised Medieval Latin Word-List from British and Irish sources*, prepared by R. E. Latham, Oxford 1965, 117 ed inoltre *OED*[2], *s. v.* «dub, v.[1] I. 6.a.», spiegata come «To cut off the comb and wattles of (a cock)», e la cui prima occorrenza (probabilmente la stessa del Latham) è: «1570 LEVINS Manip. [= P. Levins, *Manipulus vocabulorum. A dictionarie of English and Latine wordes arranged in the alphabetical order of the last syllables, a riming Dictionary*, London 1570] 181/39 To Dubbe a cocke, *coronare*».

9 Per questo valore cf. il *Mittellateinisches Wörterbuch: bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, II, München 1999, 1907. 27 ss., *s. v. corono*.

10 Diverse le interpretazioni nei commenti umanistici a Virgilio: mentre l'Ascensio (*P. Virgilii Maronis poetae Mantuani Vniuersum poema*: cum absoluta Seruii Honorati Mauri, Grammatici, & Badij Ascensij interpretatione: Probi, & Ioannis Viuis in Eclogas allegorijs; quibus accesserunt Ludovici Coelii Rhodigini, Ioan. Scoppae Parthenopaei, Iacobi Constantij Fanensis, Francisci Campani Colensis, Iacobi Crucij Bonon. necnon alterius docti hominis lucubrationes, & annotationes [...], Venetiis 1578, 133[v]) intende decisamente «coronant vina .i. coronam imponunt poculis iam vini plenis», l'Hortensius (*Lambertij Hortensij Montfortij Enarrationes doctiss. atque vtiliss. in 12. libros P. Virgilij Maronis Aeneidos*. His accessit Nascimbaeni Nascimbaenij, in priorem P. Virgilij Maronis Epopoeiae partem: id est, in sex primos Aeneidos libros, erudita admodum & perelegans explanatio [...], Basileae 1596, 249) lascia aperta la possibilità all'idea di «riempire»: «Synecdochicè: pro pocula coronam: vel quia ad summum usque pocula implebantur: vel quia antiquitus pocula coronare consuevuere», secondo una linea interpretativa che giungerà al La Cerda (*P. Virgilii Maronis Priores sex libri Aeneidos argumentis, explicationibus notis illustrati, auctore Ioanne Ludouico de la Cerda Toletano Societatis Iesu* [...], Lugduni 1612,

post haec, spumanti vino cratera coronat / et libans fundit ventis) e Verino (*Flam.* 2. 46. 37 *sanguine vipereo latum cratera coronat*)[11].

2. Il proverbio, pur riportato nell'*Index analyticus* del tomo 210 della *Patrologia Latina*, che contiene le opere di Alano di Lille, con rinvio alle cc. 143d-48a (= 79 de Wisch), non si ritrova in realtà nel testo, che presenta espressioni solo concettualmente simili. Trattando della perseveranza (*summa de arte praedicatoria*, 17[12]), l'autore osserva infatti come *Nec quaerit puerilem animum, sed adultum: maturos quaerit mores, non teneros nec enormes. Si tota vita perseverantia non illustrat, saltem finem perseverantia finalis concludat. Si obtulisti florem iuventutis diabolo, saltem faecem senectutis offer Christo. In vespere laudatur serenitas diei, in fine status operis boni.*

Come implicitamente suggerisce il Walther[13], il detto *finis coronat opus* – con lo slittamento semantico da «incoronare» a «coronare» – potrebbe essere nato come variazione di *finis, non pugna coronat*, in cui il verbo ha ancora il pieno valore originario. Nella *Vita Mariae Aegyptiacae* di Ildeberto di Lavardin, in esametri leonini, l'eremita del deserto Zosima si interroga sulla propria capacità di dominare la carne, e conclude (v. 49): *sed tamen est dubius finis certaminis huius, / cumque potes subiici, non debes dicere: Vici. / Nam quis vincatur, vel vincat, fine probatur. / Praemia victorum pendent in fine laborum / ut Scriptura sonat, finis, non pugna coronat* (vv. 49-53): gli ultimi due versi si ritrovano inalterati (e preceduti dal v. 50[14]), nel *Polythecon*, nella sezione XXVI dedicata a *Quod non sit gloriandum de castitate* (7. 314-

134): «vel sertis, vel mero usque ad summum. Primum verius»; per il Pontano cf. la nota s.

[11] Altre occorrenze di queste clausole si ricavano dal database dei *Poeti d'Italia in lingua latina*, ma il loro valore sembra essere quello virgiliano di «adornare con corone»: cf. Pontano, *Uran.* 2. 709 *sollennisque agitat ludos et vina coronat*, 4. 534 *Ac iuveni ingentem baccho cratera coronant* – che in effetti, nei *Symbolarum libri XVII quibus P. Vergili Maronis Bucolica, Georgica, Aeneis ex probatissimis auctoribus declarantur, illustrantur per I. Pontanum*, Augsburg 1599, 808, spiega *Aen.* 1. 740 *vina coronant*: «Vertit autem Homericum illud Iliad. I. κοῦροι μὲν κρητῆρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο, alio sensu, quam interpretes Graeci accipiunt, qui coronant, explanant, ad summam coronam, et marginem implent, cum Maro explicet, vinum floreis coronis ornant, ut ex illo 3. Aeneid. intelligitur, ubi scribitur. *Tum pater Anchises magnum cratera corona Induit, implevitque mero*». Cf. anche Mantovano *Parth.* 1. 2. 435 *iamque dapes et vina ferunt paterasque coronant.*

[12] Si tratta di una compilazione tarda di materiale di Alano, come osserva J. J. Sheridan (Alan of Lille, *Anticlaudianus or the good and perfect man*, translation and commentary by J. J. S., Toronto 1973, 17), che avanza riserve anche sull'edizione del Migne.

[13] Nella mantissa rinvia infatti ai proverbi nn. 11059 [in realtà in Walther si legge per un mero refuso «11058»] *Hoc sapiens dicit: finis non pugna coronat, / et sic alter ait: exitus acta probat* ~ 8481b *Exitus acta probat; finis non pugna coronat, / laudamus tandem sole cadente diem* e 24988 *Quid, cinis et pulvis, sub inani laude tumescis? / Finis in extremo canitur laus omnis ab uno.*

[14] Con una lieve variazione testuale: in luogo di *cumque* il *Polythecon* presenta *quando*.

16), e ricorrono identici anche altrove[15]. La fonte scritturistica, cui rimanda l'*ut scriptura sonat*, parrebbe essere Vulg. *II Tim.* 2. 5 *Nam et qui certat in agone, non coronatur nisi legitime certaverit* (cui fanno riferimento Tommaso Cistercense e Giovanni d'Abbeville nei *Commentaria in Cantica Canticorum*, *PL* 206. 91b[16]), ovvero Vet. Lat. *Matth.* 10. 22 *qui autem perseveravit usque in finem, his salvus erit.*

Proprio con Matteo confronta il proverbio Tommaso di Chobham, *Summa de arte praedicandi*, 6. 3157 ss.: sempre riguardo alla perseveranza – dopo aver osservato *Hec autem virtus omnes alias ducit ad finem suum et quasi ad victoriam suam, et usque ad perfectionem premi et mercedis*, – aggiunge *Sicut ait poeta: «exitus acta probat, finis non pugna coronat». Et iterum Matheus XXIV°: «qui perseveraverit usque in finem hic salvus erit»*[17]. *Et ideo dixit philosophus: finis est optimum in unoquoque*. Qui il proverbio è posto sullo stesso piano di un passo dei *Topica* aristotelici (146b 10), nella traduzione di Boezio (6. 8 *AL* V 1-3, p. 132. 9 s.)[18] e della formulazione classica di Ovidio, che in *epist.* 2. 85 presenta Fillide, disprezzata dai Traci e in costante attesa di Demofoonte, mentre si interroga – in un contesto dunque amoroso – *Exitus acta probat? Careat successibus, opto, / quisquis ab eventu facta notanda putat*[19]. Se anche l'elemento della conclusione connette tra loro le tre formulazioni, qui *coronat* mantiene il suo valore di sublimazione, mediante l'idea del premio: valore evidente ad esempio nella *Passio Laurentii* di Nigello di Longchamp (601 ss.) *Felix ille labor quem sors extrema coronat / felix vita viri cui mors pia premia donat. / Exitus acta probat, quia finis facta colorat*. Qui la sostituzione di *colorat* al consueto e atteso *coronat* è determinata dalla variazione sinonimica, con parechesi, rispetto alla clausola del v. 601[20]. L'idea del «decorare» è connessa all'uso di

[15] Il codice Du (Douai, Bibliothèque publique 881, del XII sec.) dei *Proverbia* di Wipo, in una sezione interpolata, presenta i medesimi versi: *Dura libens tolerat, quisquis celestia sperat. / Si quis vincatur vel vincat, fine probatur. / Premia sanctorum pendent in fine laborum / Ut scriptura sonat, finis, non pugna coronat*. Cf. *Die Werke Wipos*, hrsg. von H. Bresslau, Hannover - Leipzig 1915[3], XLI, 30 ss.

[16] *Secundis dicitur: «Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente; non enim coronabitur nisi qui legitime certaverit».* [Vulg. *II Tim.* 2] *Item: Non est corona ubi non est pugna, sed longanimes estote, quia finis, non pugna coronat.*

[17] Il testo nella *Vulgata* suona *qui autem perseveraverit in finem hic salvus erit*: Tommaso di Chobham cita dunque la forma della *Vetus*, peraltro assai più diffusa di quella geronimiana (basti considerare che l'archivio Denk, consultabile attraverso il *Vetus Latina Database* annovera 322 schede di *Mt* 10. 22, mentre il *CLCLT-5* registra 202 occorrenze della prima forma, contro 9 della seconda, più naturalmente il passo evangelico).

[18] Il testo boeziano è *Finis autem in unoquoque est quod optimum aut cuius gratia alia*, che traduce l'aristotelico τέλος δ' ἐν ἑκάστῳ τὸ βέλτιστον ἢ οὗ χάριν τἆλλα; cf. anche la traduzione anon. (XII sec.) 6. 8 *AL* V 1-3, p. 269. 6 s.

[19] La clausola *finis non pugna coronat* è qui combinata con il verso ovidiano, mentre *ut scriptura sonat* è nell'incipit di Ildeberto di Lavardin e del *Polythecon*, che, tuttavia, in un altro luogo. 1. 739 s. riporta inalterati anche questi versi ovidiani.

[20] Il detto ovidiano è anche nei *miracula Mariae*, 555, dello stesso Nigello.

corono nell'analogo *makarismós* di Guiardino (803 ss.), *Felix, quem pietas et mansuetudo coronat*, che si sofferma quindi sempre sul tema della perseveranza, fino alla fine, portando a riscontro – come già Tommaso di Chobham – sia il nostro proverbio che il detto ovidiano[21]: *Interrupta parum continuata vigent. / Approbo principium bonitatis, plus amo finem: / cum bonus est finis, cetera cuncta bona. / Hoc sapiens dicit: finis non pugna coronat, / et sic alter ait exitus acta probat.*

La sinonimia con *consummo*, assieme al tema della palma della vittoria, è suggerita nella *Passio sancte Catharine* attribuita ad un Ricardo (6. 378 ss.): *Consummat singula finis. / Finis enim donat palmam solusque coronat. / Ergo coronari mecum si vis, operari / non cesses mecum. Mea stat victoria tecum*[22]. In effetti proprio a partire dall'evangelico *consummatum est* (Vet. Lat. e Vulg. *Ioh.* 19. 30), oltre che dal citato passo di Matteo, prende lo spunto la *Vitis mystica seu tractatus de passione Domini* (*PL* 184. 664) per la consueta riflessione sulla perseveranza che deve essere condotta sino al termine della vita: *De quantis legimus in Vitis Patrum, viris potentibus in vigiliis, et in ieiuniis, in laboribus supra modum humanum, imo et in miraculis coruscantibus, qui ceciderunt, quia non perseveraverunt usque in finem? «Qui perseveraverit usque in finem», Dominus inquit, «hic salvus erit»* [Vet. Lat. *Matth.* 10. 22]. *Finis, non pugna coronat. Lauda navigantis felicitatem, sed cum venerit ad portum. Unde «Coepisti melius, quam desinis: ultima primis / cedunt; dissimiles hic vir et ille puer».* Il passo evangelico trova la sua conferma anche qui in due versi della nona *Eroide* (23 s.) – in cui Deianira accenna alle fatiche di Ercole – divenuti ugualmente proverbiali[23].

D'altra parte – se pur non segnalato dai dizionari – il significato di «portare a compimento, a perfezione» (peraltro analogo a quello di «riempire», per cui vd. supra, § 1) sembrerebbe potersi rintracciare nell'*Explanatio dominicae orationis* (commento al *Padre nostro* composto da Frovino di Engelberg intorno alla metà del XII secolo), che pone ancora una volta sullo stesso piano *consummo* e *corono*, in una *kli-*

[21] Medesima associazione in Alberto di Stade, *Troilus*, 2. 119 s. *Exitus acta probat; finis, non pugna coronat, / laudamus tandem sole cadente diem* (= Walther 8481b, cf. supra n. 13). Da una forma analoga deve essersi sviluppata la variante con il verbo «lodare»: cf. Brunetto Latini, *Tesoretto* 654 «La fine loda tutto» e Petrarca, *RVF*, 23. 31 «La vita el fin e 'l dì loda la sera»; vi allude anche Percivalle Doria, 21 s. «che gran follia lo tira / chi lauda 'l giorno avanti che sia sera». Una ulteriore variazione nel *Così fan tutte*, 1. 4. 18, dove Alfonso dice «Saldo, amico: *finem lauda*», battuta che si ritrova nelle *Memorie* dello stesso Da Ponte (4 [1805-1819]. 17), «Partii ringraziando il cielo d'aver trovato un sì raro amico: ma in tutte le cose *lauda finem*. A mezza via una stanga del calessino si ruppe, senza che mi nascesse alcun sinistro».

[22] Stessa accezione anche nel *Karolellus* 3. 267 ss. *Expedit hoc nobis monachis, ut posteriora / mente relinquentes curramus ad anteriora. / Et qui cum victis iam cepimus arma movere, / pugnemus, donec palmam mereamur habere. / Nam dominus Christus vincentibus optima donat / premia, non victis; finis, non pugna, coronat. / Hiis ita completis Karolus sic victor ad Arge / pontem devenit et fessus ibi requievit.*

[23] Cf. Walther 2903.

max ascendente positiva, cui ne corrisponde – nel periodo successivo – una di segno opposto, (4. 5. 530 ss.): *Si enim dignas ei gratias de muneribus acceptis humiliter referimus quae gratis dedit, ea iterum conservat, adauget, consummat atque coronat*[24]. *Sin vero de donis suis aliquid nostris viribus aut meritis* [*superbe*] *asscribimus quae sola gratia accepimus, ea prorsus amittimus, deficimus, corruimus atque perimus.* In una lettera visionaria al papa Eugenio (*ep.* 6. 6 ss.), Ildegarda di Bingen descrive una folla che, su un *mons magnus et excelsus, valde elegans et expolitis lapidibus factus* (che sarà interpretato come il *mons iustitie*), è cosparsa sulla fronte, come nel battesimo, di uno splendido balsamo – diffuso da un'ampolla pendente da un edificio *marmoreum* [...] *candidissimi et integri lapidis.* Quanti sono stati *signati* trasmettono gli effetti benefici anche agli altri: *Qui vero signati non fuerunt, ad istos qui signati erant transibant, et societatem eorum suscipiebant, et inde optimam partem sibi elegerunt, sicut et stella multiplicat splendorem suum in nube, et sicut feminea forma coronatur in virginitate.* Dunque anche qui *corono* indica il raggiungimento di uno stato di perfezione, quel coronamento della femminilità che è costituito dallo stato verginale.

3. La fortuna del proverbio *finis, non pugna coronat* è, come si è visto, dunque notevole: lo impiegano tra gli altri anche Bernardo di Chiaravalle (3. 91 p. 144; 3. 111 p. 192) e Giovanni di Salisbury (*epist.* 298 p. 696: *Alterum enim semper gehennam ingerit, alterum via est ad coronam et perpetuam gloriam; nam qui persecutionem propter iustitiam patiuntur beati sunt, quoniam quos pugna purgat, probat et illustrat, finis pugnae sine fine coronat*), e ricorre variato, nella forma *Coronat militem / Finis, non proelium*, nei *Carmina Burana* (76. 4). Inevitabile dunque l'approdo alla tradizione emblematica, per quanto applicata all'ambito bellico. È questo il caso dell'emblema riportato da Jacobs à Bruck nella sua raccolta di *Emblemata moralia et Bellica* del 1615[25], con l'immagine di una palla di cannone alata, una spada, una catena e un germoglio verde (cf. *figura 1*), così illustrata: *Dux prius eventus belli consideret omnes; / Quam velit audaces conservisse manus. / Illos cum fortuna regat, non fidere tutum est / Huic: quia tam victus, quam cito victor ovat.* Cui segue *Nur auf den Ausgang, nicht auf den Kampf kommt es an. EH ein Fürst Krieg anfangen will / Soll er bedencken End vnd Ziel. | Dann der Sieg steht in Glücks Gewalt / Kan sich in Leyd verkehren baldt. | Darzu leicth Krieg ist fangen an / Aber nicht ohn*

[24] Il medesimo nesso ricorre anche in 6. 2. 65 *Tremendus propter iram, qua vasa contumeliae consummat in nequitia et consummatos damnat; colendus propter misericordiam, qua vasa misericordiae in iusticia* [*consummat et consummatos coronat*], dove le parentesi indicano «Nachträge, interlineare und marginale», come precisato nell'*Einleitung* all'edizione *CM* 134 di S. Beck e R. De Kegel, Turnhout 1998, XXXIX.

[25] Si tratta di *Jacobi à Bruck Angermundt cogn. sil. Emblemata moralia et Bellica*, nunc recens in lucem edita, Argentorati [...] 1615: cito da *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XV. und XVII. Jahrhunderts*, herausgegeben von A. Henkeln - A. Schöne, Stuttgart 1987, 1523.

schaden ablan. Non mancano tuttavia impieghi che fanno riferimento al valore librario di *finis*: il motto compare nel colofone di un'edizione del 1579 dei *Poemata* di Nathan Chytraeus (*figura 2*)[26]. In questo caso è evidente la compresenza di un'ulteriore immagine, quella della coronide[27], la κορωνίς[28], segno grafico posto in fine di componimento (Isid. *orig.* 1. 21. 6 *coronis nota tantum in fine adponitur*)[29], che aveva assunto anche il valore metonimico di conclusione[30], spesso reso in latino mediante la parola *finis*[31].

4. Anche del motto *finis coronat opus*, da cui siamo partiti, si potrà comunque osservare l'analoga diffusione nelle imprese, nelle marche tipografiche e negli emblemi del XV e XVI secolo. Basterà qui ricordare appunto che un cartiglio con il motto *finis coronat opus* compare nella marca di Arnold Sittart, stampatore parigino, nato a Colonia, e attivo tra il 1581 e il 1613[32], ed inoltre che si ritrova in una medaglia, co-

[26] *Poematum Nathanis Chytraei praeter sacra omnium libri septendecim*, Rostock 1579, disponibile nel sito del *DFG-Projekt Camena*.

[27] Un significativo accostamento sinonimico con *corona*, ma anche con *consummatio* presenta Michael Pexenfelder, *Apparatus eruditionis tam rerum quam verborum per omnes artes et scientias*, Nürnberg 1670, 617 (consultabile presso il *DFG-Projekt Camena*) che, trattando della *Fortitudo*, definisce la *perseverantia* «virtutum coronis, corona & consummatio».

[28] Legata alla radice di κορώνη, la «cornacchia» (da cui anche il latino *corona*, tuttavia del tutto latinizzato e autonomo, cf. Ernout-Meillet 144, *s. v. corona*), indica qualcosa di «curvo», come la prora di una nave, o anche una «corona» in Stesich. *PMGF* 187. 3 D., o il segno di fine testo, da cui il senso di «fine, compimento». Discussa l'origine del termine paleografico «coronide»: per Wilamowitz esso rappresentava effettivamente, nelle sue forme più calligrafiche (come nel papiro dei *Persiani* di Timoteo) una cornacchia, ma Meleagro, nell'epigramma che doveva concludere la sua *Corona* (*AP* 12. 257 *HE* 4722 ss.), allude alle spire di un serpente, come osserva Stephen, che la considera una variazione della *paragraphos*, e perciò pensa che il nome alluda semplicemente ad una forma adunca, ad uncino: cf. G. M. Stephen, *The coronis*, Scriptorium 13, 1959, 3-14, in part. p. 4, con bibliografia e un'utile antologia di passi greci e latini; per le variazioni su questo tema letterario, cf. anche F. Citti, *Studi oraziani. Tematica e intertestualità*, Bologna 2000, 205-09.

[29] Cf. anche Not. Suet. *gramm.* VII 535. 22 K. *coronis tantum in fine libri posita invenitur.*

[30] Cf. ad esempio il proverbio μέχρι τῆς κορωνίδος, per cui vd. Erasm. *adag.* 3520 *ad coronidem usquem* ed anche 137 *a capite usque ad calcem*; il *ThlL* (IV 989. 52 ss.) registra due sole occorrenze in latino, entrambe in un contesto poetico metaletterario: Mart. 10. 1 *si nimius videor seraque coronide longus / esse liber, legito pauca: libellus ero. / Terque quaterque mihi finitur carmine parvo / pagina: fac tibi me quam cupis ipse brevem* e Auson. 215 Sou. = 11. 25 Green ove *coronis* è il titolo del penultimo componimento della *Commemoratio professorum Burdigalensium.*

[31] Per *finis* di un libro, cf. *ThlL* VI 1 793. 9 ss.; *finis/finio* si trova – per quanto meno di *explicit* – nelle sottoscrizioni dei manoscritti.

[32] Cf. P. Renouard, *Imprimeurs Parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusque'à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1898, p. 343; si veda per esempio *Melissi Schediasmatum poeticorum pars tertia.* Secundo recognita [...], Lutetiae Parisiorum 1586, accessibile presso il *DFG-Projekt Camena*. Il motto era impiegato anche da Prudhomme, sempre a Parigi nel 1708, cf. P. Delalain, *Inventaire des marques d'imprimeurs et des libraires de la Collection du Cercle de la librairie*, Paris 1892[2], 70 s.

niata nel 1701 dalla casa Braunschweig-Lüneburg[33]. Nuovamente semantizzato in senso amoroso lo troviamo nelle raccolte di *Emblemata*: un'immagine di Cupido che cerca di salire su una palma – simbolo di vittoria – e sullo sfondo una nave sul mare in tempesta accompagna una didascalia e il motto in varie lingue nella raccolta di Daniel De la Feuille (*figura 4*): «Un Navire agité par les Flots & jetté au Port, *Finis coronat opus*, La fin couronne l'œuvre, Il fin corona l'opra, La fin encorona la obra, 't Eynde kroont het werck, At the end you see the work, am ende sihet man erst die sache»[34]. Un epigramma più articolato accompagna la stessa scena (*figura 3*) negli *Amorum emblemata* raccolti da Otto Vaenius e pubblicati in varie edizioni poliglotte[35]: *Ni ratis optatum varijs iactata procellis / Obtineat portum, tum perijße puta. / Futilis est diuturnus amor, ni in fine triumphet; / Nam benè coepit opus, qui benè finit opus.* Seguono varie traduzioni, tra cui quella italiana, col titolo «Il fine corona l'opere», che dà maggiore rilievo all'elemento della vana speranza: «Inutile è la naue, che in mar vaga / Senza prender giamai l'amato porto: / Impiagato d'Amor quel cor' è à torto, / Che con vano sperar mai non s'appaga»[36]. Una veste metrica, poi, dà

[33] Cf. K. Kochendörfer, recensione a Löbe e Dielitz, Anzeiger für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur 11, 1885, 168 – già citato dal Walther – con rinvio al n. 488 del repertorio di G. S. A. von Praun, *Vollständiges Braunschweig-Lüneburgisches Münz- und Medaillen-Cabinet oder* [...] *Beschreibung aller goldenen und silbernen Münzen, welche das durchlauchtigste Haus Braunschweig-Lüneburg seit zweihundert Jahren ausprägen lassen*, Helmstedt 1747, 182.

[34] Cf. Daniel de La Feuille, *Devises et emblemes Anciennes et Modernes. Tirées des plus celebres Auteurs. Avec Plusieurs autres Nouvellement inventées et mises en Latin, en François, en Espagnol, en Italien, en Anglois, en Flamand et en Allemand*, Amsterdam 1691 (ho consultato la copia digitalizzata presso l'*Emblem Project Utrecht*): immagine analoga – e analogo testo («Ein Schiff / so von den Wellen hin und wieder / und endlich nach dem Port verschlagen wird. FINIS CORONAT OPUS. La fin couronne l'œuvre. Il fin corona l'opra. Ende gut alles Gut») – in *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes tirées des plus celèbres Auteurs. Oder: Emblematische Gemüths-Vergnügung bey Betrachtung siben hundert und funffzehen der curieusesten und ergötzlichsten Sinn-Bildern. Mit ihren zuständigen Teutsch- Lateinisch- Frantzösisch- und Italianischen Beyschrifften*, Augsburg 1697, 9.1 [disponibile on line nella copia della Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel; del tutto identici testo e immagine nell'edizione del 1693, che, nella copia della BSB di München, sempre accessibile in rete, presenta una inversione nella stampa, per cui le didascalie di p. 9 corrispondono alle immagini di p. 10], dove tuttavia manca il Cupido ed è rappresentata solo la nave in tempesta (*figura 5*). In questa forma, in particolare, sarà da confrontare (con M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1964[2] [rist. 1975], 85) con l'emblema 93 *Spes proxima* di Alciato (*figura 6*), che comunque impiega l'immagine – già alcaica ed oraziana – della nave in senso politico e non erotico: *Innumeris agitur Respublica nostra procellis, / Et spes venturae sola salutis adest: / Non secus ac navis medio circum aequore, venti / Quam rapiunt, salsis iamque fatiscit aquis. / Quod si Helenae adveniant, lucentia sidera, fratres: / Amissos animos spes bona restituit.*

[35] Anche per questa raccolta (O. Vaenius, *Armorum emblemata figuris aeneis incisa studio*, Antwerp 1608, uscita nelle versioni latina-olandese-francese; latina-italiana-francese; latina-inglese-italiana, cui si aggiungono alcune copie con versione spagnola) mi sono servito dell'edizione digitale dell'*Emblem Project Utrecht*: il testo è alla p. 108, l'immagine alla successiva.

[36] Ovidiano, come è stato sottolineato (cf. Praz, cit., 85), potrà essere il tema di Cupido associato al tema della *renuntiatio amoris*, dopo una lunga e faticosa milizia (come in *Amores* 2. 9), ma in-

al motto F. Taubmann, nel primo libro dei suoi componimenti lirici (raccolti nel 1597)[37], in un carme alcaico *Ad Iohannem Specnerum*, trattando della corona poetica: *Verum hi merebunt laudis adoream; / Praedestinabunt hi sibi plectileis / De vivida lauru corollas, / (Nempe ita FINIS opus CORONAT).*

5. D'altra parte, nel '600 il motto ha già fatto la sua comparsa nelle letterature europee, *in primis* nella tragedia shakespeariana: prima nel francese dell'aristocrazia, nel *2 Henry VI* (5. 2. 28: «La fin couronne les œuvres»), e quindi in inglese nel *Troilus and Cressida* (4. 5. 224: «The end crownes all, And that old common Arbitrator, Time, Will one day end it»)[38]; ma soprattutto ormai sembra definitivamente compiuto lo slittamento semantico per cui *corono* latino (così come i suoi corrispondenti nelle lingue europee[39]) può assumere il valore di «portare felicemente a termine» anche al di fuori di una *iunctura* con il termine *finis* (come nei proverbi suddetti). È questo il caso ad esempio dell'*Historia Bononiensis*, composta da Tommaso Seneca intorno alla metà del '500, in cui si narra come Galeazzo Marescotti dovesse portare aiuto ad Annibale Bentivogli, prigioniero all'interno della città, verso la quale ci si poteva aprire la strada solo con la violenza o con l'inganno, ovvero con entrambi contemporaneamente. In questo caso la violenza, che si aggiunge alla frode, la porta a coronamento (1. 114 ss.): *nulli / accessus, ni qui per vimque dolumque parati, / vel per utrunque simul: vis fraudem adiuncta coronat.* Analogamente nel carme «*Die paschatos Christiani*», Michael Abel[40], osserva come, nella resurrezione, il Signore coroni la sua festa con la vittoria sul nemico infernale (vv. 15 s.): *Talibus*

spiegabile la definizione di «lema ovidiano» per *Finis coronat opus* data da S. Sebastián López, *Lectura critica de la Amorum Emblemata de Otto Vaenius*, Boll. Museo e Instituto Camón Aznar 21, 1985, 31.

37 F. Taubmann, *Melodaesia sive Epulum Musaeum.* [...] *Ludi Iuveniles Martinalia & Bacchanalia: Cum productione Gynaecei*, Leipzig 1597, 218: ho consultato la copia disponibile presso il citato *DFG-Projekt Camena.*

38 Cf. *The Dictionary of English Proverbs*, ed. by F. P. Wilson, Oxford, 1970[3], che, prima di Shakespeare, riporta solo formulazioni senza il verbo «to crown», in Redford, *Wit and Science*, 1. 31 «Thende or hys jornay wyll aprove all» e in Taverner, f. 74 «The ende declareth all». Cf. inoltre Kyd, *Spanish Tragedy*, 2. 6 «Thou talkst of haruest, when the corne is greene: the ende is crowne of euery worke well done» e Delamothe, 29 «The end doth crowne the worke (la fin couronne l'œuure)».

39 Cf. il *GDLI*, cit. supra, in n. 5; per l'inglese cf. *OED*[2], *s. v.* «crown, v.1, I.9»: «fig. To put the copestone to, to add the finishing touch to, to complete worthily, to crown all: as the finishing touch, which confirms and surpasses everything previous»; già in Shakespeare al di fuori del proverbio cf. *Wint. T.* 5. 2. 43 «There might you haue beheld one Ioy crowne another», *Hen. VIII*, 5. 5. 59 «No day without a deed to Crowne it». Sempre dal XVI secolo sembra attestato il valore letterario di «couronner», come «achever en complétant, en rendant parfait» (Corneille, Rousseau) secondo *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française du P. Robert*, II, Paris 1985[2], 1013, *s. v.* «couronner 3».

40 *Carminum Michaelis Abeli Francofurdiani Libri quatuor elegiarum libri ii*, pleraque nunc primum et nata et edita, s.l. 1590.

auguriis Dominus sua festa coronat, / cum fert ignivomo victor ab hoste pedem. Così, nel *De eclipsi solari anno M. DC. LIV.* [...] *tubo satyrico perlustrata*, J. Balde[41], trattando della morte di Didone può affermare: *Peccati merces, Mors est. Hic exitus ergo / Luxuriam, et tantae Reginae fata coronat.*

Sembrerebbe dunque che il detto *finis coronat opus* possa essere una variazione di *finis, non pugna coronat*, frequentemente utilizzato dagli autori medievali come icona del premio che si consegue grazie alla perseveranza nella fede, e che – per quello che si può verificare, oltre che nei lessici, nelle banche dati testuali – l'innovazione linguistica si sia determinata già nel latino medievale, e si sia poi diffusa con ogni probabilità grazie all'uso proverbiale, parallelamente a quanto accaduto per il caso analogo e corradicale di *corollarium*. Derivato dal diminutivo di *corona*, ad indicare appunto una coroncina data in dono come ricompensa, e quindi per metonimia un «piccolo dono, mancia», diviene ben presto il corrispondente dell'italiano «corollario», grazie all'impiego tecnico nella lingua matematica per tradurre il greco πόρισμα, già a partire dalla *Consolatio* boeziana, 3. 10. 22 *super haec, inquit, igitur veluti geometrae solent demonstratis propositis aliquid inferre, quae porismata ipsi vocant, ita ego quoque tibi veluti corollarium dabo*[42].

Bologna Francesco Citti

[41] *De eclipsi solari anno M. DC. LIV. Die XII. Augusti, in Europa, a pluribus spectata tubo optico*: nunc iterum a Jacobo Balde e Societate Jesv tubo satyrico perlustrata. Libri duo, Monachii 1662.

[42] Cf. anche 3. 10. 26 *et pulchrum, inquam, hoc atque pretiosum sive porisma sive corollarium vocari mavis*, 4. 3. 8 *memento etenim corollarii illius quod paulo ante praecipuum dedi ac sic collige*, cui A. Souther (*A Glossary of Later Latin to 600 A. D.*, Oxford 1949, 81) aggiunge Aug. *epist.* 121. 1, in cui tuttavia il termine non ricorre: cf. piuttosto Iulian. *ap.* Aug. *c. Iulian. op. imperf.* 4. 35. La variazione semantica era già registrata nei lessici medievali, cf. ad es. Osberno, *Derivationes*, p. 110 Bertini-Ussani, *s. v. corona*, dove è riportato Boeth. *cons.* 3. 10. 22: *unde hoc corollarium rii .i. corone premium, unde Boetius in libro de consolatione philosophie ita ego quoque tibi veluti corollarium dabo*. Per l'uso tardo e medievale cf. Fuchs - Weijers - Gumbert, II 1209 s. (per *corollarium* ed anche *corollarie*); Latham, 117; Harmatta - Boronkai, II 406 s.; *Latinitatis Medii Aevi Lexicon Bohemorum*, I 941; *Mittellateinisches Wörterbuch*, II 1901 s.; Plezia, II 1342 (anche per *corollarius*, *corollarie* e *corollative*); il valore di «superfluo» per l'aggettivo *corollarius* è segnalato come innovazione linguistica in Erasmo (*ASD* IX/1. 70. 134) da R. Hoven, *Lexique de la prose latine de la Renaissance*, Leiden 1994, 87, che riporta anche *corollarium* con il valore di «complément, supplément» in Jérôme Alexandre, Guillaume Budé e Ulrich von Hutten (manca la voce *corono*).

figura 1

figura 2

figura 3

figura 4

figura 5

figura 6

PER LA MEMORIA DI MARINO BARCHIESI

Nel maggio del 1997 si tenne a Ravenna un Seminario di studi su *Marino Barchiesi filologo ravennate*, organizzato da Gioachino Chiarini. Vi parteciparono Vincenzo Strocchi, Alfredo Cottignoli, Nevio Zorzetti, Gioachino Chiarini, Licinia Ricottilli, Maurizio Bettini. Gli Atti di quel Seminario non furono mai pubblicati, e non ci sono molte speranze che lo siano in futuro. Vedo ora che Maurizio Bettini si è deciso a pubblicare il suo intervento nei "Quaderni Urbinati di Cultura Classica" 107, 2003, 161-67. Colgo l'occasione per pubblicare anch'io alcune postille al Seminario che mi furono richieste dall'organizzatore.

Vincenzo Strocchi, parlando dell'essenziale contributo di Marino all'edizione mondadoriana dei *Carmina* del Pascoli, ha accennato a un dissenso con Manara Valgimigli sull'appartenenza del poeta alla scuola classica romagnola, quale sostiene il Valgimigli nella sua *Introduzione*. Quando, anni fa, in occasione di un Convegno faentino, mi occupai degli eventuali rapporti del Pascoli latino con tale scuola, dovetti constatare che erano quasi inesistenti, sia per la lingua sia per la tematica: ne uscì un Pascoli assai più europeo che provinciale[1]. Marino aveva ragione.

La sua tesi di laurea, su cui si è fermato, anche altrove, Gioachino Chiarini, verteva sul greco in Plauto. Forse non tutti sanno che Marino fu latinista per caso: perché l'unica voce della filologia classica all'Università di Bologna, nei disastrati anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, era Pietro Ferrarino, un latinista, col quale appunto si laureò a Bologna (e non a Padova) nel luglio del 1948. Ma il suo primo amore fu il greco, che padroneggiava non meno di qualunque altro illustre grecista io abbia conosciuto[2]. Anche per questo ebbe la stima di Carlo Diano. E la riprova ne è il ringraziamento che Christine Mohrmann sentì di dovergli esternare per i «molti contributi esegetici» al commento della *Storia Lausiaca* di Palladio, tradotta dallo stesso Marino. Ciò spiega la scelta di un tema bilingue per la sua tesi.

E giacché ho menzionato Pietro Ferrarino, mi sembra che sia rimasto un po' in ombra il suo apporto alla metodologia e formazione dell'allievo. Marino dovette solo a se stesso la solida competenza linguistica, la vasta e diretta conoscenza delle letterature antiche e moderne, l'ampio orizzonte degli interessi culturali. Ma quello scavo nello spessore del testo, quel senso della parola che danno concretezza alle sue ariose e brillanti ricerche, non gli veniva né dal giovanile crocianesimo, né (come pure fu detto)[3], dal crociano Valgimigli: gli veniva da Pietro Ferrarino, che fu a tutti noi

1 *Il Pascoli latino e la "Scuola classica romagnola"*, in *Poeti latini (e neolatini)*, III, Bologna 1989, 221-38.

2 Quando eravamo insieme a Padova, mi indirizzò un'elegia greca che anni fa ho consegnato al figlio Alessandro.

3 Cf. A.T., *Marino Barchiesi e il Pascoli latino*, in *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1991^2, 251-68; *Pietro Ferrarino*, in *Poeti latini (e neolatini)*, III, 291-310.

'padovani' maestro di esegesi, come ha di recente riconosciuto, commemorandone un altro allievo, Dante Nardo, Antonio La Penna[4].

Licinia Ricottilli e Maurizio Bettini ci hanno riferito, con commossa arguzia, i loro ricordi di allievi. Io vorrei concludere con la testimonianza di una studentessa di rara intelligenza, che fu allieva mia a Padova e lo era stata di Marino al liceo di Treviso. Quando uno studente, mi disse, tornava al posto con la lode di Barchiesi, gli sembrava di incedere fra due ali di folla plaudente.

Bologna Alfonso Traina

4 Lexis 14, 1996, 3-16.

B. GENTILI – L. LOMIENTO, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella grecia antica*, Mondadori, Milano 2003, 332 pp., € 21,80

In 1921 Ulrich von Wilamowitz Moellendorff gathered together the fruits of a scholarly lifetime in his *Griechische Verskunst*. The book was no an organic unity. It was repetitious in places. Aspects of his early analyses were inconsistent with his mature views. In fact, his early Latin essays were not even translated into German. P. Shorey of the University of Chicago dismissed the book as an old scholar's lecture notes («Er muß es ja wissen,» Wilamowitz growled in his *Erinnerungen*^{2}, p. 290 about Shorey's similar comment directed at *Hellenistische Dichtung*). Although it is sometimes confusing, Wilamowitz's *Verkunst* presented a coherent vision of analyzing and understanding Greek poetry that dominated Greek metrical studies for the rest of the 20th century.

At the beginning of the 21st century, Bruno Gentili and Liana Lomiento have brought together the fruits of Gentili's lifelong devotion to the textual criticism and humane understanding of Greek poetry. The articles they have contributed to the metrical and rhythmical understanding of Greek poetry number almost fifty. The articles and monographs of Gentili's other students and colleagues number at least that many. Viewed only as a *summa metrica et rhythmica* exemplifying the scholarly accomplishments of the University of Urbino, *Metrica e ritmica* is an important contribution to the topics in its title, indispensable for scholar and student alike.

Metrica e ritmica, however, is much more than a summation of the research of one Classics department. It presents the reader with a complete re-thinking of the evidence for Greek poetry on the basis of a thorough knowledge of the original texts of Greek lyric poetry of their colometric disposition found in ancient papyri and medieval manuscripts, of ancient metrical, rhythmical and grammatical theory, both Greek and Latin, and a thorough knowledge of the history of metrical studies since Gottfried Hermann and August Boeckh. When the smoke has cleared, many of the assured results of modern scholarship are re-opened for discussion and even discredited, while the ancient Greek understanding of their own poetry, is triumphantly vindicated as coherent and meaningful. *Metrica e ritmica* represents the most spectacular scholarly re-assessment of a field since Wolf shook the foundations of humanist philology in 1795. Like Wolf, Gentili and Lomiento base their earthshaking results on a thorough knowledge of the ancient sources.

There is no need, however, to accept all their conclusions to learn from this important book, which is characterized by a careful attention to the ancient sources and a flabbergasting command of the relevant bibliography of the past two hundred years. The main terminological innovations are places where the authors suggest a return to ancient expressions, e.g, they prefer «*kat'enhoplion*-epitrites» to P. Maas's «dactylo-epitrites». Even where they agree with the modern scholarly consensus, however, they place their results in the context of the ancient understanding of ancient poetry. «In conclusione, una metrica greca come la intesero gli antichi e come non sempre è stata intesa dai moderni.»

Metrica e ritmica is divided into three parts. Part One, *Una revisione storica*, presents the reader with the basic intellectual tools for approaching ancient lyric poetry. The first chapter explains the role of metrics, rhythmics and music in the Greek understanding of lyric poetry. The authors present a concise and provocative defense of the coherence of ancient metrical and rhythmical theory and explain the importance of the colometry of the choral lyrics as they have survived in ancient papyri and medieval manuscripts. The next two chapters give useful summaries of prosody and the ancient metrical and rhythmical terminology with a list of diacritical signs. Chapter Four, *Strutture della versificazione*, structures of versification, begins with Hephaestion. Indeed, much of *Metrica e ritmica* is a respectful revision of Hephaestion's manual, expanded and annotated with modern bibliography. Chapter Five, *Modi dell'esecuzione*, discusses the performance of ancient choral lyric with sections on ancient dance and musical instruments. This chapter does not replace M. L. West's magisterial *Ancient Greek Music* (Oxford, 1992), but by treating this topic in close connection with other essential aspects of ancient lyric inside the covers of one book, the authors succeed in presenting a unified and coherent vision of what lyric poetry meant to the ancients.

In the next two parts, *Poesia cantata* and *Poesia recitata e in recitativo*, the chapters are devoted to the relevant meters. Part Two presents the evidence for dactyls, anapaests, trochees, lyric iambics, choriambs, the glyconic meters, ionic meters, polyschematic structures, *kat'enhoplion*-epitrites, cretics and related meters, and dochmii. Part Three has chapters on the iambic trimeter and tetrameter, the trochaic tetrameter, and the dactylic hexameter. The meters are analyzed chronologically and by

genre, with careful and sensitive attention to variations and continuity. These chapters provide indispensable information for textual critics, commentators and serious literary critics.

When Wilamowitz published his *Verkunst*, he wrote (p. IX), «This book is a hard cake to swallow. If once upon a time people would have found the textual criticism of so many verses like raisins to sweeten the taste, today textual criticism is out of fashion.» (*«heutzutage ist Textkritik unmodern»*). The many passages discussed and referred to in *Metrica e ritmica* with extensive bibliography make it an invaluable manual for textual critics of Greek lyric verse, especially conservative critics. By displaying and interpreting many passages in their traditional form and in the light of ancient ways of reading and understanding them, many textual cruces are clarified and rendered comprehensible. Naturally not all problems are solved in this way.

Even where solutions for interpretative problems are still to be sought, scholars can now build on the solid foundations of the traditions of the ancient colometry and metrical and rhythmical theory, instead of making up their own forms and inventing their own theories. The authors express impatience with the tendency to prefer reinventing the wheel to mastering the insights and theories of the ancients. «È davvero paradossale che in alcune teorie moderne della metrica greca (vedi da ultimo Sicking 1993) proprio il cretico, il meno Greco dei metri-ritmi, costituisca – insieme al coriambo – la "cellula" di base. Ma c'è proprio bisogno di escogitate nuove "cellule" di base, quando è molto più agevole operare con i metri prototipi della tradizione?» (p. 6, n. 21)

P. Maas provokes a number of similar comments because of his commitment to reducing metrics, as he tried to reduce textual criticism, to a schematic enlightenment science, instead of a historical and philological one. His famous homage to Wilamowitz, whose name he gave to the polyschematist dimeter, is singled out for (typically witty) criticism. «È invalso l'uso, tra gli studiosi moderni, di denominare questa sequenza metrica 'wilamowitzianus', appunto perché Wilamowitz trattò in un capitolo della *Griechische Verskunst* queste forme libere del dimetro. Ma è proprio necessaria questa denominazione se già Efestione dedica a esse una sezione particolare della sua opera? Sarebbe storicamente più corretto, allora, chiamarlo 'efestioneo'» (p. 48; cf. p. 185).

Metrica e ritmica is first and foremost an introduction to its subject and, for the most part, its style is sober and clear. The passages where we can recognize the voice of the author of *Poesia e pubblico nella Grecia antica* are all the more welcome. They are especially frequent in the first chapter, but they appear unexpectedly elsewhere. A good example is the discussion of *anceps* in the chapter on *Metrical Terminology* (pp. 29-30), where the clear technical explanation changes into an equally clear but passionate response to M. L. West's defense of P. Maas's analysis of his «dactylo-epitrite» meter as having a practical value, not an etymological one. «Ma esso è solo in apparenza pratico, di fatto è equivoco e fuorviante», mistaken and misleading, since the Maasian sigla hide the variety of the traditional metrical forms found in the poems and reduce to a misleading uniformity the metrical diversity of significant works of art.

In its rooted commitment to historical reality and process and its wide ranging knowledge of Greek, Latin and Italian literature, *Metrica e ritmica* reminds this reader of G. Pasquali's *Storia della tradizione e critica del testo* (1932). In many respects *Metrica e ritmica* is a pasqualian response to P. Maas's *Greek Meter* as Pasquali's book grew out of his *Gnomon* review of Maas's *Textkritik*. Like Pasquali's book, Gentili and Lomiento's work is important for all students of the ancient world and yet distinctively and deeply Italian. The enormous bibliography at the end includes works in most European languages. Still the Italian work stands out for its careful treatment of so many important subjects. As an American I would like to point with pride to the respectful attention given to Americans such as Th. Fleming and S.J. Willett. Fleming's work on the manuscript colometry of Aeschylus has been available, if too little used, for almost a generation. Willett's recent article in *QUCC* 2002 has shown the significance of research in «working memory» for the superiority of the traditional colometry over other ways of interpreting lyric poetry that ignore performance.

At the recent professional meetings of the American Philological Association in San Francisco in January, 2004, the sole paper on metrical issues, by J. Lidov (Queens College, City University of New York), argued that in the parodos of Sophocles' *Antigone* the strophe had a different colometry from the antistrophe. The time has come, he argued, to treat metrical issues more like literary critics treat their texts, creatively and liberated from traditional notions. There were two responses. The author of a recent commentary on Sophocles' *Antigone* opined that in metrical matters it was usually best to stick to Miss Dale. The author of this review suggested that there was a way free from either

arbitrary creativity or arbitrary conservatism, i.e., investigating the historical tradition as it has survived in papyri, manuscripts and ancient theory, the method that has given us our texts and much of our knowledge of antiquity. «Ad fontes» has been the cry of progress in Classical Studies since the Renaissance. Gentili and Lomiento's new book has not only given us the results of the research of a lifetime. It blazes the trail down which further progress can be anticipated during the present century.

University of Colorado, Boulder E. Christian Kopff

PIERRE JUDET DE LA COMBE, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des Dialogues*, I-II («Cahiers de Philologie, 18»), Lille (Presses Universitaires du Septentrion) 2001, 892 pp., € 59,46

L'edizione commentata delle parti corali dell'*Agamennone* di Eschilo, approntata in tre volumi da Jean Bollack e da Pierre Judet de la Combe per i tipi delle Presses Universitaires de Lille negli ormai lontani 1981-1982, trova ora il suo completamento nello studio degli episodi, curato dal solo Judet de la Combe. Anche ad una prima occhiata colpiscono le sensibili differenze rispetto al commento degli stasimi: nella stessa misura in cui quell'opera era di complessa lettura, questa è sintetica, sobria e felicemente lineare; se là – soprattutto nella parte curata da Bollack – era evidente lo sforzo di dar conto di tutte le proposte avanzate per la soluzione dei problemi testuali ed interpretativi, e il materiale era sovente affastellato in modo disorientante, qui l'autore avverte subito: «malgré son ampleur, cette étude des épisodes de l'*Agamemnon* ne prétend pas faire le point sur "toutes les *choses* connaissables" qu'une analyse détaillée saurait identifier dans ces textes. En ce sens, elle se distingue des commentaires déjà écrits. Elle pose à l'oeuvre des questions en un nombre limité. Le but *choisi est* en effet de comprendre le sens d'une forme poétique, le dialogue dramatique comme forme de discours, telle qu'elle se réalise dans une oeuvre individuelle, l'*Agamemnon*, et non d'analyser tous les constituants observables de celle réalisation particulière». Effettivamente, per chi si appresta a commentare un testo fondamentale per la cultura classica e per la storia del teatro occidentale, come l'*Agamennone*, è questione di capitale importanza e di ardua soluzione cogliere l'esatta misura e adottare opportune scelte nell'àmbito dell'amplissimo materiale a disposizione. Si può senz'altro dire che qui l'obiettivo è centrato, perché l'informazione bibliografica è esaustiva, ma nel commento ai singoli problemi viene accuratamente selezionata, e la realizzazione può dirsi coerente coi presupposti teorici.

Occorre in primo luogo prendere in esame l'ampia, articolata e per molti versi stimolante introduzione, che non solo è la necessaria premessa al commento, ma ne sintetizza anche le idee conduttrici. Si divide in quattro sezioni, la prima delle quali chiarisce innanzi tutto le caratteristiche del commento, finalizzato a comprendere il senso del dialogo drammatico: esso pone l'accento sui modi retorici ed argomentativi, nonché sui diversi modelli d'interlocuzione, cercando di non operare nette distinzioni tra critica testuale ed interpretazione. La scelta è senza dubbio legittima, anche se, a livello concreto, porta talora a destinare alle scelte testuali uno spazio minore di quanto si sarebbe desiderato. Alcuni esempi. Al v. 282, J. fa bene a rifiutare il φρυκτῷ di West e a scrivere coi codici φρυκτόν: ciò emerge dall'elenco preliminare delle «options concernant le texte grec», ma non trova spiegazione nel commento. Questo succede anche in casi dubbi: nel v. 639 J. respinge l'*hapax* σμοιῷ, a favore del tràdito στυγνῷ, senza fornire particolari spiegazioni. In realtà, l'emendamento, proposto da M. Schmidt, si basa su Hesych. σ 1270 σμοιῷ προσώπῳ· φοβερῷ, ἢ στυγνῷ, σκυθρωπῷ: il 'normale' στυγνῷ προσώπῳ sarebbe frutto di una *intrusive gloss*, nata da uno scolio rispecchiato dalla glossa esichiana. A parte il fatto che la glossa potrebbe derivare da Soph. fr. 838 R. o da Eur. *Alc.* 777 (cf. anche MCr 21-22, 1986-1987, 43), ciò che desta maggiori perplessità e fa propendere per il testo dei codici è la problematica consistenza linguistica del lemma esichiano; malgrado questo, il caso andava adeguatamente presentato nel commento, perché la correzione di Schmidt va presa nella massima considerazione. In effetti, rilievi di tal genere si possono costantemente formulare per quanto riguarda la tradizione indiretta, soprattutto lessicografica: sintomantico è il comportamento a proposito di un'importante *varia lectio*. Nel già citato v. 282 i manoscritti offrono un ἀγγέλου banalizzante, dovuto evidentemente all'influenza dell' ἀγγέλων del v. 280, ed ἀγγάρου ci è restituito da una tradizione che probabilmente fa capo ad Elio Dionisio (α 16 E.: cf. Σ^{b} 8,8-11 Bachm., *Lex.Rhet.* 212,3 Bekk., Phot. α 95 Th., *Suda* α 165 A., *Etym.Gen.* B ~ *Etym.M.* 7,18, Eust. *ad Od.* XVIII 28

[1854,27]); J. dedica a tutto ciò solo una generica nota (I 120, n. 49): «la leçon ἀγγάρου est donnée par la tradiction indirecte, contre le ἀγγέλου des manuscrits que rien, sinon, n'aurait permis de mettre en doute. On partagera le pessimisme de Fraenkel : "Much of this kind must be lost to us for ever"».

Dopo questa premessa, J. traccia una storia – sintetica quanto pregevole – della recente filologia eschilea, nota la chiara opposizione fra una tendenza conservatrice rispetto al testo tràdito (che definisce 'continentale', perché in genere adottata da studiosi tedeschi, francesi e italiani) e una più 'interventista', propria degli anglosassoni, e giustamente afferma che non si deve abbracciare in modo preconcetto una delle due vie, ma scegliere caso per caso. Una felice puntualizzazione riguarda il conservatorismo di U. v. Wilamowitz e P. Mazon, che non è dovuto all'idea di un'indiscussa autorità dei manoscritti, ma a quella della libertà e flessibilità della lingua poetica (la venerazione per le «sacre pergamene», invero, si ritrova a ben altro livello, nell'arretrata cultura filologica italiana della fine Ottocento, cf. E. Degani, Eikasmós 10, 1999, 299); J. ricorda, a questo proposito, che a Mazon erano familiari le avanguardie poetiche del Novecento, elemento di sicuro interesse ma non decisivo (va da sé che la 'licenza poetica' era un canone ermeneutico già antico: per i passi cf. ad es. C.O. Brink, *Horace. On Poetry*, Cambridge 1971, 9 s., e il mio *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, nr. 188). L'approccio di Eduard Fraenkel – continua J. – è sì conservatore, ma in modo differente: parte da una ricostruzione del testo (sembra di capire di tipo lachmanniano), per poi andare alla ricerca dello stile individuale del grande autore dell'opera ricostruita. J. non manca di porre l'accento su un problema importante che nasce da quella vera e propria pietra miliare costituita dal lavoro di Fraenkel: Eschilo si presenta con due volti tra loro nettamente separati, quello dell'abilissimo artista e quello del pensatore. Tale dicotomia è risolta alla radice da Denys Page, il quale considera il nostro tragediografo solo alla stregua di un grande poeta: questo filologo assume l'atteggiamento pragmatico di chi, di volta in volta, vuole adeguare il testo alle regole della drammaturgia e dell'espressione poetica, interpreta eventuali difficoltà come errori e ritiene che la lingua tragica sia una realtà a sé stante, che non comunica con quella degli altri generi. Non si possono non condividere le riserve espresse da J. soprattutto per ciò che concerne l'eccessiva costrittività degli schemi linguistici: se l'atteggiamento di Wilamowitz e Mazon era dettato da una concezione per così dire 'anomalista', qui riscontriamo tutta la rigidità tipica di ogni visione 'analogista'. Una tendenza di questo tipo è in effetti ineliminabile in tutta la filologia anglosassone di derivazione bentleyana, e può essere vista come una conseguenza del primato dello *iudicium* empirico: per J., però, questo rischio, continuamente presente nell'edizione di Denniston-Page, è sostanzialmente evitato in quella di Martin L. West, il quale vuole pubblicare un testo assolutamente intellegibile, ma tenendo presente il punto di vista dell'autore, non norme astratte e preconcette. Questo non significa che anche in West, secondo J., non operi un'eccessiva volontà razionalizzatrice, perché «le sens réapparaît [...] non comme but à atteindre, mais comme critère, décidant de ce qui est requis à tel moment du texte». Da tale impostazione derivano – sempre secondo J. – interventi non necessari, come in *Pers.* 9, dove West adotta la correzione di πολυχρύσου in πολυάνδρου di Wecklein, mentre L. Belloni (*Eschilo. I Persiani*, Milano 19942, 78) giustifica il testo tràdito in termini di espressività poetica (rileva infatti che πολύχρυσος costituisce un vero e proprio *Leitmotiv* della parodo, che ritorna anche nei vv. 3, 45 e 53: negli ultimi due potrebbe, inoltre, alludere a precedenti omerici); secondo J., poi, l'aggettivo qui non è solo ornamentale come vorrebbe West, ma è funzionale ad indicare la potenza politica del re che rischia di scomparire. Il caso è in effetti emblematico, perché ciò che fa difficoltà non è certamente πολυχρύσου in sé, ma il fatto che nel v. 9 determini στρατιᾶς, dando vita ad un 'esercito dal molto oro' perlomeno strano. J. spiega che «l'armée perse, partie en Grèce, est ainsi figurée comme l'expansion immense de la richesse de la capitale de l'empire»: un'esegesi che può convincere solo chi attribuisce alla parola poetica una particolare potenzialità evocativa, e non chi vi cerca innanzi tutto un senso razionale (dubbi non possono non rimanere, dato che negli altri passi l'aggettivo determina Babilonia, Sardi e la reggia in cui stanno i vecchi persiani che aspettano l'esercito partito e non certo quest'ultimo; πολυάνδρου sembra d'altro canto banalizzante: il problema rimane aperto). Dopo aver esaminato l'approccio degli altri studiosi, J. chiarifica il suo metodo: egli si pone nella linea di Wilamowitz e Mazon, e adotta di norma un conservatorismo che cerca di individuare le possibilità del senso, perché l'"opacità' è una sua ineliminabile caratteristica, e altrimenti si rischierebbe di scrivere un nuovo Eschilo, privilegiando il drammaturgo o il pensatore, l'azione o i personaggi, e bloccando così ogni autentico processo interpretativo. Tutto ciò appare convincente: perplessità sorgono invece a proposito della

posizione nei confronti dell'ambiguità, non tanto per quello che J. afferma teoricamente (che l'ambiguità è condizione dell'espressione, non il suo risultato necessario), ma per la prassi esegetica che ne deriva, visto che tale enunciato sembra mascherare una fondamentale sfiducia nella possibilità di un linguaggio 'ambiguo'. In realtà, a mio avviso, in molti casi non si può trascurare questa potenzialità, sempre che 'ambiguo' non sia sinonimo di 'impreciso', ma vada inteso nella direzione della polisemia e della ricchezza e densità di significati. Ad es., nel v. 535 τοῦ ξυσίου θ' ἥμαρτε, J. (I 183 s.) mostra di preferire al senso di 'preda', ipotizzato da Ed. Fraenkel, quello giuridico di «gage, compensation» (Elena è per Paride una «garantie [...] qu'il pouvait rendre à tout moment pour [..] éviter la ruine totale»). L'esegesi è, a mio avviso, riduttiva, soprattutto se si considerano alcuni paralleli delle *Supplici* (vv. 412, 423 s., 609 s., 728): nel sostantivo ξύστον c'è compresenza del valore tecnico e di quello generico, vi sta racchiusa l'intera situazione della guerra di Troia, come aveva ben capito G. Hermann («Helena a Paride rapta, a Graecis vindicata»: per maggiori particolari rinvio a GFF 8, 1985, 71-74).

La seconda sezione intende spiegare una 'strana' peculiarità di questo lavoro: la divisione tra i cori – cui sono dedicati i primi tre volumi – e gli episodi, che vengono esaminati in questi due. Tale disposizione, che non può non sorprendere, è la conseguenza dell'individuazione di un dramma autonomo del Coro, fondato sulle antinomie del comportamento divino, con una palese opposizione fra i contenuti degli enunciati e la situazione di chi parla: di stasimo in stasimo il discorso del Coro – secondo J. – si razionalizza, evidenziando una sempre maggiore distanza dalla situazione contingente (se all'inizio la giustizia di Zeus gli appare come la condizione indispensabile per la felicità collettiva, in seguito l'interpretazione della storia dopo Aulide si fa sempre più angosciosa, e alla fine c'è un'assoluta impossibilità di comprendere, e una completa afasia: è sostanzialmente lo stesso sviluppo che enuclea V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*, Torino 1978, 279 s., il quale però si guarda bene dal parlare di tragedia autonoma del Coro). J. cerca di rispondere alle numerose critiche e perplessità espresse da vari studiosi, e in particolare alle obiezioni di R. Thiel, secondo il quale così si perde la funzionalità del Coro come personaggio drammatico, e di A. Neschke, che contesta la possibilità di parlare di una tragedia del Coro, perché il tragico riguarda l'individuo che agisce sulla scena. La replica contiene elementi interessanti e senz'altro condivisibili, come il fatto che il contrasto fra canto e dialogo comporta differenze linguistiche, o che i personaggi si muovono all'interno di una prospettiva diversa rispetto a quella del Coro, e, soprattutto, che non si può avere una visione meccanica – improntata ad un rigido *fabula docet* – del rapporto fra parti corali e parti dialogate: tutto ciò, però, non significa avallare l'operazione chirurgica perpetrata vent'anni fa, che appare sostanzialmente poco rispettosa dell'opera teatrale nella sua integrità (in una sinfonia di Beethoven si possono analizzare singolarmente i temi della 'forma-sonata', ma per fare capire veramente l'opera musicale essa deve essere fruita nel suo insieme). Ammettendo poi che esista una tragedia del Coro separata da quella dei personaggi, per alcune scene – in particolare quella di Cassandra – si deve presupporre che le due tragedie si intersechino con un legame molto stretto.

La terza sezione s'intitola *La question du personnage: action / caractère / discours*, e prende le mosse dall'opinione di vari studiosi (P. Easterling ed E. Goffmann) sulla 'realtà' dei personaggi nella tragedia greca o sulla loro funzione, tenendo in considerazione sia chi li sottomette completamente alle esigenze teatrali, o, come R. Dawe e B. Court, li giudica inconsistenti nei confronti del μῦθος, sia chi afferma che essi sono il primo strumento di una profonda riflessione sulla condizione umana, la quale produce un'emozione fortissima nello spettatore. Si tratta, insomma, dell'annosa disputa tra sostenitori dell'ἦθος e del μῦθος, tra i quali J. mantiene una posizione di saggio equilibrio, sostenendo che entrambi gli elementi sono imprescindibili, che anzi essi si implicano continuamente a vicenda. J. si occupa poi di due studi che hanno insistito sulle regole semantiche dell'elaborazione delle identità individuali sulla scena, *Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide* di J.-P. Vernant e *Playing the Other* di F. Zeitlin, per i quali nel racconto drammatico basilari sono le categorie dello 'stesso' e dell''altro': la successione degli avvenimenti – nei quali l'eroe è costantemente messo in discussione – porta i protagonisti a scoprire se stessi, e, attraverso la combinazione di volti possibili e contraddittori, il 'sé' perviene all'acquisizione di una vera e propria identità. Un altro elemento su cui J. pone l'accento è costituito dagli ostacoli alla comunicazione nel linguaggio tragico, enucleati soprattutto da studi come quelli di C. Gill e N. Loraux, che, reagendo alla tendenza a vedere il conflitto tragico nell'àmbito quasi esclusivo della politica e di una cultura ateniese sostanzialmente unitaria, evidenziano la varietà dei discorsi e la centralità di un atto linguistico non civico come il pianto. Se

Gill parte dai tentativi dei personaggi di comunicare tra loro, la Loraux presuppone la loro incomunicabilità, richiamandosi alla sofferenza, al finale dolore collettivo, interpretando la tragedia come antipolitica perché conflittuale, e come una rottura dell'ideologia della pace e dell'integrazione civile. In effetti, J. esprime a più riprese l'idea secondo cui il testo tragico è luogo d'incontro di diversi tipi di discorso e di interesse, che riguardano vari àmbiti (soprattutto il diritto e la religione): una costellazione di discorsi individuali che sono in relazione con uno stesso fatto catastrofico. In particolare, nell'*Agamennone*, i personaggi parlano sullo sfondo di una incomprensibile contraddizione, incarnata dal sacrificio di Ifigenia, voluto da Artemide e permesso da Zeus: essa è, come si è già visto, tematizzata con progressiva angoscia dal Coro; Clitemestra invece pensa che sia sufficiente la punizione del marito, e illogicamente non comprende che essa stessa dovrà essere punita. Sempre analizzando i vari personaggi, J. si sofferma poi su una delle scene più straordinarie del teatro greco, quella di Cassandra, che per lui costituisce il momento utopico e vano in cui le parole coincidono con i fatti: la verità inciampa in una crisi linguistica, la dissonanza di Cassandra si spiega innanzi tutto con il suo incolpare la divinità, ed essa canta soprattutto la sua morte; a livello comunicativo rifiuta le forme tradizionali, rigetta il suo ruolo di profetessa, non vuole che il suo canto sia assimilato a quello dell'usignolo, e in uno sforzo di umanizzazione del discorso ispirato getta le basi per la persuasione grazie alla compassione. J. vede infine nella scena una ripetizione simbolica del sacrificio di Ifigenia, anche se qui si ha a che fare semplicemente con una vittima, la cui morte non è dovuta a ulteriori finalità: un'osservazione che trova, a mio avviso, conforto in elementi particolari, enucleati da A. Lebeck, *The Oresteia. A Study in Language and Structure*, Cambridge 1971 (si veda anche F. Delneri, Eikasmós 12, 2001, 55-62). Avrei invece messo maggiormente l'accento sulla 'glossolalia' che caratterizza Cassandra e ha una chiara valenza religiosa; su questo punto, invero, J. precisa la sua opinione nel commento (II 429): si richiama all'intelligente studio di S. Crippa, in Studi italiani di Linguistica teorica e applicata 19, 1990, 487-508, ma ne prende anche le distanze, affermando che «Cassandre ne crie pas ici seulement comme prophétesse chargée d'exprimer la présence du dieu, mais crie contre le dieu, contre sa violence, et donc contre sa propre fonction de devin»; non siamo dunque in un contesto rituale, anche se rituale è il mezzo espressivo del personaggio. In effetti, è proprio la glossolalia, qui, il più chiaro segnale di quella ritualità infranta o rovesciata che costituisce uno dei *Leitmotive* dell' *Agamennone* (cf. P. Vidal-Naquet, in J.P. Vernant – P. V.-N., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976, 121-144).

La quarta sezione ha un titolo molto promettente (*Sur la singularité de l'Orestie*). Gli interpreti – ricorda J. – si chiedono quale sia il fattore determinante tra il politico, il teatrale e il filosofico: secondo lui l' *Orestea* nasce dalla composizione di elementi diversi, appartenenti a differenti realtà culturali (lingua, culto, politica, diritto, mito). Egli tiene in considerazione sia le analisi antropologiche, che collegano la tragedia alle occasioni cultuali, sia quelle filosofiche, che pongono l'accento sui problemi della libertà e della responsabilità (pur puntualizzando che essi sono già presenti in Omero), sia l'apporto di B. Snell e della *Geistesgeschichte*, che lega le novità alle tappe della formazione progressiva dell'uomo occidentale (non mancando comunque di rilevare che tale approccio ignora le condizioni reali – sociali, politiche, rituali – che determinano il senso dei differenti contenuti di pensiero), ma soprattutto riafferma l'attualità e l'utilità ermeneutica del concetto di 'forma simbolica' (un'energia dello spirito attraverso cui un contenuto di significato spirituale è collegato a un segno sensibile, concreto ed adatto allo scopo), enucleato da E. Cassirer. Tra le numerose questioni interessanti, vale la pena di soffermarsi sull'analisi della sezione conclusiva delle *Eumenidi*, dove J. reputa fondamentale l'impegno degli dèi nel processo: da ciò derivano due dimensioni linguistiche contrastanti ma indissociabili, la magica e l'argomentativa, e il fatto che la catastrofe sia vissuta come un avvenimento di una singolarità radicale e mostruosa. J. si occupa partitamente di quelli che per Cassirer sono gli elementi basilari: il linguaggio ed il mito. Il primo – malgrado sia funzionale a produrre situazioni individuali – è visto non come una semplice esemplificazione di una pluralità di linguaggi, bensì come una riflessione sul senso del parlare nella città democratica, e, quindi, sul rapporto fra l'individuo e la collettività; a proposito del mito, J. afferma che vanno tenute in considerazione sia la mitologia poetica dei rapsodi, sia le cerimonie misteriche, sia la critica razionalista del quinto secolo: la tragedia riproduce la tensione fra queste entità in un'unità nuova e paradossale; riprende le storie tradizionali dei rapsodi ma le rappresenta in modo drammatico alla maniera dei misteri, e, malgrado questo, non dice nulla sulla sopravvivenza dell'anima dopo la morte, rinnova, anzi, con una riflessione razionalistica, l'idea antica per cui la morte è un termine

irreversibile. L'esempio di questa commistione di linguaggi e di concezioni è offerto a J. da *Eum.* 499, dove le Erinni si autodefiniscono «Menadi che sorvegliano sui mortali»: un'espressione che unisce due elementi eterogenei e contraddittori, quello della tradizione dionisiaca delle Menadi e quello della funzione della divinità come garante della giustizia. Ed è proprio qui che risiede una delle novità e singolarità di questa tragedia: il diritto – dopo una situazione fluida (nei vv. 306 e 329 s., ad es. torna ad essere, come in età arcaica, un equivalente della maledizione) – non è più una regola formale garantita da dèi lontani, ma è vista come la repressione della devianza che altrimenti distruggerebbe la città, gestita da divinità 'civiche'. Parimenti, cambia il senso del rito misterico-dionisiaco: l'individuo non emerge per la purezza mistica, ma per la contaminazione nei confronti della comunità, e, vivendo un'esperienza traumatizzante ed iniziatica, l'eroe scopre l'impossibilità di accordarsi alle regole del mondo obiettivo. Coerentemente con questa impostazione, J. contesta l'interpretazione diffusa secondo cui le *Eumenidi* marcano il passaggio dalla giustizia arcaica famigliare a quella moderna pubblica, evidenziando da una parte che i tribunali ateniesi giudicavano i crimini di sangue ma non il parricidio, comunque considerato una forma di contaminazione, dall'altra che al tribunale fondato sul voto di Atena fa *pendant* la persecuzione di Oreste da parte delle Erinni, che, quindi, una forma nuova di diritto si confronta con un evento mostruoso. Parallelamente, ribadisce la decisiva importanza degli dèi: il processo non risulta determinante, perché è necessaria l'azione successiva – non giuridica – di persuasione delle Erinni, le quali cedono pur di continuare ad esercitare il loro terrore per mantenere l'ordine della città. Personalmente, su questo punto non condivido appieno l'esegesi di J.: è infatti a mio avviso indiscutibile che l'intera *Orestea* ponga sulla scena una catena di delitti inevitabili secondo il diritto del γένος, e interrotti solo dalle nuove istituzioni della πόλις, e che quindi sia motivata una lettura che vi veda la drammatizzazione della nascita del diritto pubblico e 'politico'.

Concludendo l'introduzione, J. esplicita le proprie idee su ciò che per lui è la tragedia: un mondo di rapporti coi mondi, cioè con valori, norme, credenze che non sono rappresentate, perché è rappresentato il modo in cui a loro si rapporta chi agisce sulla scena; così l'individuo fittizio della tragedia vede la sua singolarità assumere una consistenza pubblica e un portato universale. Essa è un'arte moderna di rottura, che non riconosce la validità delle forme artistiche tradizionali e non pretende di fornire un'interpretazione mitologica del mondo, non si sente più costretta a invocare le Muse, rigetta il tradizionale rapporto tra la poesia e l'occasione, sottomette le espressioni private e religiose alla sfera pubblica, ma è anche un'arte di «renaissance», per i suoi legami con la tradizione e in particolare con Omero. Al continuo riferimento all'epos fa da contraltare, secondo J., il ribaltamento della norma eroica: l'universo tragico, pur tradizionale, acquisisce un senso nuovo grazie alla forma drammatica, che porta alla costruzione di individualità singolari nella loro catastrofe e condizionate dalla potenza della necessità. Parziale mi sembra in questo àmbito l'interpretazione dell'immaginifico lessico eschileo in termini di ritorno agli autentici significati omerici: ciò è vero per l'esempio citato di ἰχώρ del v.1480, ma talora quello che all'apparenza è un semplice omerismo nasconde un'evoluzione semantica (è il caso, ad es., dell'uso enfatico di τοῖος in *Sept.* 580, cf. Eikasmós 8, 1997, 235), e, del resto, fare discorsi precisi in questo campo è impossibile, visto il naufragio di gran parte della produzione poetica arcaica. J. richiama inoltre il concetto pasqualiano di arte allusiva a proposito del rapporto tra Eschilo ed Omero: esso, a prima vista, non sembrerebbe del tutto adeguato per quello che doveva essere innanzi tutto il rapporto di un genere 'alto' con la tradizione 'alta', ma il nostro – nel corso del commento – individua alcuni passi in cui a suo avviso c'è una ripresa voluta e mirata di precedenti omerici. Ad es., a proposito del percorso dei segnali di fuoco che permettono a Clitemestra di sapere che l'arrivo di Agamennone è imminente (vv. 283-85), Ed. Fraenkel si limitava, prudentemente, a notare (II 154): «a journey in the reverse direction, from Mount Athos to Lemnos and from Lemnos to Mount Ida, is made by Hera (Ξ 228 f. and 281 ff.)»; J. va oltre (I 123 s.), con una serie di osservazioni che intendono mostrare come «la référence à la tradition épique [...] laisse clairement entendre la ruse de l'épouse contre son époux»: alla base di tutto sta il fatto che anche il viaggio di Era è finalizzato ad un inganno nei confronti del marito, la cosiddetta Διὸς ἀπάτη. L'analisi è seducente, ma non tutti i particolari sono persuasivi: J. infatti vede anche un'allusione alla proverbiale ombra dell'Athos su Lemno (elemento già in sé non sicuro), poi la legge, con un'opposizione binaria alla Lévi-Strauss, in termini di orizzontale / verticale, e – in modo senz'altro azzardato – suppone che anche l'analogia «entre la distance verticale qui sépare ciel et terre et la longue portée d'un régard humain sur la mer» derivi da Omero, con un riferimento ad E 770-72, dove lo spazio percorso dai cavalli di Era e Atena per scendere dall'Olimpo è paragonato a una distesa marina che si

estende a vista d'occhio.

J. assume come testo-base quello di West e premette (I 79-83) al commento l'elenco dei passi in cui si discosta da esso: si tratta in genere di luoghi in cui vengono rifiutate le congetture adottate da West (J. invero non precisa a chi gli interventi vadano ascritti) e si ritorna al testo tràdito (al v. 261, ad es., J. preferisce mantenere εἴτε invece dell' εἴ τι dell'Auratus, perché il testo tramandato dai manoscritti, pur stilisticamente peggiore, ha comunque senso). Talvolta questo conservatorismo, che, come si è visto, parte dalla constatazione dell''opacità' del testo, appare eccessivo: non mi convince, ad es., al v. 1375, il ritorno al tràdito πημονὴν ἀρχύστατον, inteso come «un désastre qui soit un haut filet», un significato perlomeno problematico: i semplici emendamenti di Auratus ed Elmsley, accolti dagli editori, portano a un πημονῆς ἀρχύστατ' ἄν assolutamente limpido (si tratterebbe della rete che rappresenta la sciagura, il danno recato al nemico), in linea con l' *usus* tragico, che offre ἀρχύστατα sempre al plurale (cf. Aesch. *Eum.* 112, Soph. *El.* 1476), ad indicare le reti per la cattura delle fiere (stando poi ad Eur. *Or.* 1421 s., su cui si basa J., bisognerebbe correggere comunque in ἀρχυστάταν). Un indizio della validità dell'emendamento si può, pur con la dovuta cautela, ravvisare in Hesych. α 7294, in cui ἀρχύστατα è spiegato con uno strano οἱ τόποι, ἔνθα οἱ ἄρχυες πήγνυνται: tale *interpretamentum* è giustificabile come un'erronea spiegazione del nostro passo, in cui il lemma dipende dal verbo φράσσω 'chiudo'. Se le cose stanno così, la lessicografia testimonia una tradizione antica che recava ἀρχύστατα e non ἀρχύστατον. Non sempre, poi, si può dire che sia il criterio dell''opacità' ad informare la scelta conservativa. Ai vv. 1386 , ad es., il testo tràdito (τοῦ κατὰ χθονός / Ἄιδου) è banale e ridondante: l'emendamento di Enger Διός per Ἄιδου, accettato dalla maggior parte degli editori, restituisce plausibilità ed eleganza (la corruzione appare facilmente spiegabile, sia con il meccanismo della *intrusive gloss*, sia su base paleografica), la difesa di J. («il ne s'agit pas ici d'identification; Clytemnestre donne le cadre théologique de son action. On prendra τοῦ κατὰ χθονός et Ἄιδου ensemble. Hades est chargé par elle de maintenir Agamemnon dans son nouvel état de cadavre» [II 625]) non convince: l'espressione 'Zeus sotterraneo' sarebbe infatti una perifrasi per indicare Ade, che sottolineerebbe – insieme all'epiteto σωτήρ – quella che per Fraenkel è «perhaps the most powerful example of grandiose blasphemy in Aeschylus», cioè l'offerta di Clitemestra ad Ade invece che a Zeus. Non mancano casi in cui anche J. ammette una corruzione: dopo il v. 287, ad es., J. non ipotizza, come molti editori, una lacuna, ritenendo comprensibile una frase nominale come «la force du flambeau, à savoir une torche qui annonce...», ma si trova costretto a crocifiggere πρὸς ἡδονήν, che risulta a mio avviso non giustificabile (non è tanto insormontabile l'obiezione di J. a un legame con πορευτοῦ λαμπάδος, che cioè è più logico un nesso ἰσχὺς πορευτοῦ λαμπάδος, perché – nell'ottica di un linguaggio polisemico – il genitivo potrebbe essere ἀπὸ κοινοῦ: è il senso che non mi convince, né può essere considerato un parallelo il καθ' ἡδονὴν ποδός di Soph. *OC* 890, dove Teseo chiede perché è dovuto arrivare più velocemente di quanto desiderassero fare le sue gambe).

Il commento è senz'altro fine, accurato, sorretto da felice sensibilità linguistica. Al v. 1381, ad es., per rifiutare il banalizzante ἀμύνεσθαι congetturato da Vettori, J. (II 625) non si limita a segnalare la frequenza della *variatio* infinito presente / aoristo, ma individua una differenza di significato: «la première [*sc.* action] est durative (d'où le present), l'échec est la conséquence de la première (d'où l'aoriste, qui indique le résultat visé)». J., come si è visto, non vuole fare un commento esaustivo, tale da rendere inutili i precedenti: quello di Fraenkel, ad es., è costantemente presupposto. Data questa caratteristica, è inevitabile che esistano particolari su cui J. sorvola, e che personalmente avrei approfondito: soprattutto 'glosse' che potrebbero suggerire diversi livelli di lettura, nella direzione di una fine polisemia. Un esempio: nel commento al v. 1382, si trascura il termine ἀμφίβληστρον, che propriamente indica la rete da pesca, e che contribuisce visivamente all'immagine della 'cattura' di Agamennone: come hanno visto J. Dumortier, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935, 86, e Fraenkel (*ad l.*), il vocabolo è particolarmente espressivo, perché è collegato al verbo ἀμφιβάλλειν e suggerisce quindi come Agamennone sia avviluppato, circondato dalla veste (cf. anche il περιστοχίζω del v. 1383), e tale verbo è quello che viene abitualmente usato per la vestizione dell'eroe omerico dopo il bagno. Nell'epica erano abitualmente donne ad assistere l'uomo in queste operazioni (cf. γ 464 ss., ι 364 ss., ψ 154 ss.), qui è la moglie: un momento di intimità viene stravolto e si trasforma in una trappola mortale. Non solo: R. Seaford, CQ 34, 1984, 247-54 ha notato che tale verbo si usa per la vestizione funebre del cadavere (γ 467, Ω 588), e ha evidenziato come la vestizione degli eroi vivi dopo il bagno sia descritta nei medesimi termini di quella di Ettore

morto: secondo lui così il bagno di Agamennone vivo si trasforma sinistramente nel suo bagno funebre; S. Ceccorulli (*Studi su Aesch. Ag. 1372-1447*, diss. Bologna 1996/1997, 47) ha giustamente parlato di bagno empio, blasfemo, e ha collegato tale elemento ai numerosi casi di 'rovesciamento' presenti in questo passo (che tutta la scena vada letta in termini di 'ritualità rovesciata' mi pare indiscutibile).

Non manca un'appendice sulle parti liriche, intitolata significativamente – penso con un'allusione ad Alexandre Dumas – *Vingt ans après*, che contiene precisazioni su singoli passi, soprattutto dettate da contributi usciti nel frattempo; talora, comunque, sono sostanzialmente ribadite le convinzioni espresse vent'anni fa, come per il v. 69 (dove però mi sembra difficile che δαιχρύων non sia corrotto).

Il volume si conclude con un'ampia bibliografia, articolata in ben dodici sezioni, e cinque utilissimi indici analitici, dedicati a «mots, choses, concepts», «faits de langue et de style», «mots grecs étudiés», «reprises d'Homère étudiées», «auteurs anciens: passages discutés»; la stampa è nitida ed elegante, pochi i refusi (ma la A. Lorenzini citata a II 774 è in realtà A. Lorenzoni).

È difficile nell'angusto spazio di una recensione dare un'idea di quanto sia ricca di contributi e per molti versi stimolante quest'opera, che si qualifica non come un semplice completamento dell'impresa iniziata vent'anni fa insieme a J. Bollack, ma come un autonomo commento alle parti dialogate dell'*Agamennone*, il quale presuppone un'ottica parziale, ma di notevole interesse: da esso, d'ora in poi, nessuno potrà prescindere.

Bologna — Renzo Tosi

CORINNE JOUANNO, *Naissance et métamorphoses du Roman d'Alexandre. Domaine grec*, CNRS, Paris 2002, pp. 509, Euro 45

L'ampiezza e la densità di questo libro, dedicato allo studio delle redazioni in lingua greca del cosiddetto Romanzo di Alessandro, sono il primo elemento che il lettore coglie con ammirazione. Si tratta della prima ricerca di sintesi su un tema cui anche in anni recenti sono stati dedicati contributi particolari notevoli: essi hanno consentito di fare chiarezza sui complessi e diversissimi problemi della leggenda su Alessandro, che spaziano tra ambiti culturali ormai separati nella formazione dello studioso. Di questo 'primato' l'A. va giustamente e meritatamente orgogliosa [p. 6]: lo sforzo di mettere ordine nei dati della tradizione, spesso confusi, e di fornire un'analisi letteraria del testo seguendone 'dall'interno' le logiche è il primo e fondamentale risultato del libro. L'analisi seria e documentatissima porta ad esaminare questioni diversissime, mobilitando competenze e bibliografie in misura davvero notevole. Il testo, denso anche nella mise en page, conserva però una ottima leggibilità: un fitto reticolo di annotazioni fornisce abbondante complemento e indirizzo alla discussione. Solo la loro scomoda collocazione alla fine di ogni capitolo ne riduce la pratica consultabilità. Il reticolo di rapporti che lega i testi della tradizione greca ad altri ambiti (latino, armeno, orientale, e poi bizantino e medievale) è segnalato con abbondanza: e tuttavia quest'ampia ricerca si vuole preliminare ad altri approfondimenti (p. 463).

Consapevole della 'polimorfia' di Alessandro e dei testi a lui dedicati, l'A. ha scelto giustamente di esaminare una per una le cinque redazioni greche del cosiddetto Romanzo, per chiarirne le individuali caratteristiche in una visione sinottica, unificata dal ruolo dell'interprete moderno. Ci si libera così finalmente dal 'complesso dell'archetipo' che tanto ha condizionato la ricerca sullo Pseudo Callistene, anche nei risultati migliori come l'edizione Kroll. La complessità del soggetto, a più riprese sottolineata dall'A., nasce dalla mutevole metamorfosi di materiali che precede le redazioni superstiti e poi dalle intrecciate relazioni e contaminazioni che sono alla base di quelle più tarde: in tale groviglio assai intricato il lettore è guidato con fermezza e chiarezza. Penso soprattutto alle notizie concrete sui testimoni manoscritti, fonte di informazioni importanti.

Già la prima parte, dedicata alla redazione 'alpha', rende bene il carattere del lavoro: un'analisi attenta e minuta del testo, dove il confronto con la tradizione 'storica' serve a rilevare i modi in cui il redattore, tutt'altro che 'inconsapevole' come lo credette la critica, ha costruito il testo. Si ripercorrono così i problemi delle 'fonti', valorizzando ad ogni riscontro le scelte dell'anonimo, la questione della cronologia, appoggiando l'idea di una datazione 'bassa', il problema della qualità del testo, cui viene riconosciuta una dignità letteraria che prende le distanze dal testo 'popolare' esibendo

certi spunti di cultura 'alta' con un ricco impegno intertestuale. Ne risulta che "il gioco instaurato con il lettore è d'un autore non privo di arte, e conferisce al 'Romanzo' una innegabile unità di tono" (p. 33). L'analisi di dettaglio, che assume talora la precisione del commentario perpetuo, dipana le molte presenze letterarie riconosciute nel testo, che in questo ed altro rivela fondamentali differenze rispetto ad altre redazioni: oltre alle discussioni sugli episodi presenti o assenti, si può dire, qui si ha una sistematica analisi della 'forma del contenuto'.

Altra caratteristica evidente nella redazione 'alpha' è poi la componente egizia, e specificamente alessandrina, che è trattata qui con preziosa attenzione alle complesse dinamiche della cultura 'nativa': non si tratta infatti di individuare semplici dettagli più o meno pittoreschi o esotici, quanto di cogliere la ripresa di schemi narrativi a forte contenuto ideologico, che costruiscono un vero discorso sulla regalità tutto interno alla cultura egizia. Trova così finalmente adeguata interpretazione, al di fuori di comodi schematismi, la questione del carattere rivendicativo annesso alla leggenda della discendenza egizia di Alessandro: si tratta di uno tra i molti tratti risemantizzati di cui è costruito il conglomerato dello Pseudo Callistene. Per questo vanno apprezzate le cautele espresse nel libro su questioni tradizionalmente controverse, come quella di Alessandro 'faraone' o quella dei diversi racconti sulla fondazione di Alessandria. Su questo punto viene ricordato (p. 103 n. 148) che il nome dinastico della città non faceva parte del patrimonio indigeno, dato che i 'nativi' la chiamavano 'Rakote', ossia 'cantiere': un elemento non trascurabile per chi si interessi di 'assimilazioni e resistenze' nel mondo ellenistico. Anche a seguito della discussione sugli 'dei' egizi, si conferma il carattere 'egittocentrico' del racconto, soprattutto nella prima parte. E la riflessione teologica non è tema da poco per lo studioso del Romanzo, non solo per le note aporie (come le testimonianze su un Serapide 'prealessandrino'), quanto per la difficoltà di cogliere il valore di questa dimensione, contemporaneamente tradizionale e ideologica. Storia 'pagana' circolante in un mondo cristianizzato, il Romanzo dovette affrontare il problema della 'compatibilità' teologica, come si vede ad esempio nella redazione 'beta' (p. 255), o nel testo armeno, dove ci si preoccupa di specificare sempre che quelli egiziani erano 'non-dei' (per l'armeno v. ora la traduzione italiana a cura di G. Traina, Padova 2003, con la riproduzione integrale del manoscritto di San Lazzaro a Venezia).

A questo punto il confronto con la tradizione storica si trova impostato su basi solide e liberato ormai dalla tentazione, troppo spesso seguita dagli studiosi del Romanzo, di segnalare gli 'errori' in cui il testo incorrerebbe. La discussione riesce sul punto a rendere conto delle scelte del redattore, della logica che le determinò e dei tratti di significato 'ideologico', ora consapevolmente ripresi ora semplicemente conservati come 'scoria' all'interno di una rielaborazione libera. Le deformazioni, le riduzioni, le semplificazioni, gli anacronismi, le inverosimiglianze, gli spostamenti, le omissioni, le censure sono spiegabili entro un progetto testuale la cui coerenza diviene riconoscibile quando il testo, come nell'analisi dell'A., è letto nella sua unità e (nei limiti delle percezioni nostre) coerenza "indéniable" (p. 166).

Aspetto non secondario ne è la costruzione di una immagine ideale di regalità, pur se sono conservati i tratti 'ambigui', ossia non 'morali' dell'eroe Alessandro. C'è in questo l'accentuazione di elementi già presenti nella 'leggenda' del re macedone: nel Romanzo il protagonista appare contemporaneamente più nettamente positivo e più nettamente estremo, ad esempio nel tema della 'astuzia' (vero è per altro che altri comportamenti o gesti criticabili sono omessi o censurati). Nel corso della sua lunga storia il Romanzo andrà caricandosi di ulteriori elementi esemplari, che costituiscono il contrappeso ideologico alla deriva antistorica e fantastica, pure accentuata nelle riscritture più tarde. Dalle virtù regali anzi la leggenda traeva spunti per una elaborazione 'divina' di cui il 'vangelo dell'infanzia', ossia la sezione dedicata alla misteriosa nascita e prodigiosa infanzia del futuro *kosmokrator*, è il primo caratteristico tratto. Altrettanto vale per il dominio dello spazio universale, vera origine delle inverosimili ma pregnanti avventure del re in tutte le parti del mondo: anche se opportunamente l'A. nota (p.214) che l'elemento trasgressivo di un Alessandro che vuol raggiungere il confine del mondo a sfidare il limite naturale non è esplicitato mai nel testo, quasi ad esorcizzarlo. L'analisi tematica porta in realtà a notare, entro la inesauribile rimodulazione del materiale, un'irregolare forma di polisemia. A seconda delle redazioni, gli stessi motivi ora si caricano di valori forti e simbolici, ora si depauperano a elemento narrativo o esornativo. Per questo non ha senso trattare i motivi se non considerando ogni redazione separatamente: esemplare il caso del viaggio di Alessandro a Roma, la cui discussa valenza anti- o filoromana si può cogliere solo attraverso un'analisi attenta dei singoli testi (e dei contesti).

La seconda parte del volume è dedicata alle 'trasformazioni' del Romanzo a Bisanzio, ossia alle redazioni 'beta'; 'lambda' 'epsilon', 'gamma'. Dopo il minuto esame cui è stata sottoposta 'alpha', l'analisi procede più spedita, sui binari già delineati. Si colgono subito i temi da studiare per 'opposizione' alla precedente stesura, e i motivi specifici. Così 'beta' si segnala per la forte riduzione dell'elemento egiziano, a favore di una 'ellenizzazione' della leggenda (pp. 248ss.): la destinazione ad un pubblico differente (più 'basso') e forse certi sviluppi contemporanei (il testo si può datare al V d.C.) possono spiegare lo sforzo del redattore di fornire un testo più 'verosimile' rispetto ad 'alpha', quindi da un lato 'corretto' in alcuni aspetti più fantasiosi, dall'altro semplificato in molti particolari, oltre che – come si è detto – 'censurato' sul piano religioso. Un approfondimento particolare va alla redazione L, che contiene alcune degli episodi più famosi della saga, la discesa sottomarina e l'ascesa al cielo, legate a importanti schemi topici e destinate ad enorme fortuna (per l'ascesa sia concesso ricordare le belle pagine di A. Traina, *"L'aiuola che ci fa tanto feroci". Per la storia di un topos* (1975), in *Poeti latini e neolatini II*, Bologna 1980, 305-35, con riferimento anche ad Alessandro).

Della recensione 'lambda' viene valorizzato, sempre per lettura interna e analisi contrastiva, il carattere più marcatamente sentenzioso, coerente con taluni sviluppi della cultura tardoantica. Notevole per importanza l'episodio, qui per la prima volta inserito, dei 'popoli impuri' Gog e Magog, di derivazione biblica. L'A. ne chiarisce non solo la complessa interazione con temi orientali, ma anche il valore politico per il legame con i timori d'invasione. Del resto la redazione nel suo complesso si caratterizza per lo sviluppo attribuito ad alcuni episodi 'meravigliosi' della leggenda e per l'incrocio con materiale veterotestamentario (come nel caso di Salomone e la regina di Saba rispetto all'episodio di Alessandro e Candace).

Le riscritture, insomma, seguono l'opposta via di depurarsi dalle 'scorie' storiche ellenistiche e di accentuare la 'presentizzazione' di alcuni episodi. Ciò è ben dimostrato per la redazione 'epsilon', il cui carattere 'imperiale' spiega l'oscillazione della cronologia tra VII e VIII secolo (p. 336). Si tratta di un testo con importanti innovazioni, condotte però con un effetto determinato d'unità. Una visione coerente raffigura un Alessandro idealizzato e moralizzato in chiave eroica, sempre più vicino alla figura di un astratto basileus (elemento per altro non assente già in 'alpha'). Del carattere pienamente bizantino del testo è prova la versione qui creata della corsa dei carri in cui Alessandro vince Nikolaos (episodio, si può ricordare, spesso ripreso anche nelle illustrazioni dei manoscritti): non è più una gara olimpica, ma una corsa dell'ippodromo di Costantinopoli, come mostrano molti particolari tecnici. Opportunamente vengono evidenziati i legami tra il testo 'epsilon' e il *Libro delle Cerimonie* di Costantino Porfirogenito (p. 377). Né stupisce che la cristianizzazione della leggenda, iniziata ben presto come ha insegnato un famoso saggio di Lellia Cracco Ruggini (1965), giunga qui al suo massimo sviluppo, ampliando ancora la serie dei riscontri macro- e microtestuali con la Bibbia, prova insieme ad altri indizi di una buona cultura da parte del redattore.

Più breve l'esame della recensione 'gamma', la più lunga di quelle conservate e quella che ha ingenerato i maggiori equivoci filologici a partire dall'edizione *princeps* di Müller (1846). Il carattere compilatorio del testo ne riduce l'originalità, anche se è possibile riconoscere ancora apporti del redattore, tra i quali particolarmente importante è il tema della 'mortalità' di Alessandro (p. 450ss). Si tratta di uno tra i molti passaggi che hanno condotto il cosiddetto Romanzo, in origine marcatamente 'alessandrino' a trasformarsi in testo 'universale' (p. 463), da un lato consentendogli la libertà ricreativa, dall'altro garantendogli fortuna plurisecolare.

La lunghezza dell'esposizione sin qui condotta può essere in sé prova della qualità del lavoro: se fondamento imprescindibile restano il volume di R. Merkelbach (1977^2, con la collaborazione di J. Trumpf), e più indietro le profonde indagini di Ausfeld e Pfister, rispetto a tutti questi lavori il presente libro s'avvantaggia non solo, ovviamente, perché può tenere conto dei risultati di tante precedenti ricerche, ma soprattutto perché la chiave letteraria fermamente prescelta e portata avanti (p. 6) si rivela la più coerente con il testo studiato, insomma la più produttiva. In più sembra di cogliere sotto la pur ineccepibile strutturazione filologica una 'solidarietà' con il tema studiato, un piacere di lettura che in alcuni dei predecessori germanici pareva invece negata, quasi essi poco apprezzassero quel testo cui pure dedicavano tanto accurate ricerche. È possibile che la contemporanea attenzione per la *fiction in history* possa spiegare questa ritrovata sintonia con le fantastiche, ma non del tutto gratuite, diversioni del Romanzo. Un recente e non memorabile libro sulla leggenda di Alessandro a

Roma (D. Spencer, *The Roman Alexander. Reading a Cultural Myth*, Exeter 2002), si chiude con un capitolo su *Alexander after Alexander* e un'appendice sui *Modern Alexanders*, che cita romanzi e altro (tra cui una notoria trilogia italiana) a riprova della vitalità del mito. A chi, come a me, paia pur sempre preferibile e necessaria una rispettabile dose di storicità, il volume di Corinne Jouanno fornisce uno strumento ben più utile, che dimostra in quale misura la filologia possa essere non nemica, ma imprescindibile alleata del lettore nel piacere e nella consapevolezza del testo.

Venezia Carlo Franco

G. TRAINA (cur.), *Studi sull'XI libro dei 'Geographika' di Strabone*, Lecce, Congedo 2001 [= Università di Lecce – Dipartimento di Scienze dell'Antichità – Studi di Filologia e Letteratura 6], pp. 198, s.i.p.

Le ricerche dedicate a Strabone sono divenute particolarmente numerose e visibili nel panorama recente degli studi: già si tentano lavori di sintesi, probabilmente precoci rispetto al reale approfondimento nella conoscenza dell'opera (v. G. Zecchini, in Athenaeum 90, 2002, 311-12). Il volume coordinato da G. Traina si muove dichiaratamente lungo la linea degli *adversaria* (p. 7), ossia della predisposizione di materiali di analisi e approfondimento interdisciplinare, necessaria premessa di qualunque commento nonché, a maggior ragione, di qualunque sintesi: il libro XI di Strabone, cui è destinata l'analisi, fornisce una conferma particolarmente chiara circa la ragionevolezza della scelta. La ricerche che qui si discutono nascono contemporaneamente dal lavoro di traduzione del testo e da seminari universitari, i cui frutti sono confluiti in saggi di varia estensione e impegno. Accanto ai lavori che qui si discutono, infatti, Traina ha curato per la B.U.R., insieme a R. Nicolai, una preziosa versione annotata dei libri XI-XII della Geografia (Milano, 2000), nella quale sono chiaramente presentati i complessi problemi che l'interprete di Strabone deve affrontare. Con metodica circolarità ermeneutica, interpretazione, scelta testuale e traduzione sono tenute in stretto legame, con notevole progresso rispetto a precedenti edizioni (Lasserre).

Congiuntamente, dal volume B.U.R. e dagli studi miscellanei emerge il paziente sforzo volto non già, come in molti studi pur meritori, a giudicare Strabone alla luce delle moderne conoscenze e concezioni della geografia, quanto piuttosto a comprendere la logica e il metodo di lavoro dei *Geographika*. La ricerca dei dati 'veri' diviene così un mezzo, e non un fine, nello studio del testo, sia per quanto riguarda aspetti testuali come i nomi, sia per quanto riguarda notizie più complesse di tipo geografico o etnografico. E si può dire che la sezione prescelta consente un'applicazione assai proficua del metodo prescelto. Dal Tanais al Caucaso, dal Caspio alla Media, Strabone si muove infatti su un'area marginale dell'ecumene greco-romana, per la quale meno 'ingombrante' (per lui e soprattutto per i moderni) risulta il confronto con altre immagini e con il problema del rapporto Grecia/Roma. Anche il radicamento augusteo del geografo, così insistentemente rimarcato in lavori recenti, assume una prospettiva differente, in riferimento a questi territori 'ultimi', rispetto ai più familiari orizzonti del mediterraneo ellenizzato (e romanizzato).

Tanto più che le competenze del classicista appaiono, ancora una volta, inadeguate al confronto con il testo: se infatti Strabone si costruisce completamente dentro la tradizione greco – romana, gli ambiti coinvolti dalla sua indagine, e probabilmente in parte presenti alle sue non sempre individuabili fonti, implicano forti interferenze orientalistiche (più condizionanti, si direbbe, di quanto sia per Erodoto). Esemplare in tal senso il saggi iniziale, con le dimensioni di una monografia, di C. Ciancaglini (*Sciti, Iranici, Nomadi: problemi di etnonimia in Strabone*, pp. 11-83). Analizzando le notizie straboniane relative alle invasioni di popoli nomadi delle steppe eurasiatiche nell'Iran orientale e la dissoluzione del regno greco di Battriana, il lavoro coinvolge una complessa documentazione linguistica, rimettendo in questione conclusioni comunemente accettate ma che si rivelano frutto di preconcetto ideologico. Vengono discusse, alla luce di recenti acquisizioni, questioni dell'indoeuropeistica classica come la natura del Tocario, con un'apertura verso le dinamiche del popolamento dell'Asia Centrale. Notevole è l'attenzione alla natura e alla 'logica' delle fonti antiche, sì da evitare un loro sfruttamento improprio: si rileva come l'uso di alcuni etnici, in testi greci e anche di altre tradizioni orientali, implichi generalizzazioni e compressioni cronologiche che complicano l'uso immediato delle notizie ricavate. Nel corso dell'analisi viene così fatta chiarezza su numerose

conclusioni che hanno costruito certezze storiche fondate su circoli viziosi (così sul rapporto Saka/Sciti/Tocari e la discussa questoine dell'iranicità). Alcune conclusioni circa la convenzionalità della designazione 'scitico' (p. 42) saranno utile meditazione per tutti gli studiosi del mondo classico, così come la connessione tra dati 'storici' e linguistici sui Tocari, anche in rapporto alle fonti cinesi (pp.48ss.). L'ampiezza degli orizzonti coinvolti nel lavoro rende fa ben comprendere quali ricche implicazioni vi siano nell'opera di Strabone.

A. De Siena discute invece (pp. 85-94) la presenza della saga di Medea in contesti orientali, quasi con una 'funzione di passaggio' (p. 85) tra le culture differenti greca e medio-persiana, ma anche armena. Si tratta quindi di comprendere in quale modo il mito, nelle sue complicate e disorganiche diramazioni, abbia contribuito a strutturare la comprensione greca dell'area caucasica: il testo di Strabone è ripensato anche in rapporto al recente contributo di P. Bernard, *Les origines thessaliennes de l'Armenie vues par deux historiens thessaliens de la génératon d'Alexandre*, in ΤΟΠΟΙ, Suppl. 1, 131-216. L'individuazione di nessi forti tra l'Armenia e la Tessaglia da parte di Medeios di Larissa [*FrGrHist* 129] è ricondotta da Bernard più all'autopsia che al condizionamento di un 'miroir de Médeios' formato su letture e tradizioni. E' certo condivisibile l'idea che la lettura mitica di Medeios avesse come effetto quello di rivolgere l'Armenia «par les origines de la langue et son ethnogenèse moin vers l'Iran que vers le monde anatolien et, à travers lui, vers le mond grec» (p. 188), ma per questo non giova speculare sulla 'buona fede' di Medeios, orgoglioso dell'identità tessala (p.194), né sopravvalutare gli schemi analogici ellenocentrici centrati sulle 'prove' linguistiche. Riconsiderando il pur ricchissimo e suggestivo lavoro di Bernard, il D.S. richiama opportunamente le differenti versioni che la tradizione conobbe circa la discendenza di Medea (ora da Giasone, ora da Egeo) e il nesso con l'oriente. Il fascio di varianti che viene a costituire il mito di Medea non può e non deve essere 'razionalizzato', ma distinto per quanto possibile in senso stratigrafico. Molto cauto, ed opportunamente, è il giudizio verso alcuni tentativi di 'storicizzare' le saghe di Medea e Medeos: in esse vanno riconosciute differenti proiezioni greche funzionali alla presa di coscienza dell'ignoto, solo successivamente strutturate, ma senza completa coerenza e con piena libertà di ricreazione, in un 'sistema' mitico genealogico.

Il saggio di Nicolai sulle fonti relative alla campagna partica di Antonio (pp. 95-126) propone con esemplare chiarezza un'indagine dall'interno dei *Geographika*, che al posto di vetuste *Quellenforschungen* propone il concreto sondaggi sui metodi di lavoro dell'autore antico: evitando quindi le secche dell'attribuzionismo (sempre fecondissimo di risultato, quanto più si tratti di storici in frammenti), N. esamina forme e modi delle citazioni straboniane, puntando ad evidenziare – per giusta prudenza – i vari 'filoni di tradizione' (p. 102) confluiti nell'opera straboniana. In appendice sono isolati ed esaminati tutti i passi del libro XI che contengono citazioni nominali di *auctores*: tra le osservazioni più ricche d'implicazioni si può ricordare quella sull'autocitazione dagli *Historikà Hypomnemata* (11.9.3, p. 121).

Un approccio di sintesi, valido per l'intera opera, è quello di B. Tisé (pp. 127-40), che in un dittico affronta prima il tema ecumenico, poi i riferimenti straboniani ad Alessandro Magno, entrambi in prospettiva augustea. Ne risulta ribadita la visione autonoma del geografo, nella cui opera i temi 'ideologici' tanto indagati dalla moderna ricerca (come l'*imitatio Alexandri*) sono certamente presenti, ma solidamente inquadrati in una visione complessiva che non si presta a schematizzazioni e all'individuazione di netti schieramenti di parte (v. anche A. Primo, *Valutazioni critiche di Strabone e Posidonio sul dominio di Roma*, in B. Virgilio, cur., *Studi Ellenistici* XIII, Pisa-Roma 2001, 199-232, part. 220 s.),

Il curatore del volume, Giusto Traina, riflette sulle notizie straboniane relative alle città dell'Armenia (pp. 141-160). Data la peculiare natura della regione, tra ellenismo e iranismo, l'interpretazione delle strutture urbane locali appare condizionata dall'idea di Armenia che le fonti, nelle varie epoche, hanno rappresentato: ciò consente di cogliere i filtri culturali attraverso i quali gli autori classici, tra cui Strabone, hanno tratteggiato la cultura 'altra' dell'ethnos armeno. Sulla tradizione papiracea di Strabone interviene poi brevemente C. D. De Luca (pp. 155-60), proponendo l'attribuzione a pagine dei *Geographika* di alcuni frustuli del *POxy* 3447 (II d.C.): la qualità del tràdito è coerente con le ipotesi moderne sulla circolazione del testo soprattutto in ambito colto.

Il volume è concluso da una ricca bibliografia e accurati indici, che contribuiscono a fare di questi *Studi* uno strumento importante di riflessione e lavoro, per chi voglia trattare con la dovuta

consapevolezza il ricco testo di Strabone nel suo complesso.

Venezia Carlo Franco

BERNADETTE TISÈ, *Imperialismo romano e* imitatio Alexandri. *Due studi di storia politica*, Galatina 2002 [Università di Lecce, Dipartimento di Beni culturali. Settore storico – archeologico, 2], pp. 116, € 18

Derivato da una tesi di dottorato, il presente libro si pone un obiettivo ambizioso quanto necessario: mettere ordine nel tema, così attrattivo per la ricerca moderna, della *imitatio Alexandri* a Roma. E' percezione chiara, infatti, che di questa prospettiva qua e là esplicitamente indicata dai testi antichi si sia fatto e si vada facendo un uso improprio, incontrollato, pervasivo, trasformando un aspetto di rappresentazione in chiave generale di comprensione, quasi rinunciando a studiare la storia di Roma sui piani meno intriganti dell'evento (o della struttura) e dei temi storico-sociali o istituzionali. Una condensata messa a punto bibliografica consente, all'avvio del libro, di cogliere le dimensioni del fenomeno, che ha conseguito i risultati più convincenti (non senza qualche eccesso) per l'età imperiale: terapia contro una deriva che approda ad esiti pseudostorici è anche l'analisi lessicale e terminologica su termini come *imitatio*, *aemulatio*, *comparatio* (pp. 15 ss). La riflessione di T. s'appunta piuttosto su un'epoca più remota, studiando il problema della *imitatio Alexandri* nelle figure di Flaminino e Scipione, cui sono dedicati i due capitoli del libro. Con l'appoggio esteso della tradizione antica, in particolare di Polibio e Plutarco, viene determinata un richiamo consapevole (p. 33) ad Alessandro da parte di Flaminino, per la sua scelta di porsi come *euergetes* della Grecia: un riscontro viene individuato anche sul piano numismatico. L'analisi dei comportamenti politici del comandante romano è interessante, ma forse non risolve una questione pur accennata (p. 29), ossia se lo stile politico di Flaminino si costruisse per rapporto più diretto quello delle monarchie ellenistiche, più che sull'ingombrante modello del fondatore.

Il secondo studio, quello su Scipione Africano, approda ad un risultato differente: benché la sua personalità presenti tratti 'charismatici' e la tradizione antica abbia elaborato una sorta di leggenda con espliciti ricalchi di quella di Alessandro, T. nega recisamente (p. 64) che Scipione abbia ricercato consapevolmente il richiamo al re macedone, che invece sarebbe stato sovrapposto successivamente. La questione della tradizione scipionica è certo molto complessa (v. le considerazioni di E. Gabba, *P. Cornelio Scipione Africano e la leggenda* [1975], in *Aspetti culturali dell'imperialismo romano*, Firenze 1993, 113-131), per la quale ogni pagina richiederebbe analisi dettagliate. Si pensi per esempio all'episodio della presa di Cartagena (Plb. 10.2-20): qui l'esempio di Alessandro pare affacciarsi sia nel ruolo di Nettuno nella cattura, simile a quello di Eracle a Tiro, sia nell'episodio della continenza di Scipione che rispetta le donne cartaginesi come Alessandro aveva fatto con la famiglia di Dario. Sembra riproporsi, in qualche modo, il dubbio relativo alla *imitatio Achillis* di Alessandro: distinguere tra comportamenti consapevoli, o strumentali, o sovraimposti dalla tradizione encomiastica prima ancora che storiografica, appare compito arduo. Ma non si può rinunciare a porre il problema.

Venezia Carlo Franco

ANDREA PELLIZZARI, *Servio. Storia, cultura e istituzioni nell'opera di un grammatico tardoantico*, Firenze, Olschki 2003 (Università di Torino. Facoltà di Lettere e Filosofia. Fondazione di Studi Parini – Chirio. Storia. n.s. n. 7), pp. xiv – 347, € 36

In anni recenti sono apparse numerose ricerche dedicate a quel genere di opere antiche che con Luciano Canfora si potrebbero chiamare i 'libri – biblioteca' (*Il copista come autore*, Palermo 2002, p. 68). La ricerca di nuovi campi d'indagine e anche una differente idea di autore possono spiegare così la fioritura di ricerche su Gellio, Ateneo o Macrobio, che da 'contenitori' di testi altrui sono passati ormai ad essere studiati *anche* come testi. Essi cioè non sono trattati solo come 'involucro' né trovano valore solo nell'essere assemblati di materiali più o meno preziosi: vi si ricerca un senso

complessivo d'insieme. Con qualche differenza, anche il lavoro di P. si può ascrivere a questa tendenza. Esso non punta infatti al recupero di una ipotetica 'personalità' di Servio (il che sarebbe improprio, se il migliore scoliasta è forse colui che meno frappone la propria lente tra il testo – visto insieme alla sua canonica e consolidata esegesi – e il lettore). Scopo del lavoro è piuttosto recuperare attraverso i dati di cultura che Servio ha disseminato nelle sue note, all'atto stesso di costituire il commentario a Virgilio, un determinato *Zeitgeist*, quello della cultura d'ambiente scolastico nella tarda antichità. Né ciò è in contraddizione con il fatto, recentemente ribadito, che Servio è un autore volutamente 'acronico' (C. E. Murgia, *The Dating of Servius Revisited*, CPh 98, 2003, 45-69): gli elementi che P. indaga vedono le note serviane più come mezzo che come fine, in una dimensione non dissimile da quella – non priva d'ambiguità – di 'fonte' (p. 1).

Il libro, che tiene conto sia delle note propriamente serviane, sia del Servio 'Danielino', è organizzato per approfondimenti tematici. Si affrontano alcuni temi storici e culturali (cap. 1), l'attualità (cap. 2), i dati storico-archeologici (cap. 3), i valori filosofici e religiosi (cap. 4), la 'biblioteca' adibita da Servio (cap. 5). La sfuggente personalità del commentatore è indagata – sempre con ampio e ragionato apporto di ricerche moderne – anche a partire dalla discussa 'testimonianza' di Macrobio, ricostruendo i termini dell'approccio tardoantico a Virgilio, tra paganesimo e cristianesimo. Risultano così chiariti i principi destinati a guidare, sulla scorta di una secolare tradizione esegetica (qui per verità meno direttamente affrontata), la lettura del poeta *disciplinarum omnium peritissimus* (Macr. *Somn.* 1.15.12). Si evidenzia dunque una tensione, propria forse della forma-commento, tra la distanza (la *explanatio* come esegesi totale avulsa dal presente, e tutta orientata al testo) e vicinanza (l'inevitabile irrompere del tempo, pur nella forma dotta dell'*aition*: 'ancor oggi...'): qui s'innestano alcuni saggi a campione, che P. opera nel testo del commentario. Con un andamento un poco digressivo che talora lascia in poca evidenza la parola di Servio (confinata troppo spesso in nota), si studiano aspetti di topografia (l'area lagunare tra Ravenna e Aquileia), di antiquaria (il Palladio), di istituzioni (le *civitates*), di ideologia politica (il culto imperiale). P. ha buon gioco nel dimostrare come Servio, partendo da veri problemi di esegesi, finisca per toccare temi variamente attuali al tempo suo, e quindi a trasmettere percezioni e ideologie non anodine: l'area lagunare assume nel tardoantico un ruolo particolarmente importante, il Palladio è tema di controversia tra Roma e Costantinopoli, il mondo delle istituzioni è in complesso travaglio, il culto imperiale (e in genere il culto pagano) è materia di disputa nel sopravanzare del cristianesimo.

Diverso, e sistematico, è l'esame dei temi storico-archeologici, ripercorsi a partire dall'età regia fino alle testimonianze 'attuali' sui monumenti pagani nella Roma tardoantica. Anche in questo caso esegesi del testo (per esempio sul piano topografico), tradizione antiquaria e riflessione politica contemporanea trovano nelle annotazioni di Servio un proficuo intreccio. Seppure non volte ad una riflessione critica e storiografica, sì alla valorizzazione dell'aspetto esemplare della *antiquitas* (p. 88), le note di Servio ben corrispondono a certo sapere storico dell'epoca, quale si lascia ritrovare in forme diverse nei Panegirici e nei breviari (Eutropio, Aurelio Vittore etc.). Né il commento appare sprovveduto sul piano politico, ad esempio nella valutazione di Virgilio 'augusteo' (p. 111).

La lettura 'totalizzante' del testo poetico portava poi a considerare i temi filosofici e religiosi: qui P. può agevolmente evocare i caratteri del tardo paganesimo, in cui prevale – senza pretesa d'originalità, con ampi eclettismi e qualche contraddizione – un generico tono neoplatonico, tra esegesi allegorizzanti per le quali Servio è prossimo alla prospettiva di Mario Vittorino o Macrobio (p. 159). Del resto la "inquieta spiritualità tardoantica" (p. 195) portava a far convivere i 'nuovi' culti orientali e la tradizione 'etrusca', secondo persistenze di vario spessore puntualmente riflesse nel commentario serviano. Evidente è nel volume di P. la volontà di rendere conto con la maggiore completezza delle linee culturali coeve a Servio (e presenti ai suoi lettori d'epoca), ma non vi sono sopravvalutazioni: vi è sempre consapevolezza (p. 219) della destinazione scolastica del commentario, limitato quindi dalla funzionalità didattica e da certi canoni di gusto retorico-letterario. Lo mostra bene la sezione finale, dove l'esame delle citazioni contenute nel commento fa emergere da un lato la centralità degli *auctores idonei* (esemplari cioè sul piano linguistico-espressivo) ma anche la presenza di altri testi cui l'esegeta ricorre con competenza. Ne emerge un quadro delle letture (ma non sempre integrali) e quindi della fortuna (o sfortuna) di autori ed opere non sempre giunti fino all'età moderna: in questo la ricerca su Servio affianca tanta riflessione moderna sulla 'conservazione e perdita dei classici' in Roma tardoantica. Il risultato illumina – certo col peso della pedanteria magistrale – gli orizzonti della cultura aristocratica senatoria al principio del V secolo: alcuni riscontri con la

letteratura contemporanea (*Historia Augusta*, Rutilio, Palladio) lo confermano.

Il volume di P. è corredato di una bibliografia che, insieme al materiale usato nelle abbondanti note, mostra l'ampiezza del lavoro svolto: quasi che l'esegesi 'totale' di Servio richiedesse a sua volta un'indagine ampia, e interdisciplinare, per ricostruire l'orizzonte mentale di una generazione (v. anche la recente messa a punto di D. P. Fowler, *The Virgil Commentary of Servius*, in C. Martindale, ed., *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, 73-78). La ricostruzione storico-antiquaria è senz'altro quella condotta da P. con mano più sicura, ed analisi più puntuale. Rispetto al taglio prescelto, era certo un ambito di primario interesse: pure, per restare alla prospettiva critico-letteraria, qualche sviluppo ulteriore sarebbe stato opportuno, ad esempio, sul tema della conoscenza del greco implicita nel commento serviano (sulla scia delle riflessioni, ad esempio, di A. Uhl, *Servius als Sprachleher. Zur Sprachrichitigkeit in der exegetischen Praxis des spätantiken Grammatikerunterricht*, Göttingen 1998, 51 ss.). Altri sviluppi potevano forse trovare spazio nell'analisi della tematica religiosa: la natura estremamente sfuggente dell'oggetto, insieme la sfasatura tra l'esigenza 'retrospettiva' del commento e lo sguardo più fugace sul presente, rende l'analisi talora poco incisiva (per esempio sul problema dei 'misteri': pp. 171 ss). Nel libro di P. comunque lo *Zeitgeist* del tardoantico si coglie con chiarezza: e Servio, proprio perché testimone discreto e poco invadente con la sua soggettività, ne appare in fondo testimone ideale.

Venezia Carlo Franco

JOHANN BAPTIST HOFMANN-ANTON SZANTYR, *Stilistica latina*. A cura di Alfonso Traina. Traduzione di Camillo Neri. Aggiornamenti di Renato Oniga. Revisione e indici di Bruna Pieri. Bologna, Pàtron Editore, 2002, XIV-522, € 46

Dobbiamo essere particolarmente grati ad Alfonso Traina e al manipolo di studiosi da lui coordinati per aver felicemente condotto in porto, con la realizzazione di questo volume (settantacinquesimo della meritoria collana «Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino»), un'impresa non facile. Non soltanto viene finalmente messa a disposizione di *viri docti* e studenti la funzionale traduzione italiana d'un classico strumento di lavoro, ma – quel che più importa – grazie ad una considerevole mole di preziose note, all'opportuna aggiunta di sostanziosi quanto indispensabili aggiornamenti ed all'utile corredo di accurate appendici bibliografiche e di comodi indici, l'opera si propone al pubblico con tutti i crismi di una vera e propria nuova edizione, anzi, saremmo quasi tentati di dire, come un nuovo trattato di stilistica latina *tout court*. Con ciò si viene anche a colmare una lacuna nel panorama dei nostri studi, giacché proprio d'un manuale del genere, che fosse al passo coi tempi, si avvertiva ormai fortemente l'esigenza.

L'originale di riferimento è la *Lateinische Syntax und Stilistik* di J.B. Hofmann e A. Szantyr, la cui collocazione all'interno della complessa vicenda culturale ed editoriale della prestigiosa *Lateinische Grammatik* – inaugurata da F. Stolz e J.H. Schmalz nel 1885, poi completamente rielaborata da M. Leumann e dal Hofmann già a partire dalla quinta edizione degli anni 1926-1928, successivamente rifatta sia nella parte relativa alla fonetica ed alla morfologia ancora dal Leumann (1977), sia in quella relativa alla sintassi ed alla stilistica dallo stesso Hofmann e infine dallo Szantyr (München 1972 [1965]) – viene efficacemente delineata nella limpida *Prefazione del curatore* (pp. I-VIII). Qui il T. si premura di illustrare la genesi e le caratteristiche della *Lateinische Stilistik*, motivandone soprattutto due aspetti, particolarmente evidenti nell'impostazione data già dal Hofmann e puntualmente sussunta dallo Szantyr: da un lato, il costante interesse per l'evoluzione storica e dunque il recupero delle aree estreme della latinità, in una dimensione sia diacronica (così da valorizzare il latino 'arcaico' e 'tardo' non meno che quello 'classico'), sia diastratica (implicante anche la lingua d'uso e 'volgare', e non soltanto quella 'letteraria'); dall'altro – e qui si coglie anche l'influsso degli studi del Bally – una peculiare attenzione ai riflessi dei fattori psicologici e della componente affettiva sul linguaggio: un tratto, quest'ultimo, che non a caso è dato riscontrare in larga misura pure nella *Lateinische Umgangssprache* dello stesso Hofmann (Heidelberg 1951[3] [1926], tr. it. per le cure di Licinia Ricottilli, Bologna 2003[3]). Caratteristiche e limiti della *Stilistik* vengono insomma ricondotti dal T. al quadro generale della storia della stilistica e dei suoi rapporti con lo

studio della grammatica. Da tal punto di vista, la presente edizione italiana, già nella scelta di pubblicare la trattazione relativa alla stilistica separatamente rispetto alla sintassi, rappresenta un elemento di novità nei confronti dell'originale tedesco, rispetto al quale rivendica con più forza lo statuto autonomo della disciplina.

La completa *Bibliografia di A. Szantyr*, a c. di Camillo Neri (pp. IX-XIV), giova anche ad integrare le notizie biografiche contenute nella *Prefazione*, contribuendo a meglio delineare il profilo di uno studioso altrimenti poco noto, il quale – a prescindere dalla collaborazione col Hofmann e dal suo impegno, già a partire dal 1952, nel rifacimento appunto della *Lateinische Syntax und Stilistik* – vide ruotare la quasi totalità della propria attività scientifica attorno al *Thesaurus linguae Latinae*.

La scrupolosa traduzione, opera dello stesso Neri, è improntata ad un criterio di assoluta fedeltà all'originale tedesco, di cui è rispettato persino l'impianto grafico. Il traduttore è intervenuto solo per correggere (spesso tacitamente) refusi o inesattezze contenuti nell'originale.

Un apporto fondamentale, in questa edizione italiana, è costituito dalla copiosissima messe delle note di Traina (ben 568, per la precisione, distribuite tra le pp. 5-267), di tipo «correttivo, esplicativo, integrativo», come precisa lo stesso estensore (p. VII). Si tratta di osservazioni di carattere puntuale, senza pretese di sistematicità o di esaustività, che assolvono in primo luogo la funzione di correggere eventuali imprecisioni, sviste, fraintendimenti riscontrati nello Szantyr; esse, poi, non di rado discutono o precisano l'esegesi di alcuni luoghi citati, talora ne verificano la *constitutio textus* (anche alla luce di edizioni critiche successive all'ultima ristampa dello Szantyr), integrano gli esempi antichi di questo o quel fenomeno stilistico, arricchiscono la bibliografia, concedono insomma alla puntualità dell'analisi uno spazio che l'impostazione sintetica di un'opera come la *Lateinische Stilistik* non poteva permettersi. Soprattutto, poi, rivendicano, nella selezione degli esempi, quel primato della lingua letteraria che l'impostazione storicistica di Hofmann e Szantyr aveva in qualche misura oscurato. Esse, dunque, svolgono anche una sostanziale funzione di 'contrappeso' e riequilibrio rispetto ad alcuni sbilanciamenti che lo stesso T. evidenziava nella *Prefazione*.

L'altro contributo che, come dicevamo, fa della traduzione italiana una nuova edizione a tutti gli effetti, è rappresentato dagli *Aggiornamenti* di Renato Oniga (pp. 269-331 [senza contare la relativa parte di nuova bibliografia, vd. infra]). Riuniti in una sorta di corposa appendice, essi procedono sistematicamente, ripercorrendo punto per punto la trattazione della *Stilistik* (della quale mantengono opportunamente inalterati la ripartizione degli argomenti, i titoli e la numerazione dei paragrafi), aggiornando e all'occorrenza integrando le indicazioni bibliografiche a suo tempo raccolte dallo Szantyr (impeccabile la trattazione dei grecismi, pp. 306-08; vd. anche le note di Traina, pp. 123-32). Alla notevole consistenza quantitativa e qualitativa degli interventi miranti semplicemente ad ammodernare con scientifico rigore dati e contenuti (basti pensare che la sezione 'moderna' della bibliografia, pertinente alle parti aggiunte da Traina e da Oniga, supera quella pur assai ricca dell'originale) si accompagna felicemente una più innovativa opera di supplemento, finalizzata a colmare determinate lacune riguardanti sia particolari aspetti della lingua (un esempio per tutti: la composizione nominale, pp. 298 ss.), sia la scelta degli autori presi in esame (come già nelle note di Traina, torna anche qui in primo piano la lingua letteraria). Il tutto con l'occhio sempre rivolto alle recenti acquisizioni degli studi di linguistica, di cui Oniga è fine competente.

La *Bibliografia* (pp. 333-487), frutto delle pazienti ed esperte cure di Bruna Pieri, è divisa in due sezioni, allo scopo di distinguere, rispettivamente, i titoli già indicati dallo Szantyr (*Sezione Prima*, pp. 337-400) e quelli ora aggiunti da Traina ed Oniga (*Sezione Seconda*, pp. 401-87), così da conservare l'identità dell'originale ed evidenziare, nel contempo, l'autonomia della presente edizione. La prima sezione raccoglie in un unico indice (e rende così assai più facilmente fruibile) il materiale che nel Hofmann-Szantyr era disseminato paragrafo per paragrafo o nelle bibliografie generali poste ad introduzione dell'intero volume (dunque anche della parte concernente la sintassi). I riferimenti bibliografici dell'originale, quasi sempre incompleti, spesso anche errati, sono stati sistematicamente rivisti e integrati o corretti secondo un criterio omogeneo, mantenuto anche nella sezione dedicata agli *Aggiornamenti*. Di alcuni studi citati dallo Szantyr secondo l'edizione originale (come, ad es., la *Kunstprosa* del Norden) non ci si è limitati a segnalare in bibliografia la traduzione italiana, ma si è provveduto ad indicare di volta in volta, all'interno del testo, la corrispondenza delle pagine, proprio al fine di agevolare il lettore italiano.

Seguono gli *Indici*, meticolosamente redatti dalla medesima Pieri: *analitico* (pp. 491-99); *delle*

parole e delle espressioni latine (pp. 501-15); *delle parole e delle espressioni greche* (p. 517); infine, *generale* (pp. 519-22).

La veste tipografica è quella sobria ed elegante della collana. In un volume così 'tecnico', refusi e sviste sono eccezionalmente rari: ed anche questo torna a merito dell'acribia del curatore e dei suoi collaboratori.

Fin da quando fu concepita, la *Stilistica* di Hofmann-Szantyr, si sa, non ebbe di mira le finalità pratico-normative di guida al bello scrivere in un latino più o meno classicheggiante. Nella traduzione italiana così arricchita, l'opera diventa oggi un prezioso strumento di studio per la comprensione dei fenomeni dello stile, e quindi per un approccio all'esegesi dei testi che metta in debito conto il vaglio di questo specifico aspetto. C'è di più: com'è ben detto nella quarta di copertina, oltre che un «imprescindibile punto di riferimento per ogni studioso di latino», il libro promette anche di diventare, per ragioni fin ovvie, «un utile strumento di lavoro per ogni studioso di stilistica e di linguistica in generale».

Parma Gabriele Burzacchini

EMANUELE NARDUCCI, *La Gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Firenze Olschki 2003, Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Studi CCX, pp. xii – 151, € 16

A trenta anni dalla morte, Gadda continua ad esercitare attrazione forte. Tra i molti studi che l'esempio di Roscioni e Isella ha promosso, continua l'indagine su una scrittura particolarissima ed intrigante, embricata di riporti vari e imprevedibili: non stupisce che la cultura di Gadda contemplasse, in mezzo a tanta letteratura italiana 'antica', anche voci del mondo classico. Il plurilinguismo gaddiano attingeva ampiamente al greco, ancor più al latino o a vistosi latinismi, non ultimo mezzo per costruire attraverso l'invenzione espressiva quello straniamento linguistico che ogni lettore sperimenta e poi ama. La ricerca di E. Narducci, che fa seguito a lavori di Isella e La Penna, si propone d'andar oltre la schedatura delle bizze lessicali dell'Ingegnere, oltre la minuta filologia dei testi, puntando piuttosto da un lato a delineare l'ideale 'biblioteca' classica che traspare dall'opera gaddiana, dall'altro a chiarire il ruolo che i testi antichi ebbero nell'universo culturale dell'autore.

Lo spunto del libro è ciceroniano (il che non stupisce in Narducci), ossia la presenza deformata e degradata del *De officiis* in quella stonata storia di *Bildung* che è la novella *San Giorgio in casa Brocchi* (poi in *Accoppiamenti giudiziosi*). Qui l'educazione borghese del giovane Gigi dovrebbe essere garantita proprio dal modello ciceroniano. Digressivo come il suo solito, Gadda inserisce nel racconto un'ampia pagina sulla genesi del trattato e la figura politica di Cicerone nella tormentata storia tardo repubblicana di Roma. Qui compare, attribuito non all'infervorato ciceronianismo del precettore di Gigi, né al più scettico narratore, ma al dissacrante modernismo di un pericoloso pittore d'avanguardia, la definizione di Cicerone come "gallina, piena d'idee morali", donde Narducci ha argutamente ricavato il titolo del libro. Con la consueta acrimonia, Gadda ha riversato contro il mito classicistico di Cicerone il disgusto maturato negli anni scolari: una violenza iconoclastica in qualche modo simile a quella esercitata contro il Foscolo ne *Il guerriero e l'amazzone e lo spirito della poesia nel verso immortale di Ugo Foscolo.*

All'interpretazione di Cicerone Gadda giungeva attraverso varie letture che Narducci ricostruisce, ricreando un clima interpretativo tra Drumann e Ferrero, mescolato all'avversione dell'autore verso i culti romanolatrici del ventennio. Ne esce un quadro grottesco, soprattutto per la parodica sproporzione tra l'alto intento educativo ciceroniano e le miserie d'una educazione piccolo borghese. Notevole, nell'analisi di questa e altre presenze classiche nell'opera di Gadda, il peso degli anni di formazione liceale, occasione del primo incontro con gli antichi. Anche verso questo momento della propria vita Gadda mostrò rifiuto, rievocando il peso defatigante d'un lavoro pesante e arido. Dell'approccio scolastico, la 'biblioteca classica' di Gadda sembra mantenere, per tutta la produzione letteraria, alcune precise caratteristiche. Anzitutto la frequentazione dei testi 'canonici', in prosa e in poesia, che entrano a far parte d'un repertorio che affiora di continuo, per associazioni anche libere, alla penna dello scrittore. È un fondo di frasi ed aneddoti 'esemplari', citati presso che sempre a memoria, e quindi scorrettamente. Alle osservazioni di Narducci si può aggiungere una 'prova' di

retaggio scolastico: gli errori d'accento nelle citazioni greche corrispondono agli ictus della scansione metrica accentuativa, impressa nella memoria (*oùde me thùmos anogei* o *polùtletoi te gerònte*s: pp. 70 e 72).

Tra i latini, spiccano Cesare, Catullo, Virgilio, Orazio, Sallustio, Livio, Tacito. Forse un gaddiano si sarebbe aspettato di ritrovare anche i 'plurilinguisti' Petronio e Apuleio, ma probabilmente su questo punto Gadda risentiva il peso di canoni scolastici ciceroniani e classicisti. Quanto alla tipologia dei richiami riconoscibili, si tratta ora di semplici citazioni (anche come esergo), ora di tessere 'libere' (riformulate e inserite a sorpresa nella pagina, per lasciarle all'agnizione del lettore), ora di analisi più ampie con ambizioni critiche (naturalmente la critica personalissima e risentita, propria di Gadda), ora di *loci* che tornano insistentemente (come per Cesare). Ma l'autore antico più noto e presente risulta Orazio (p. 98). Giustamente Narducci storicizza rispetto al clima del tempo l'entusiasmo di Gadda per l'Orazio 'civile', evidenziando per altro l'attenzione verso i testi più 'intimi', consoni molto al pessimismo gaddiano. Tra i prosatori, da segnalare la presenza ripetuta del luogo dell'*Agricola* (3.2), in cui Tacito esprime il rammarico di una generazione che ha speso il tempo migliore sotto una dittatura. Una riflessione mesta e apologetica che Gadda trovò adeguata ad esprimere anche la propria 'traversata' sotto la dittatura (con un distacco tardivo). Il paradigma degli scrittori antichi, dunque, fu una delle forme con cui Gadda non solo sperimentò linguaggi 'altri', ma anche diede forma alla coscienza di sé.

Venezia — Carlo Franco